Jens Asthoff

Du jeu dans la double contrainte

Sur la peinture de Bernard Piffaretti

Au milieu des années 1980[[1]](#footnote-1), Bernard Piffaretti prend une décision qui sera déterminante pour sa peinture : il peindra désormais chaque tableau deux fois, il se répétera de façon démonstrative sur chacune de ses toiles. Depuis, il a suivi ce principe avec rigueur et développé ce faisant une œuvre originale, aussi discontinue que multiple. Une œuvre qui, comme il le dit lui-même, ne connaît plus aucune chronologie[[2]](#footnote-2) et dans laquelle ce n’est pas selon les années et les décennies, mais d’un tableau à l’autre que tout peut changer en matière de style – et change d’ailleurs effectivement. Tandis que sa peinture se déploie selon le paradigme constant de la répétition, à travers l’acte d’une appropriation redoublée de quelque chose qui lui appartient déjà en propre, cette astuce transforme du même coup le tableau en scène contextuelle, met pour ainsi dire les « contenus » picturaux entre parenthèses et offre ainsi à la peinture un champ d’expérimentation artistique ouverte.

La démarche de Piffaretti se fonde sur la conjugaison de la discontinuité et de la répétition : encore et sans fin, il confronte, dédouble, consolide et déstabilise à la fois ses tableaux par le double qu’il leur adjoint. Le tableau peint sur la moitié gauche de la toile est exécuté une seconde fois sur la droite – d’une main assurée, rapide – et à travers cette transposition, de minuscules écarts s’introduisent, à titre de différence processuelle, dans la configuration du tableau. Il y a toujours, au milieu de la toile, une fine bande verticale entre les deux sphères – tracée elle-même en couleur et faisant partie de la peinture, elle sépare et relie les deux parties du tableau comme un *zip* newmanien : elle est la zone neutre, c’est là que se condense ce facteur de « différence et répétition » que Piffaretti ne cesse de mettre à l’épreuve, d’explorer et de recréer à chaque fois, dans une fascinante multiplicité.

En termes de structure, c’est le même et encore le même que l’on voit donc s’accomplir ici, tandis que l’invention picturale, formellement affranchie par une telle contextualisation, n’en est que plus déchaînée : tout son potentiel tient à l’action conjuguée des doubles, la répétition déterminant un écho qui ne se contente pas de renvoyer le tableau « de départ » à lui-même, mais l’embarque aussitôt dans des itérations, des rythmes et des feuilletages surprenants.

L’œuvre a pour fondement et point d’ancrage un noyau conceptuel : l’autoréférentialité en peinture. Elle se transforme ici en élément stylistique porteur, mais en renvoyant par ailleurs les tableaux à leur solitude : chacun d’eux est en effet clos sur lui-même et chaque nouveau tableau articule son propre discours inédit. Il est donc dans la logique des choses que Piffaretti catapulte ses différents tableaux en dehors de tout impératif d’unité stylistique. Et cela se voit immédiatement : quiconque examine et compare ses tableaux des dernières décennies, que ce soit en feuilletant des catalogues, en visitant le site Web de l’artiste[[3]](#footnote-3) ou ses expositions, se trouvera confronté à cette simultanéité et à cette supra-temporalité structurelles des œuvres. Or, une telle relance de la continuité esthétique n’est pas précisément ce à quoi l’on aspire dans un monde de l’art avide d’innovation et de sensation – c’est même quelque chose qu’il est à vrai dire fort ardu de mener à bien. Piffaretti y réussit pourtant avec une stupéfiante efficacité : impossible en effet, du point de vue de l’iconographie et de la composition, d’assigner ses tableaux à aucune époque ou période déterminées – seule la légende du tableau indiquera que telle œuvre a été peinte en 1988, 1992, dans les années 2000 ou ce matin même. Et l’on doit absolument considérer cela comme une prouesse esthétique, car après tout, il n’est guère aisé pour un artiste – et plus encore quand il est peintre – de ne pas se laisser influencer, inconsciemment tout au moins, par certaines figures de style du temps où il vit –ne serait-ce qu’à travers le refus ou l’affirmation. Or, Piffaretti semble échapper pour sa part à pareille fatalité. Et si le caractère non figuratif de ses tableaux fait tantôt penser à Sigmar Polke, tantôt à Ellsworth Kelly, Martin Barré, Günther Förg ou Yves Oppenheim, tout en ressemblant toujours à un Piffaretti et sans laisser transparaître, au long de plusieurs décennies, le style d’une quelconque époque, cela témoigne en définitive d’une belle ironie, mais aussi de la capacité de libérer effectivement le geste pictural par cette méthode artistique.

Cette démarche, on pourrait également la définir comme une banalisation stratégique des « contenus » picturaux. C’est ce que dit Piffaretti lui-même, en parlant de sa méthode de duplication interne du tableau : « Tous mes prétextes à peindre sont donc banalisés par ce redoublement. L’idée du tableau est mise en balance et prend ainsi toute sa valeur[[4]](#footnote-4). » Ce qui apparaît d’abord ici comme une contradiction peut parfaitement se penser au contraire dans un même mouvement. Les contenus et les formules de style ont certes l’air d’être arbitraires, et donc « banals », et toute évolution artistique est abolie au profit d’idées *ad hoc* – dans leur conjugaison, le geste, la forme et la couleur ne s’en laissent pourtant combiner et explorer que plus librement. Quand on considère l’œuvre dans son ensemble, c’est précisément ce qui permet cette simultanéité globale des styles à laquelle Piffaretti puise depuis des décennies. Et il y fait preuve de radicalité, si l’on admet que les propos tenus par l’artiste en 1991 ont conservé jusqu’ici toute leur validité : « Cela ne servirait à rien d’avoir un seul style. Je prends en charge tous les codes picturaux. Cela me permet d’avoir des cassures au niveau de l’expression picturale. Tel tableau n’est pas plus juste que tel autre. Ils parlent tous de la même chose. Le plus important, c’est vraiment le temps de passage d’un côté à l’autre du tableau. Cela se matérialise par ce marquage central. Tout ce qui est montré joue visuellement. Il y a des rapports de formes, de couleurs, etc. Je ne peins pas les yeux fermés. Mais le choix de contenu iconographique n’a, en soi, aucune importance[[5]](#footnote-5). » Le principe pictural de Piffaretti vise la structure circulaire du regard. Dans tout tableau, il fait faire demi-tour au regard, pour le ramener à la peinture même – en termes conceptuels : à son autoréférentialité ; en termes visuels : à elle-même en tant que pur présent. Dès lors, il est juste que ses œuvres ne portent pas de titre – elles s’appellent toutes *Sans titre, Untitled, Ohne Titel*, selon les langues. Il s’agit d’un côté de perpétuer une tradition de la peinture abstraite et de mettre l’accent sur la non référentialité ainsi exprimée de la représentation (ce que les tableaux de Piffaretti peuvent en effet revendiquer – dès lors qu’on laisse de côté leur caractère autoréférentiel). Mais de l’autre, ce qui se manifeste en outre dans cette absence explicite de dénomination, c’est précisément cette indifférence stylistique et cette supra-temporalité où viennent s’inscrire les œuvres.

Le principe de la répétition de ses propres énoncés comporte cependant une dimension supplémentaire : Piffaretti ne joue pas seulement avec les catégories de l’« original » et de la « réplique », il place aussi le rapport de représentation entre le tableau et l’objet sous un nouveau jour. De fait et à rebours de l’apparente abstraction des œuvres, on ne saurait affirmer sans autre forme de procès qu’il s’agit d’une peinture non figurative. Visuellement, c’est certainement vrai – mais dans la mesure où Piffaretti, en rigoureux copiste de lui-même, élève toujours sa propre invention picturale au rang de motif secondaire, il introduit du même coup une forme particulière de « figuration » dans son art – qui est par ailleurs amplement non figuratif. Dans ses tableaux, les deux côtés, séparés par une marque centrale, se reproduisent, de sorte qu’on peut précisément les considérer comme image et objet l’un de l’autre. À cet égard, toute œuvre particulière se présente aussi, à chaque fois, comme un cas typique. Cela étant, ce sont précisément ces subtiles différences picturales entre moitié gauche et moitié droite, par exemple une goutte qui coule autrement ou deux tracés linéaires qui s’écartent légèrement l’un de l’autre, etc., qui marquent sémantiquement que l’un des deux tableaux jumeaux est la copie de l’autre et qu’il lui donc subordonné dans le temps et quant à son motif. Piffaretti n’abolit d’ailleurs pas ce rapport de tension et c’est son œuvre en entier qui en est au contraire déterminé. Ainsi son procédé n’est-il tautologique qu’en apparence, A = A, car l’identique y est profondément et multiplement enraciné dans la différence – marqué par des différences de chronologie, de style, des différences qui ont rapport à l’action et des différences sémantiques. Ainsi le critique français Jean-Pierre Criqui a-t-il pu décrire cette démarche comme un ensemble de tensions de cette sorte : « En peignant ainsi des manières, mille manières, sans autre programme que de n’adhérer à aucune, sans garantie d’authenticité ni promesse de direction à venir […]. Ce retour sur soi, Piffaretti ne l’exécute au fil de tableaux que de la façon la plus foncièrement réactive, à travers une tactique de différenciation extrême[[6]](#footnote-6). »

La méthode picturale de Piffaretti repose sur une exécution perfectionnée et rapide à la main. La main procède sans art, pourrait-on dire – mais cet aspect aussi est constitutif de sa position artistique –, mais avec assurance et vélocité dans la copie fluide du modèle que le peintre a sous les yeux. Aussi les deux moitiés ont-elles l’air de provenir de la même coulée : un savoir-faire artisanal, absolu, mais qui ne laisse aucune place à l’improvisation et guère plus au processus : à strictement parler, les nouvelles idées ne viendront sur le tapis qu’au tableau suivant. Avec sa peinture *alla prima* qui présente souvent des couleurs intenses et des contrastes marqués, chaque touche, autant dire chaque trace de la genèse du tableau reste lisible à sa surface. Cela vaut à la fois pour des œuvres à la structure aussi complexe que deux toiles de 1998 (ill. 1 et 2 [in *Avant/Post*, p. 31 et 58]) et pour la minutieuse facture en aplats d’un tableau de 1990 (ill. 3 [in cat. Nice, 1991, p. 39]). Cette persistance devient même l’argument esthétique majeur d’un tableau comme *Sans titre* de 1999 (ill. 4 [in *Va-et-vient…*, p. 97]), où, dans une simplicité calligraphique qui se rapproche de l’art zen, l’artiste se contente presque de nous faire assister à la pure répétition d’un geste. Peint d’une seule couleur, un vert pétrole, le tableau est divisé comme toujours en deux moitiés par une étroite bande de peinture opaque. Au milieu de chacune des deux parties, on voit deux traces de pinceau étroitement accolées : montant à la verticale depuis le bord inférieur de la toile, elles s’arrêtent à deux largeurs de brosse du bord supérieur pour faire place à un double ruban de couleur en forme de T placé perpendiculairement au-dessus d’elles. Par cette disposition d’une parfaite simplicité et clarté formelle, Piffaretti aborde, en le formalisant avec rigueur, le thème d’une sorte de vocabulaire de base de ce qui détermine de façon générale les décisions dans son travail : la division, la disposition, le rapport entre bord et surface, le tracé des couleurs, la monochromie ou la polychromie, et, bien entendu, la répétition. C’est tout cela que l’artiste énonce ici, pratiquement à l’infinitif. Dans les *drippings* dont le dessin diffère légèrement à droite et à gauche et dans l’épaisseur variable de la couche de peinture, la répétition se reflète en tant qu’élément de l’action. C’est une des clés pour comprendre le travail de Piffaretti : il ne s’agit pas simplement de dupliquer un tableau, de créer une chose identique à elle-même – ce qui est certes le cas –, il s’agit toujours et avant tout de *peindre* un tableau une deuxième fois. Ce principe fondamental de la démarche de Piffaretti, le *Sans titre* de 1999 justement évoqué vient en quelque sorte le souligner d’un point d’exclamation.

Devant cette œuvre, on peut être pris de vertige et se perdre dans la multiplicité des idées visuelles, et plus on voit de tableaux de Piffaretti, plus on se met à en aimer la diversité, leur plaisir à surprendre, leur sécheresse parfois, et, encore et sans fin, leur laconisme ou leur concision. On se trouve donc, d’un côté, face à une peinture strictement conceptuelle. Mais à suivre le parcours de cette identité toujours réassumée d’actes picturaux abstraits, on voit également s’ouvrir ici un espace d’une étendue insoupçonnée où les styles peuvent proliférer et varier à loisir. Cela s’exprime de façon particulièrement plastique dans quelques-uns de ses tableaux avec des écritures, par exemple dans *Sans titre* (2008, ill. 5 [in *Avant/Post*, p. 19]) ou dans *Sans titre* (2003, ill. 5 [Website]). Sur cette dernière toile, l’inscription ALIAS se duplique en points blancs sur fond vert. Si on le voit comme une juxtaposition, c’est un beau tableau de l’itération infinie à laquelle aboutit l’identité postulée – mais si on le considère comme une répétition, c’est en même temps l’exemple de cette différence (d’action) qui le constitue et l’habite. Quant au premier tableau, il a pratiquement valeur de programme : en lettres majuscules de couleur noire, deux marqueurs d’époque d’usage courant, « Avant » et « Post », s’introduisent en dansant dans l’image depuis le bord supérieur du tableau, le A initial est à demi coupé, le T qui est à l’intersection des deux préfixes n’est présent qu’une seule fois. Si l’on suit le texte dans sa linéarité verticale, on devrait alors écrire « AVANTSOP », et c’est seulement sur la surface peinte que l’on peut intuitivement lire « AVANT/POST » – grâce à une autre forme de linéarité, disposée en courbe, où les deux termes antinomiques se rapprochent l’un de l’autre jusqu’à converger pour finir dans le T, où l’avant-garde et le postmoderne se touchent. Mais pour quelle conclusion ? Il se pourrait que Piffaretti se révèle après tout comme l’un des rares représentants de l’« après-garde[[7]](#footnote-7) » esthétique rigoureuse.

(traduit de l’allemand par Jean Torrent)

1. Le milieu des années 1980 a été dominé par un esprit postmoderne, des leitmotive comme « la mort de l’auteur » ou, sans cesse (et toujours hâtivement) proclamée, « la fin de la peinture » imprimaient leur marque à tous les débats. Des théoriciens comme Jean-François Lyotard ont ébauché des théories de l’affirmation comme résistance, tandis que florissait la doctrine du « tout se vaut » (le « *Anything goes* » emprunté au traité *Contre la méthode* [1975] et à son « anarchisme épistémologique » du philosophe des sciences Paul Feyerabend). Il n’est pas improbable que le projet de Piffaretti se soit enflammé au contact des questions caractéristiques de cette période, par exemple celle de l’auteur et d’une subjectivité autonome, remise en cause par un « ordre du discours » (Michel Foucault) alors hégémonique. La pratique artistique de Piffaretti, par l’affirmation de propositions visuelles en elles-mêmes sans origine et de leur double, neutralise l’authenticité et le caractère d’autorité de la peinture – tout en les affirmant aussi sur un autre plan, car l’attelage de l’« original » et de son « imitation » devient ici un *seul et même* tableau, qui se scinde et se duplique comme dans une division cellulaire picturale. Son origine arbitraire s’en trouve abolie ou dépassée et reste formellement en suspens. [↑](#footnote-ref-1)
2. « […] on ne peut plus établir la chronologie des peintures. Tous les tableaux sont datés, répertoriés, mais visuellement il n’y a plus de chronologie possible. » Bernard Piffaretti, dans un entretien avec Werner Meyer, in *Bernard Piffaretti. Tableaux 1982–1990*, cat. exp. Villa Arson, Nice, 1991, p. 21. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voir http://www.bernardpiffaretti.com/ [↑](#footnote-ref-3)
4. Bernard Piffaretti, dans un entretien avec Werner Meyer, in cat. Nice, 1991 (note 2), p. 20. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-5)
6. Jean-Pierre Criqui, « Les manières », in cat. exp. Galerie Jean Fournier, Paris, 1990, cité d’après cat. Nice, 1991 (note 2), p. 83. [↑](#footnote-ref-6)
7. David Foster Wallace, *Infinite Jest*, New York, 1996, *passim.* [↑](#footnote-ref-7)