

Frédéric Paul

## STEVEN PIPPIN : DU BON USAGE DE L'ENTONNOIR



Steven Pippin, *Sans titre (Self-Portrait as Camera)*, 1984, détruit

J'ai depuis longtemps dans ma bibliothèque un catalogue que son dos étroit rend presque invisible, mais que je sais toujours là, sur cette étagère qui file derrière mes fesses quand je suis assis à mon bureau. J'ai tiré cet ouvrage et l'ai emporté avec moi tout l'été en louant sa minceur et en blâmant la lourdeur des autres titres dans lesquels j'ai dû piocher jusqu'à présent tout en circulant beaucoup pendant les vacances. Posé à plat sur un énième bureau provisoire, sa mince couverture ne révèle rien de son contenu. Aucun titre ni nom d'auteur, en première, et aucune prière d'insérer ni code-barres ou mention de prix ne figure en quatrième. D'ailleurs, la première et la quatrième sont symétriques. Dans des teintes sépia, la photographie frontale et centrée d'un intérieur y est en effet reproduite pleine page sur la feuille cartonnée servant de reliure. On peut juger de la perfection du centrage (et du façonnage) en prenant l'ouvrage en main et en considérant le dos étriqué : un point y est placé en son exact milieu. À mi-chemin des bords haut et bas (j'ai vérifié), et des plis gauche et droit (ça se voit comme le nez au milieu de la figure !) ; c'est bien visé, mais il faut être un peu informé pour le remarquer. Malgré sa minceur, le dos porte deux indications qu'on cherchait en vain sur la première de couverture. En haut le nom de l'artiste : PIPPIN ; et en bas : le nom de l'éditeur : PORTIKUS<sup>1</sup>. Pratiquée dans une cloison en contreplaqué qui obture la salle photographiée, une porte de même matériau fait exception à la composition symétrique de l'illustration. Légèrement saillante, la porte semble appartenir à un placard... Mais il ne faut pas hésiter, il faut l'ouvrir pour entrer dans le travail de Steven Pippin. Avant ça, ouvrir la couverture, mais l'ouvrir à rebours de l'usage, c'est-à-dire l'ouvrir dos de face, peut toujours être utile. Car alors, au centre de la paroi de contreplaqué et au centre de l'image, tout autour du point presque invisible déjà mentionné, apparaissent deux carrés concentriques liés par quatre diagonales, qui peuvent rappeler : soit Josef Albers, si on les voit à plat ; soit René Daniëls, si l'on veut y voir l'intérieur d'un volume architectural simple ; soit, toujours en volume, Sartre et Foucault haranguant au mégaphone des manifestants devant les usines Renault le 28 février 1972, si l'on voit dans les deux carrés concentriques les deux sections d'un pavillon acoustique de forme tronconique ; soit Godard et Fritz Lang, si l'on y voit, comme dans le premier plan du *Mépris*, le pare-soleil d'une lourde caméra cinémascope. Si enfin l'on a renoncé à voir dans ce sommaire dispositif un tableau abstrait accroché au milieu de la cloison coupant la salle d'exposition de Portikus, on a le choix entre une perspective exagérée ou un... effet d'entonnoir ! Et il s'ensuit dans un cas comme dans l'autre un imperceptible, mais irrésistible, mouvement vers l'avant. Quand on sait que le point parfaitement centré au façonnage de l'ouvrage est un trou, le mouvement s'accélère. D'irrésistible, cette attraction vers le vide devient vertigineuse. L'entonnoir est incontestable.



Steven Pippin, *Penultimate Moment*, de la série *A Non Event*, 2010

D'ailleurs, il se termine par un tube, et le tube, par un trou : *funnel*, en anglais, et *tunnel* en français, en anglais, en allemand, en italien et même en norvégien, sans oublier l'espagnol et le portugais (mais à une lettre et un accent près) ! Le pavillon acoustique, l'appareil photo ou la caméra sont des entonnoirs. La démarche de Pippin est vertigineuse. Il faut y insister.

Plusieurs facteurs contribuent à cette sensation de vertige chez lui :

- 1) son intérêt pour les sciences fondamentales ;
- 2) l'alliance de la précision et de l'obscurité<sup>2</sup> ;
- 3) l'opposition entre événement et non-événement ;
- 4) le goût des tautologies, des machines célibataires, des miroirs ;
- 5) son obsession de l'envahissement photographique.

Un plan d'attaque en cinq points vient ainsi d'être arrêté. Mais ces différents points se confondent ou se carambolent. Ils n'ont pas l'impeccable équidistance normalienne que réclame un discours mesuré, présumant de faire le tour de la question et d'asseoir ainsi son autorité sur un horizon dégagé de toute obscurité ; comme si son articulation imparable devait imparablement nous conduire, sinon à plus de connaissance, du moins à une *meilleure connaissance*, dégraissée de toute erreur d'interprétation, là où... recoupements, collisions, mélanges, intervalles indéterminés ne peuvent qu'accélérer la sensation de vertige. L'œuvre de Pippin déborde pourtant de ce cadre d'interprétation planifié, mais il va falloir s'y tenir. Malgré la précaution de l'entonnoir, elles débordent toujours, les œuvres irréductibles. Or seules les irréductibles – celles qui, par exemple, ne sauraient se résumer à l'assertion « untel, qui travaille sur... » – méritent vraiment les efforts désespérés qu'on met à essayer de les comprendre : donc de les contenir, malgré tout. Ne sont irréductibles que les œuvres demeurant obscures malgré toutes les tentatives d'éclaircissement ou celles dont la limpidité est aveuglante comme une évidence. Mieux vaut une œuvre porteuse de mille interprétations inexactes mais différentes que mille œuvres chacune soumise à une interprétation juste mais exclusive. Ceci n'est pas un plaidoyer en faveur des œuvres à la fortune critique trop facilement pléthorique, celles dont on parle trop et dont on dit mille fois la même chose ; la critique devrait plutôt s'évertuer à se contredire. Mais reprenons nos cinq points et soumettons-les justement à la contradiction.

L'intérêt de Steven Pippin pour les sciences fondamentales transcende sa formation aux sciences appliquées, à la mécanique en particulier. Elle la subvertit même en déplaçant l'héritage paternel du côté de l'art – qui est à peu près toujours une cause perdue pour l'esprit organisé d'un père ingénieur voyant son fils s'engager dans une voie incertaine. Il est certainement oiseux de distinguer sciences fondamentales et sciences appliquées, mais « on se comprend ». Comme on se comprend lorsqu'on a marqué la frontière entre les arts fondamentaux et les arts appliqués. La notion d'art fondamental nous mènerait trop loin, d'ailleurs, on l'a abrégé en art tout court, ce qui permet toutes sortes de raccourcis bien pratiques : l'art ayant un haut et un bas (*high and low*) qui le font tenir debout, ses frontières disciplinaires s'étant en outre considérablement ouvertes, ce qui de fait ne devrait logiquement plus permettre d'en exclure les arts appliqués quand ils tendent à l'excellence – ici, faille dans l'analyse : comment l'art tout court demeure-t-il art fondamental s'il ne tend pas à l'excellence comme nous l'a prouvé Filliou (même « mal fait », même « pas fait » !) et sa descendance ? Pourquoi l'intérêt de Pippin pour les sciences est-il vertigineux ? Parce que c'est assurément celui d'un esprit scientifique, mais certainement pas celui d'un scientifique ni même d'un ingénieur. La détermination avec laquelle il s'embarque dans la démonstration de théories