

L'œuvre de Mario Schifano s'offre dans la profuse diversité de ses aspects, qu'on pourrait ne croire liés que par certaine vivacité et certaine générosité par lesquelles on la caractérise habituellement. Qualités qui, certainement, ne suffisent pas à classer cette peinture dans l'un ou l'autre des mouvements qui auront marqué les trente dernières années, et qui échouent encore à déterminer un style. En même temps, l'évidence de ces qualités masque une cohérence qui ne s'est jamais démentie en plus de vingt-cinq ans d'activité, et qui implique vis-à-vis de la peinture, en général et en particulier, d'autres égards que le simple ajustement des accidents à une essence arbitrairement définie.

L'invention de l'abstraction s'est accompagnée d'une multiplication des expériences dans les œuvres, qui modifie l'idée de la peinture comme les modalités de son actualisation. Du même coup, la diffusion du corps de références et de lectures de l'histoire s'est transformée ; en l'occurrence, il serait désuet d'envisager une généalogie de l'œuvre de Schifano, qui serait un répertoire d'indices de provenances et d'influences. Il s'agit de rechercher l'origine de l'œuvre dans l'œuvre elle-même. Provenance et origine s'opposent dans le sens où la première régit tout développement par contraintes, quand la seconde naît et se transforme à même son objet. La provenance est transcendante et programmatique, l'origine est immanente et pragmatique, elle est non pas le futur mais un futur, qui n'est ni promesse ni fin, mais le lieu même du virtuel.

Le fait que Schifano n'ait pas donné suite à ses premières expériences, qui étaient dans la perspective directe de l'informel (1), témoigne bien de sa volonté de couper court à toute filiation. En peignant dès 1960 une série de "monochromes", il établit son œuvre sur des bases radicalement différentes, hors de l'exclusive de la matière, dans une interrogation sur la nature de la couleur. En ne procédant pas à une lecture de l'art mais du monde, il affirme d'emblée

l'autonomie dans laquelle l'œuvre se continuera.

À la fin des années cinquante, le monochrome est le signe d'expériences limites qui sont fondées sur des a priori variés. Que ce soit Ad Reinhardt dont les monochromes sont l'aboutissement d'une recherche strictement formelle, Yves Klein les utilisant comme marque déposée d'une spiritualité obscure, ou Piero Manzoni les liant à une dimension matérialiste du monde et de l'art. Dans tous ces cas, le monochrome occupe une fonction démonstrative à l'intérieur d'un discours dûment élaboré ; il est en conséquence historiquement et culturellement connoté. Rien de tel dans l'entreprise de Schifano, à tel point qu'il sera préférable de renoncer au terme de monochrome pour ne pas manquer la spécificité des rapports entre la matière et la couleur qui sont mis en place dans le tableau.

Si depuis longtemps la couleur n'est plus seulement un "agrément", mais informe la matière – avec ou sans le secours du dessin, qui lui informe et organise – dans ces tableaux le processus est modifié d'avance par l'encollage du papier d'emballage sur la toile. En un ou plusieurs tenants, créant une surface accidentée, la matière pré-informée se substitue à la neutralité de la toile. Le tableau est alors assimilable plus à un écran qu'à une fenêtre, puisqu'il est ainsi disposé à retenir et non à ouvrir un espace. De telle sorte enfin que la peinture en tant que matière vient faire corps avec la toile marouflée, libérant ainsi la couleur de sa fonction informative. Elle ne redevient pas pour autant un agrément, mais se confirme comme le sujet même de l'œuvre. Aristote considérant le visible comme étant en premier lieu la couleur, et par conséquent objet de la vue (2), et Wittgenstein s'efforçant de penser une logique des couleurs sans en passer par la matière (3), nous permettent de contenir l'enjeu de cette question dans le travail de Schifano. En devenant indépendante de sa détermination physique, elle permet de penser une pureté, un

absolu, qui ne sont pas à entendre comme ses qualités mais comme ses essences.

Le contraste entre la brillance de l'huile ou de l'email industriel et la carte d'emballage mate, participe encore de cette séparation. L'exemple de "Botticelli" est, de ce point de vue, remarquable. La plus problématique des couleurs, qu'aucun essai de classification ne parvient à intégrer définitivement, le blanc, se manifeste ici dans une consistance contradictoire, ni profonde, ni superficielle. Elle semble absolue, non pas en vertu d'une perfection, d'une uniformité qu'elle ne possède pas, mais précisément par ses retours incessants sur elle-même, sur les accidents hasardeux de son improbable nature. Elle impose sa sui-référentialité comme seule perspective du tableau.

La séparation entre la peinture et le *chroma*, entre la matière et la lumière est acquise comme fondement naturel de l'œuvre à un degré suffisant pour ne pas devenir une contrainte stylistique à laquelle le peintre aurait dû se conformer. À envisager le tableau lui-même comme frontière, il devient évident que cette séparation est appelée à perdre de sa netteté par l'intervention d'éléments formels. Pourtant, les bords de couleurs différentes, les divisions asymétriques, les chiffres ou les lettres qui viennent s'incruster dans la peinture n'entament en rien sa pertinence, s'il est vrai qu'on ne cherche à mettre en place ici ni dogme ni théorie au lieu du regard.

Il y a place encore à une réinvention de la peinture par la couleur comme une redispotion de la couleur dans la peinture. Ce à quoi s'emploie Schifano avec autant de préméditation que de détachement. Tout en ne présentant aucune différence de fond avec les autres tableaux "monochromes", "Vero amore incompleto" (1962) constitue cependant une sorte de défi à la capacité qu'a la couleur de se poursuivre idéalement : un bleu cru s'interrompt avant le dernier tiers du tableau avec une brusquerie qui de toute évidence ne participe pas

d'une intention formelle mais d'une intuition qui ne se résoudra jamais en certitude.

"No" (1960) est une œuvre atypique dans un ensemble qui résiste, quoi qu'il en soit, à toute formalisation. Il marque le régime de possibilité dont la démarche est imprégnée, anticipe et défait tout risque de programme, par cette réduction intempestive de la peinture à l'inscription d'une syllabe universelle sur un support déterminé. S'il est frontière permanente et fixe entre la peinture et ses *sujets*, le tableau n'est pas un "no-man's land" retenu dans sa simple convention. Il est aussi l'unité minimale de virtualité, irréductible et chaque fois particularisée dans une expérience spécifique, où convergent les causes finale, matérielle, efficiente et formelle.

Aussi bien la pratique de la peinture que celle du cinéma (4) engagent Schifano à tenir le tableau pour un écran, avec toutes les réserves qu'impose une telle comparaison, et avec cette nuance qui fait du tableau peint aussi bien un écran que le film qui s'y projette. Mais y aurait-il réellement, à l'égard de la peinture, une telle différence entre un écran vierge et un écran illuminé ? Quelques-uns des premiers tableaux recevaient déjà l'empreinte de chiffres et de lettres, un tableau uniformément rouge a pour titre "Kocakola". Aucun indice n'autorise à consacrer une rupture. L'email translucide, mouvant et solide à la fois, bien loin d'opposer une quelconque résistance, accueille au contraire toute évolution.

Celle-ci ne débouche pas sur la figuration et la représentation mais sur l'image. Elle est évoquée dès 1961 dans "Indicazione" sous la forme primaire d'une ligne jaune de signalisation routière, et s'affirme dans "Particolare di esterno" (1962) sous les espèces des sigles Esso et Coca-Cola. Lorsqu'il est question de la peinture en Europe entre 1960 et 1970, il est d'usage de la soumettre indistinctement à la toute puissante et incontournable influence du Pop'Art américain. Il suffit pourtant d'un simple regard

pour comprendre qu'un tel rapprochement est incongru et trompeur. Le Pop d'outre-Atlantique, obsessivement mac-luhanesque, est resté dans des constructions sémantiques et dans des assemblages de signes qui visent beaucoup plus la critique sociale et la décoration qu'elles n'interrogent la réalité picturale.

L'éphémère école romaine du Pop – qui ne se sera manifestée dans les faits qu'à l'occasion d'une exposition itinérante (5) – composée d'artistes aux préoccupations parfois opposées, n'aura pas entériné le moindre programme artistique sous influences. Par contre le contexte général en ce début des années soixante est marqué par une multiplicité d'expériences radicales qui ont lieu à travers l'Italie, et qui ne dessinent aucun consensus (6). Si l'image retrouve assez vite une nouvelle importance, elle ne surgit pas du néant : le futurisme est l'objet d'un intérêt grandissant qui s'exprime à travers de nombreuses publications.

Les "Particolare di propaganda" sont d'une facture similaire à celle des tableaux uniformes, mais où serait venu se projeter un film sans narration, fait seulement d'images qui se succèdent verticalement les unes aux autres. Leur inscription est l'objet de variations multiples, qui toutes s'en tiennent au fragment, au détail abruptement sélectionné, accentuant le fait que la monstration ne peut aboutir à quelque représentation que ce soit. Les emblèmes de Coca-Cola ou de Esso ne sont pas seulement neutres et banals ; ils sont d'une radicale insignifiance qui annihile leur propre référent. De sorte que, ne déterminant pas la peinture, qui, à proprement parler leur préexiste, ils perturbent à peine l'ordonnance de la couleur.

La projection s'étend dès 1963 à des sujets naturels (paysages, études de mouvements, plus tard les "Suicidio", les arbres, les "Paesaggio anemico", 1965) qui mettent un terme aux séries précédentes, risquant, aux yeux de Schifano, de devenir trop stérilement analytiques. La nouvelle perspective adoptée n'en est pas

moins critique à la fois vis-à-vis des sujets et de la technique du dessin en elle-même. Par la projection de diapositives sur la toile marouflée, le dessin n'est plus une composition préparatoire, une disposition des masses où la peinture viendrait se loger, mais devient une opération contradictoire de pure information quand la peinture viendra s'y plaquer selon d'autres nécessités formelles. Il s'agit le plus souvent d'une multitude de lignes qui évoquent des contours imprécis, s'entrecroisant, focalisant l'attention sur le détail, et imposant finalement le dessin dans une convention quasiment technologique, mais dépourvue de ses fonctions originales.

Le paysage est traité comme une surface plane. Lorsqu'il y a un point de fuite, dans "En plein air after New York" par exemple, de grands aplats de couleurs s'interposent, ce qui a pour effet de créer deux plans distincts qui ne sont plus homogènes : le plan général semble participer du détail, au lieu de l'inverse. Dans "Grande particolare", un ensemble de lignes fuyant vers la droite du tableau émerge de la peinture blanche, et les indications "ciel", "arbres", "terre" sont portées en lieu et place de leur représentation. Impossible malgré tout de considérer un effacement ou un palimpseste ; c'est plutôt une métaphore au fonctionnement paradoxal, agissant simultanément sur l'idée de paysage en tant que tel, et sur la peinture, qui ne saurait être l'instrument du réalisme dont ces mots prennent ironiquement le relais.

"Corpo in moto e in equilibrio" (Corps en mouvement et en équilibre, 1963), tout comme "Camminare", "Inverno attraverso il museo", ou "Tutto", propose une nouvelle distorsion du procès de projection. Les corps sont pris dans leurs seuls contours, et se chevauchent à la façon des photographies de Muybridge, mais évidemment sans la rigueur scientifique qui était la sienne. Les fragments de personnages sont articulés par le dessin ; la peinture les anime tour à tour par sa transparence et son opacité. Une telle approximation pourtant ne

délivre pas des figures en mouvement, mais imprime l'abstraction du mouvement. De telle sorte enfin que le tableau perde un peu de sa raideur et de son immobilité.

Dans certains tableaux de cette série, des citations de Giacomo Balla se sont greffées. Ni là ni ailleurs elles ne sont prises dans leur épaisseur esthétique originale et étroitement intégrées ou dissimulées dans les tableaux. Réduites à leur armature, à leur squelette, l'utilisation de ces images relève du collage et deviennent ainsi des prétextes à l'occupation du tableau. N'ayant aucun rôle de faire-valoir, elles sont les éléments d'un puzzle qui n'a pas de prétention discursive ou représentative, pas plus que de finalité historique. La vertu poétique de l'hommage est mise en avant et culmine dans la série des "Futurismo rivisitato", reprenant la célèbre photographie du groupe d'avant-garde italien, qui devient le thème de variations infinies. La nostalgie qu'évoque ce document est repoussée et disparaît finalement sous les grands aplats de couleurs translucides qui divisent le plan géométriquement. C'est aussi à ce moment que Schifano introduit dans son travail le recouvrement du tableau par des plaques de plexiglass coloré qui contiennent et aplatissent l'image en même temps qu'elles la diffusent hors du cadre, à la façon d'un récepteur de télévision.

La série des "Compagni, compagni" (1968) témoigne des préoccupations socio-politiques de Schifano, qui se traduisent aussi dans les films qu'il réalise à l'époque. "La peinture, déclarait-il en 1969, tout au moins la mienne, avec ses limites, n'a pas de débouchés. Le cinéma offre de plus grandes possibilités d'inventer des images." En réalité, ces expériences auront surtout confirmé, et dans un certain sens, étendu les analogies que son travail pictural présente avec le cinéma. La dimension politique du monde est par trop pathétique aussi bien pour Schifano peintre que pour Schifano cinéaste. Une scène de "Umano non umano" l'illustre bien : au milieu d'un groupe

de syndicalistes en grève, rangés comme pour une photo-souvenir, leur porte-parole égrène un discours trop connu d'une voix monocorde, sans que nul ne fasse le moindre mouvement. Une gêne profonde s'installe et le silence traduit une sympathie impuissante. Peut-être le cinéma n'est-il pas aussi tangible, aussi "solide" que la peinture ; dans ce même film, un enfant lacère lentement et avec désinvolture un écran où est projeté le film auquel nous pensions assister.

De la même façon que cet écran doublait l'écran réel et, finissant par se déchirer, reportait la convention dans son illusion, les "Paesaggio TV" (1970) jouent, par divers processus, un mimétisme qui reporte cette fois l'illusion dans une convention immobile et muette. Ces paysages télévisuels émanent d'écrans véritables : la toile est montée sous une plaque de plexiglas, parfois striée horizontalement, troublant la définition des images, déjà rendues floues par une émulsion qui a la propriété d'éparpiller les couleurs, et qui produit une diaphanéité voisine de celle de l'aquarelle. Le fond de l'image, sérigraphié en noir et blanc sur la toile, est fait de silhouettes imprécises qui créent une structure théâtrale.

Mario Schifano porte une attention continue, excessive et presque maniaque à ce théâtre de la télévision, à la fois fasciné, amusé et ironique devant cette production massive d'un sens dispersé dans les intérêts équivoques de l'actualité, et brutalement ramassé, concentré par l'organe télévisuel lui-même, qui devient la dernière référence réelle. Tous les éléments de la constitution physique de ces tableaux prodiguent un sentiment d'après coup, non pas isolant ou en séparant des éléments formels, mais en confondant la perception actuelle et la vaste mémoire qu'imprime la télévision pour qui la fréquente avec un tant soit peu d'assiduité. Le temps dans son absolu et le temps de l'image deviennent d'une relativité totale. La triple médiatisation de la référence au réel (par la télévision d'où sont issues les images, par le

polaroïd qui les recadre et, enfin, par la sérigraphie qui les fixe) accentue encore cette relativité. La peinture émulsionnée ne réécrit pas ces images, elle restitue le bougé original de la télévision et accentue l'entropie qui lui est inhérente. Ce qui confère à ces œuvres un tel pouvoir de fascination, est le fait que ce processus mimétique parfait, qui ne néglige ni la profondeur ni la surface du phénomène, déconstruit l'illusion de l'image pour reconstruire la positivité et la certitude de la peinture.

A partir de 1978, la projection recouvre une fonction plus limpide et délivre des images plus simples ayant une portée critique bien moindre. Les palmiers, les chevaux, plus tard les danseuses, les avions, etc. constituent un répertoire d'images sans conséquences en elles-mêmes, mais qui permet cependant à Schifano de réenvisager la peinture dans son rapport à la figure. Celle-ci se vide à proportion de la vitalité envahissante de la peinture. Dans les "Architettura", le principe de la réserve de toile (blanche ou marouflée) se stabilise. Le dessin des figures se réduit au tracé d'une limite extérieure qui contient avec effort la peinture. Les coulures qui les traversent parfois traduisent explicitement cette tension donnant une grande fermeté aux tableaux. Ces réserves, qui occupent dans certains cas plus de la moitié de la toile, en sont véritablement les sujets, et mettent en place une économie paradoxale de la peinture, ainsi redéployée dans la séparation de ses éléments.

La pureté de la couleur est, dans les "Orto botanico" (1982), soutenue par la suppression de la médiation du pinceau. L'émail transparent, étalé vivement sur la toile en bandes aléatoires, laisse parfois des réserves de toiles qui révèlent et sa transparence et sa valeur chromatique. L'acrylique, issue directement des tubes, est appliquée selon des structures simples; la dispersion des couleurs crée un voisinage étroit. Si elles interfèrent parfois, elles ne sont jamais mélangées, et la résistance, la pureté de chacune sont mises en valeur.

Aucun modèle, aucune inspiration ne sont décelables dans ces peintures qui, constituées de *non-figures*, semblent elles-mêmes des extraits de nature n'étant nullement déterminées par quelque causalité extérieure. Abstraites ou figuratives, concrètes ou immatérielles, l'ambivalence demeure entière. On reconnaîtra bien le bleu en haut du tableau qui pourrait être celui d'un ciel, contrasté, dilué par endroits, le vert en bas dans ses variétés du clair au sombre. Mais il y a du vert sur le bleu, du bleu qui traverse le vert, en haut comme en bas. L'agencement des couleurs se justifie seulement par le devenir couleur de la peinture-matière.

La peinture de Mario Schifano est le produit d'une frontalité vis-à-vis du monde, dans le recommencement perpétuel d'une vision qui indifféremment fait proliférer les médiations ou les supprime, et vis-à-vis de l'art, excluant tout strabisme stratégique, historique ou culturel. En substituant l'ambivalence à l'équivoque, qui n'est finalement qu'un système d'exclusion, il maintient l'œuvre peinte, sans fenêtre ni miroir, dans la dureté de sa présence dans le monde. Telle qu'en elle-même elle s'origine, la peinture en le lieu du regard.

Alain Cueff.