

Ce qui relie l'œuvre la plus ancienne à la plus récente c'est l'ensemble de celles qui les sépare. Voilà de quoi déjouer l'orthodoxie du discours, voilà l'énoncé au plus simple du principe de l'histoire.

L'exposition des peintures et dessins de Schifano rassemble quelque quarante pièces, résumant en cela un itinéraire de vingt-cinq ans. En ce sens, l'exposition exhume une fatalité : ce qu'il est désormais advenu du probable. Son objet n'est rien d'autre que de montrer le futur d'un passé également présent dans un espace très circonscrit. Dès lors, cette trame invite à n'être attentif qu'aux réseaux visibles et invisibles, aux symétries qui aimantent cette totalité manifeste. Celle-ci est d'ailleurs le résultat d'une condensation qui efface autant qu'elle montre ; et c'est moins chacune des œuvres prise isolément qui dit quelque chose, que l'échancrure des absences, c'est moins l'œuvre tout entier de Schifano qui s'offre, que le regard analytique des opérateurs de vision (les concepteurs de l'exposition) qui s'exprime. Bref, l'exposition est une fatalité doublée d'une conspiration.

Fatalité et conspiration s'opposent à liberté, de même que totalité manifeste s'oppose à immanence de la création. Quoi qu'on fasse, il manque à l'exposition les hasards, murmures et tranches qui jouxtent les instants successifs de l'élaboration d'une peinture, les tremblements et temps accumulés qui fondent l'expérience, et de l'expérience, la somme des bévues (Baudelaire) qui la constitue. Il y manque bien entendu, dans le cadre monographique qui nous intéresse, le futur biographique de l'ensemble des œuvres à venir.

Que reste-t-il ? L'agencement raisonnable d'un ensemble d'œuvres désormais évidentes, l'enchaînement de situations désormais conclues. D'un côté, le silence fugitif des œuvres délicatement juxtaposées, de l'autre, les échos sourds "du langage dont fatalement on se sert pour [les] lire" (R. Barthes "L'Obvie et l'Obtus", p. 140). A cela d'ajouter la citation figurant sur la même page, huit lignes plus bas, d'un texte de J.L. Schefer : "L'image n'a pas de structure a priori, elle a des structures textuelles... dont elle est le système."

Conclusion : surtout ne pas parler ni écrire l'œuvre de Schifano qui s'expose. Ou alors en donner le sens de l'énigme, pour elle-même. C'est d'une part en référer à l'ordre des détectives, en admettre l'instance en quelque sorte judiciaire, c'est d'autre part faire du statut de la critique ce qu'elle est : un genre littéraire (B. Lamarque Vadel). A réunir les deux, il n'est plus question de "douter des vertus de la rigueur autant que celles de l'errance" (R. Caillois), il est question au contraire d'autoriser les vertus tangentielles du spectacle et de la mobilité ; de rendre l'œuvre au regard pour ce qu'elle est pleinement ornementale et décorative, pleine de sens dispersés et équivalents, et de dérapages. Au plus juste, l'œuvre cumule les investigations de G. Dumezil quand il démonte, par "le souvenir et la fiction", les prophéties de Nostradamus (Le moyne noir en gris dedans varennes, N.R.F. 1984) et les assertions métaphoriques de J.L. Borges qui trouve, s'étonnant lui-même, une racine commune à deux expressions pour le moins éloignées "Rocking-Chair" et "David se couche avec ses pères" (Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité, 1951).

Bref, l'exposition de Schifano ne rend pas plus intelligible les variations combinées des causes, qu'elle n'énumère les caractères discontinus des effets. Tout au plus, elle enregistre quelques diverses fluctuations échelonnées sur un quart de siècle. Elle n'a rien de l'histoire. Ce dont elle rend compte, c'est d'un choix : l'équilibre posé entre les œuvres les plus anciennes et les peintures les plus récentes. En étalant le propos de 60 à 85, l'exposition souscrit dans les œuvres elles-mêmes, et dans le temps de leur élaboration, l'évolution récente qu'on pourrait croire, à l'inverse, victime de l'air du temps.

Dans ce cadre restreint, et dans ce cadre seulement, l'œuvre de M. Schifano révèle deux choses : elle est toujours l'objet d'un dépôt et la conscience d'une limite. En clair, la toile (marouflée dans les années soixante) est le réceptacle d'une matière colorée qui s'étale et s'interrompt justement retenue, et la trace d'une superficie. La couleur liquéfiée (émail et huile) se déploie sur le plan quand sa matière adhère à l'obstacle du support. La couleur, sous son double aspect de forme et de substance, vise d'abord à la production d'espaces colorés, leur donne consistance et inscrit la profondeur dans la surface même ou, à l'inverse, dévoile la matérialité d'une surface sur fond de profondeur allusive. Si l'insertion de chiffres, lettres, voire de phrases ou encore de fragments de signes en appelle au Pop'Art, c'est son envers que produit Schifano puisque jamais n'apparaît l'image de l'image d'une réalité, non plus que la dépersonnalisation, le "on" sujet collectif et anonyme (J.P. Keller). N'apparaît pas plus l'effacement de la matière, qui au contraire est révélée par la place donnée au hasard corrigé et par le geste qui en imprime les marques. Ce double caractère de la matière ne sera jamais relâché, quelles qu'en soient les variations futures, qu'il y ait paysages directement sortis du tube (1983/85), images de télévisions émulsionnées (Paesaggio TV 1970/72 et 77/78) ou apport de matériaux diffractants tel que le plexi (65/66) ; que le dépôt soit le résultat d'une projection physique (pinceaux, tubes et pochoirs) ou lumineuse (63/65).

Cette double prescription (chromatisme et substance) peut être indifféremment vierge ou non de lignes et de formes car elle ne désigne pas et n'est rien d'autre que l'appropriation de l'espace qu'elle définit : une superficie. Ni la convention d'une illusion, ni le spectacle d'une matériologie, tout au plus un ordre sensuel limité par ses propres extrémités. D'où le travail du fragment, l'allusion à l'écran cinématographique ou télévisuel, sur lequel s'ajuste l'image. Tout se passe là-dessus, devant et dans les limites du cadre. Dépôts et limites.

Une autre permanence dans l'exposition met en jeu la bivalence des signes et l'ambivalence de la couleur (chromatisme et matériel), double syntaxe inconciliable. De même qu'apparaît tout au long du déroulement de l'œuvre l'ingénue querelle qui oppose Félibien à Piles et qui s'efforce de préciser les propriétés respectives du dessin et de la couleur.

En résumé, s'il peut se dire quelque chose, c'est-à-dire se voir quoi que ce soit, l'exposition présente sur fond de dissociation (lumière-matière, chromatisme-substance, bribes de syntaxes et plans de couleurs, signalétique et sensualité, substantif à l'endroit du représenté, etc.) la réunion hiérophanique de l'hédonisme et du savoir.