



## Paul Galvez L'intervalle interne

Placer l'œuvre de Bernard Piffaretti dans son contexte historique n'est pas une tâche facile. La première difficulté tient au fait que sa technique a si peu changé, depuis qu'il l'a adoptée dans les années 1980, qu'elle apparaît aujourd'hui extrêmement résistante, sinon réfractaire, à une analyse reposant sur l'identification des tendances historiques et des styles d'une époque, ce qui est l'approche classique de l'historien de l'art. Comment un parcours artistique pourrait-il évoluer avec le temps si l'œuvre elle-même s'efforce de rester, autant que possible, à la même place ? Le second obstacle se situe à l'inverse du premier. C'est que l'idée d'appuyer toute une production sur la sérialité *doit* avoir une origine historique : les diverses pratiques minimalistes et post-minimalistes qui ont vu le jour dans les décennies 1960 et 1970. C'est dire que, pour situer l'art de Piffaretti dans l'histoire, il faut, semble-t-il, essayer de dater le moment où son œuvre a d'abord commencé à se rendre elle-même indatable.

Tous les témoignages s'accordent pour situer ce moment au début des années 1980, lorsque le jeune Piffaretti a pu, tardivement, découvrir la répétition minimaliste grâce au rôle pionnier que les expositions et la collection du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne ont joué dans la découverte de l'art d'après-guerre dans cette ville où Piffaretti a été étudiant en art. Le musée, sous la direction de Bernard Ceysson, fut l'un des premiers en France à constituer avec clairvoyance une collection d'art européen et américain d'avant-garde.

À l'époque où Piffaretti aurait pu voir cette collection, la posture sérielle qui allait marquer son travail avait déjà été adoptée par ses compatriotes, les artistes du groupe Supports/Surfaces ou ceux qui lui étaient associés, qui avaient joué un grand rôle dans la diffusion de ce type d'art dans les décennies 1970 et 1980. Selon Yve-Alain Bois, l'une des faiblesses de ce mouvement était qu'il essayait de combiner certains aspects du minimalisme et du post-minimalisme sans comprendre pleinement l'un et l'autre<sup>1</sup>. Ainsi la couleur était appliquée à des objets relevant de l'anti-forme, sans aucun égard pour le fait que ces mouvements rejetaient tout

1. Yve-Alain Bois, « "Les années Supports/Surfaces", Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris », *Artforum*, décembre 1998.

arbitraire dans le processus de la production artistique. Il y a une ironie malsaine de l'histoire : Supports/Surfaces a emprunté des procédés comme ceux de la teinture et de la pulvérisation à l'œuvre d'artistes soutenus par Clement Greenberg, dont les minimalistes et les post-minimalistes contestaient la conception de la modernité.

L'un des moyens de situer l'œuvre de Piffaretti dans l'histoire serait par conséquent d'opposer les visées de son travail à celles du groupe Supports/Surfaces, en particulier celles des peintres du groupe, représentés par Marc Devade (qui en était également le théoricien) et Claude Viallat. Bien qu'il ne soit pas possible de prendre en compte ici toute la complexité de cette histoire, je voudrais indiquer que l'intérêt de Piffaretti pour une approche quasi mécanique de la peinture – l'emploi rigoureusement limité et invariable dans la durée d'un élément ou d'un dispositif relativement simples et, par suite, la déconstruction des notions traditionnelles relevant de la réalisation artistique – est chez lui un héritage légué par des peintres comme Viallat, qui s'est lui-même prévalu des actions de BMPT, un autre groupe qui fut très tôt présent dans les collections du musée de Saint-Étienne.

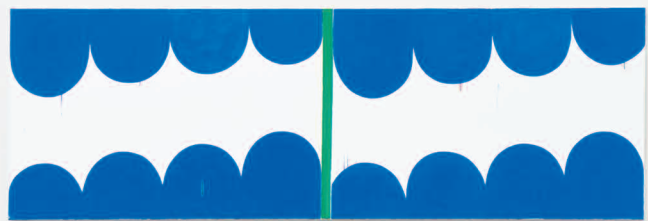
Mais, contrairement à Viallat, Piffaretti n'a pas succombé à la tentation de retravailler ou de décorer les œuvres de ces séries une fois que leur nouveauté était passée. Au contraire, la beauté, si l'on peut employer ce terme, du système de Piffaretti, est que la division d'une toile en deux moitiés identiques lui permet d'y incorporer *n'importe quelle* composition, décorative ou arbitraire, peu importe, parce que cette composition sera toujours assujettie à la loi de la répétition qui, au-dessus d'elle, régit l'œuvre dans sa totalité. Il n'est pas si important que telle ou telle peinture ressemble à une œuvre conceptuelle textuelle ou, à l'opposé, à une abstraction pop colorée, puisque l'une et l'autre sont un moyen en vue d'une fin et non la fin en soi et pour soi.

*Après le classicisme* au musée de Saint-Étienne est la première exposition collective de Piffaretti. Le lien ainsi créé avec des artistes de même sensibilité que lui semble se renforcer à la faveur de sa première exposition individuelle en 1983 à la Galerie Jean Fournier, haut lieu à l'époque de la réception en France de l'art contemporain international, comme l'attestent les artistes qu'elle représente, parmi lesquels figurent entre autres Simon Hantaï, James Bishop et Shirley Jaffe. Les artistes de chez Fournier partageaient une même critique de l'idée convenue d'originalité, associée, aujourd'hui comme hier, à une certaine bravoure du geste qui apparaît rétrospectivement n'avoir été qu'une pauvre imitation de l'expressionnisme abstrait et de la peinture informelle. On peut aisément imaginer combien de tels artistes ont pu apprécier les œuvres-manifestes de Rauschenberg, *Factum I* et *Factum II*, qui furent souvent comprises comme une parodie du geste originaire puisque les gestes et les formes de la première peinture étaient minutieusement répétés dans la seconde, mettant en doute ce qui constitue la condition *sine qua non* de l'originalité : l'antériorité ontologique de l'une ou de l'autre des deux œuvres.

Cependant Piffaretti est peut-être le seul artiste de sa génération à avoir compris l'autre aspect de la répétition chez Rauschenberg, celui qui l'apparente à John Cage. Les deux *Factum* sont peut-être une critique de

↑ / ↑↑

vue de l'exposition *Presque Suisse*, 2007, Mamco, Genève, Suisse



↑

vue de l'exposition *Moving Pictures*, 2015, Cherry and Martin Gallery, Los Angeles, USA : *Sans titre*, 2015, 80 x 240 cm, coll. privée, USA ; *Sans titre*, 2015, 114 x 161 cm

l'originalité, mais ils le sont aussi de son contraire : la copie (comme l'a soutenu Branden Joseph<sup>2</sup>). Parce qu'ils sont moins des opposés que des complémentaires. Vous ne pouvez pas avoir une peinture sans avoir l'autre. L'idée d'une antériorité absolue nécessite une notion tout aussi extrême de ce qui est second, l'idée d'une copie parfaite. Rauschenberg et Piffaretti découvrent l'un et l'autre, chacun à sa manière, qu'il n'existe pas de copie parfaite. La répétition, quel que soit son degré d'exactitude ou d'élaboration, comporte toujours de minuscules différences. C'est le jeu de ces différences, tel qu'il s'instaure au sein de toute identité, qui crée en premier lieu la possibilité d'une séparation illusoire entre le pur original et la copie parfaite. Dans ses peintures, Piffaretti attire l'attention sur cette ambiguïté en abordant le problème sous l'aspect de la copie pas si parfaite.

Puisque son procédé est resté plus ou moins le même jusqu'aujourd'hui, nous pouvons analyser plus précisément cette stratégie de la différence à l'intérieur de la répétition en nous intéressant à l'exposition récente de Piffaretti, *Moving Pictures*, chez Cherry and Martin à Los Angeles.

2. Branden Joseph, *Random Order : Robert Rauschenberg et la néo avant-garde*, trad. A. Lejeune, O. Mignon et R. Pirenne, Dijon, Les presses du réel, 2012.