

L'ART EST-IL UN JEU D'ECHECS ?

Barbara Satre

« Le papier intervient chaque fois qu'une image,
d'elle-même, cesse ou rentre,
acceptant la succession d'autres »
Stéphane Mallarmé,

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, préface, 1914

I. L'œuvre-atelier

Donner à voir l'œuvre, consiste selon Giulio Paolini à mobiliser les supports matériels de la peinture ou les outils du dessin. *Essere o non essere* se présente comme la mise en scène du *faire* œuvre, en exposant les potentialités du processus de création, en amont de la réalisation finale. La surface qui s'étend au sol est morcelée, composite ; les toiles carrées de même dimensions scandent l'espace et semblent se reproduire, en se juxtaposant ou en se superposant suivant un quadrillage régulier, comparable à un échiquier. A cette animation minimale s'ajoute l'inversion des tableaux qui tour à tour montrent leur envers ou leur endroit. En exposant le support, c'est le travail qui s'expose, nu. On voit l'acte objectif, systématique et méthodiquement répété, précédant celui de peindre ou de dessiner, qui consiste à la tension d'une toile sur un châssis de bois fixée par des clous posés à intervalles réguliers sur la tranche du cadre. L'amoncellement au sol de ces tableaux en latence, scrupuleusement préparés, prêt à accueillir le geste auctorial qui les élèvera au rang d'œuvres d'art, découvre l'avant d'une réalisation.



1. *Essere o non essere*, Padova, 1995

Ainsi, *Essere o non essere* repose sur le principe de l'œuvre-atelier, avec lequel l'artiste élabore et montre les préalables de l'œuvre, les hypothèses qui créent les conditions d'une naissance. Le processus créatif est le sujet de l'installation, il anime les toiles de dessins préparatoires, d'études, de schémas ou de tracés et de taches aléatoires, en vue de réunir les conditions de l'avènement d'une idée parfaitement neuve.

L'atelier est mis à plat pour apparaître objectivement. Il semble déplié au sol comme une carte géographique. Cette grille de lecture, propre à décrypter les potentiels états d'une toile ou d'un papier, examine les moindre recoins de l'espace dévolu à l'élaboration mentale autant que matérielle de l'œuvre. Ce morcellement spatial fait écho à la diffraction temporelle à laquelle se livre *Essere o non essere*. L'œuvre est montrée sous différents jours en 1995 (fig. 1), en 2001 puis en 2013/2014. Elle n'apparaît jamais identique à elle-même et s'inscrit dans un continuum créatif¹. Ainsi, si l'œuvre évolue constamment au fil de ses apparitions officielles c'est précisément parce qu'elle ne s'extrait pas de l'atelier. Les présentations qui succèdent à la première exposition de l'œuvre sont donc toujours plus introspectives, et non pas rétrospectives comme il est coutume de nommer les œuvres déjà révélées devant un public. Les modifications apportées à la formule initiale introduisent l'œuvre dans un processus de prospection, de laboratoire. Si l'œuvre se transforme c'est donc d'abord parce que le chemin qu'emprunte et expose Giulio Paolini tend à atteindre la quintessence de l'idée qui préside à la première version. Si comme le dit souvent Paolini « l'œuvre préexiste à l'intervention de l'artiste »², l'œuvre paolinienne, dans sa dimension conceptuelle, cherche peut-être aussi à elle-même se préexister. L'atelier est cet espace/temps qui se nourrit de fragiles probabilités, il est le lieu des prémisses et des hésitations. L'œuvre de Paolini est toujours la matérialisation des composantes de sa genèse. Plutôt que de s'étoffer, les versions postérieures d'*Essere o non essere* se simplifient et vont à rebours d'un travail accumulatif. L'atelier pose le cadre symbolique d'une mise en abîme ; l'image organisée du travail artistique de mise en forme et en espace. La seconde raison aux variations successives de l'œuvre est évidemment spatiale car les installations de Giulio Paolini vont de concert avec le lieu qui les accueille. L'œuvre est construite et délimitée par l'espace qui l'accueille. Son organisation et son placement dans la géométrie d'une salle d'exposition est fonction du dialogue qui s'opère entre les murs, le sol et ce qui y est disposé. Enfin, la mutation de l'œuvre prend un aspect purement ludique. Paolini brouille volontairement les pistes en modifiant subtilement la trajectoire d'une ligne, en changeant les contours qui barrent la surface de certaines toiles, de sorte que le rapport à l'œuvre en soit perpétuellement et subtilement transformé. Cette dimension presque intime initie dans le temps, avec le spectateur, un jeu de connivence et de joute intellectuelle. Giulio Paolini ouvre le jeu et engage, à chaque présentation de l'œuvre, une nouvelle partie.

Bien que les quatre côtés de l'échiquier aient volé en éclats, la zone ne se laisse pas pénétrer facilement, on la contourne. L'espace physique est inaccessible autant que l'espace illusionniste de l'image. L'image est lointaine et le lieu est privé.

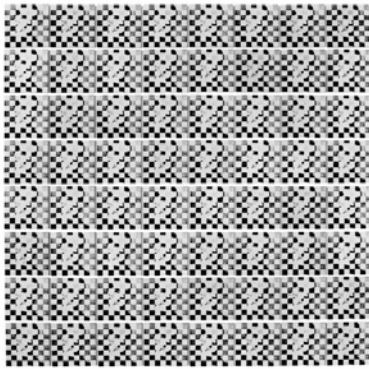
Tout dans *Essere o non essere* déroute. Les jeux d'écarts ou de déplacements entre le prévisible, l'attendu, le régulier et l'irrégulier, l'incongru, ou le dissymétrique, soulèvent des questions qui contraignent l'observateur à façonner son analyse au fur et à mesure que l'œuvre se révèle à lui. La démarche artistique de Giulio Paolini s'oppose à la simultanéité. Ses œuvres se découvrent invariablement dans la durée. L'artiste décline des tensions décomposées en plusieurs temps, qui correspondent à plusieurs points de vue. La division des champs visuels réfute l'immédiateté d'un seul regard.

¹ Cette pratique est fréquente dans le travail de Giulio Paolini. *Ultimo modello* (1992) en est un exemple paradigmatique. L'œuvre est fondée sur le principe de la variation. A chacune de ses apparitions (sept en tout, de 1995 à 2005), elle se verra partiellement mais constamment modifiée.

² PAOLINI Giulio, « Note di lavoro », in *NAC*, n° 3, mars 1973, rééd. in DISCH Maddalena (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, Lugano, ADV Publishing House, 1995, p. 61.

L'éclatement – ici celui des cadres, par la ligne du dessin qui divise les toiles, créant les contours de nouveaux morcellements – formule à partir d'un seul noyau séminal des compositions toujours différentes.

L'art de Giulio Paolini est combinatoire. Il se constitue et se reconstitue dans le mouvement de ses agencements consécutifs. La matière est la même ; seul le dispositif varie. Une telle démarche relève précisément du « montage ». Or, ce terme, désigne chez Georges Didi-Huberman ce qui « n'est pas la création factice d'une continuité temporelle à partir de "plans" discontinus agencés en séquences. C'est, au contraire, une façon de *déplier visuellement les discontinuités du temps* à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire »³. La nuance est importante et décrit bien l'inversion du processus paolinien, qui progresse à contre-courant mais aussi à contretemps et multiplie les ruptures pour n'offrir que des fractions d'œuvres déjà existantes. La méthode consiste à capturer les instants et les latences entre les œuvres pour trouver « le point de contact entre l'œuvre et son pourquoi »⁴.



2. *Locus Solus*, 1976



3. *Photofinish*, 1993-94

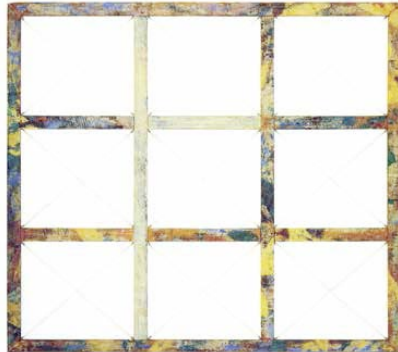
Giulio Paolini s'adonne souvent à un savant jeu de reconstruction à partir de son propre patrimoine linguistique, facilitant et complexifiant tour à tour la lecture de son projet. Le motif de l'échiquier apparaît, avec *Locus Solus* (1976, fig. 2), assez tôt dans son vocabulaire. Cela provient du fait que l'échiquier dans sa forme relève de la *quadratura* classique, un procédé de perspective que Paolini affectionne pour fragmenter l'espace. Cette technique de projection spatiale est détournée par l'artiste pour mieux déceler les artifices de la représentation. Ce procédé propre à reporter en plan les images que nous percevons en volume se montre et opère une sorte de remontée à la surface des structures souterraines de la peinture, en deçà de la figuration. Le visage de l'auteur (celui de Raymond Roussel, dont le livre donne son titre à l'œuvre) répété mécaniquement dans les soixante-quatre cadres qui forment une grille, s'abstrait par la superposition de l'image d'un échiquier dans chacune des cases. Le portrait sérigraphié de l'auteur est enfermé dans l'œuvre, disparaissant dans le piège de son roman dont le titre – *Locus Solus* (Lieu unique) – redouble le caractère cloisonnant.

³ C'est l'auteur qui souligne. DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 474.

⁴ PAOLINI Giulio, in DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 300.

D'une œuvre à l'autre, le système de production développé par Giulio Paolini prend des allures de *work in progress*. *Photofinish* (1993-94, fig. 3) joue aussi avec le motif du jeu d'échec pour articuler entre elles les œuvres présentées successivement en huit étapes, dans le même lieu, la galerie Locus Solus à Gênes, et dans le courant d'environ une année. De petites reproductions, à la taille des cases de l'échiquier, remplissent les noirs du quadrillage dans une scansion entrecoupée des vides qui complètent le plateau. Ce cadre repose sur un cube transparent en plexiglas qui renferme deux chaises et une table de jeu entremêlées et mises hors d'usage. *Photofinish* est un arrêt sur image d'un temps long d'exposition, elle décrit une arrivée et dévoile le fantasme de l'artiste : « faire de toutes les œuvres une seule »⁵. Si Paolini déclare la fin de la partie, l'œuvre elle – l'échiquier est là pour le rappeler – conserve son potentiel naturel d'extension. Une fin de partie bien singulière qui, comme le répète Clov tout au long de la pièce de Samuel Beckett, laisse entrevoir que « quelque chose suit son cours »⁶.

Si l'artiste convoite l'œuvre du commencement, il réfute complètement, par la voie démonstrative, la possibilité d'une œuvre ultime. Il entreprend de fouiller la peinture jusqu'à l'os, d'accéder à son squelette. Le tableau n'est alors que l'image de sa propre présence. Le propos de l'artiste cherche donc inexorablement à dégager les conditions fondamentales de la production d'une image afin d'élucider le mystère de son apparition. Agissant en deçà du *faire pictural*, l'œuvre devient une matrice, elle est l'organe d'une perpétuelle reconfiguration.



4. Pierre Buraglio, *Châssis*, 1975

Le papier ou la toile sont la variable symbolique d'ajustement et l'atelier est le théâtre où se joue la mise en pièces du tableau. Giulio Paolini énonce dans chacune de ses créations une hypothèse de la première œuvre, de l'œuvre Zéro, et parvient à composer avec son inachèvement constitutif. Il appartient à cette génération d'artistes qui substituent le processus de l'œuvre à sa finitude, c'est-à-dire la réalisation du tableau à son cadre. Certaines avant-gardes dans les années soixante ont procédé à une déconstruction du tableau de chevalet ou à un dépouillement de la peinture

⁵ PAOLINI Giulio, in DISCH Maddalena (dir.), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, vol. 2, Milan, Skira, 2008, cat. n° 735, p. 749.

⁶ *Fin de Partie* a été écrite en français en 1954. Cette pièce de théâtre a été publiée pour la première fois aux Éditions de Minuit en 1957. Rappelons, en outre, l'intérêt de Samuel Beckett pour le jeu d'échec, lequel agit certainement, en filigrane, dans la structure de sa pièce.

comme résistances à la mort annoncée de la peinture. Ainsi, la démarche de Paolini dès ses débuts s'apparente, sur bien des aspects, à celle des artistes français de Supports/Surfaces et plus spécifiquement de Daniel Dezeuze ou Pierre Buraglio autour de la structure du tableau et des éléments matériels qui la constituent. La structure de la peinture intacte (châssis, toile vierge, envers de bois brut...), ou simplement marquée de lignes directrices, expose le cadre de manière à « soustraire le tableau à sa fonction de véhicule d'image »⁷. Les châssis-cadres de Pierre Buraglio, par exemple, poursuivent ce même but (fig. 4)⁸. Pour Paolini, le cadre est la forme élémentaire qui signifie la précarité du tableau, il est de l'ordre du vestige. Ce procédé coïncide avec la formule de Pierre Buraglio selon laquelle « la peinture s'édifie sur ses ruines »⁹, c'est-à-dire à partir des restes qui la composent. La ruine hante l'imaginaire paolinien pour les mêmes raisons. L'historien de l'art Romain Mathieu voit dans cette phrase une « métaphore architecturale où se trouvent associés construction et destruction, éléments matériels et histoire de la peinture. Ces ruines, dit-il encore, « sont à l'opposé de la table rase, il ne s'agit pas d'une négation mais d'une critique »¹⁰.



5. *Delfo*, 1965

Cette critique du tableau de chevalet, ou plus précisément de la production d'images, s'adosse aussi à une relecture de l'art moderne et de Matisse en particulier. Giulio Paolini s'inscrit dans ce territoire pictural où chaque tableau est un accès vers le réel. *Delfo* (1965, fig. 5) est une des nombreuses œuvres de Paolini où le châssis est exposé pour lui-même. Le cadre est associé dans cette œuvre au portrait de l'artiste en pieds, les bras croisés. Le destin de l'œuvre se montre, « il ne reste à l'artiste que de renouveler à chaque fois son seul et unique cadre et d'y apparaître, juste s'appuyer à cette *Fenêtre ouverte* (qu'a laissé Matisse) qui est le seuil entre l'atelier et le monde »¹¹. L'artiste est lié

⁷ PAOLINI Giulio, *Voix off*, Mâcon, Editions W., 1986, p. 121.

⁸ La proximité de l'œuvre de Pierre Buraglio avec celle de Giulio Paolini transparait aussi dans l'écriture. Buraglio décrit ainsi – comme pourrait le dire Paolini – ses châssis-cadres : « Ces écrans qui se doivent "d'offrir à l'œil la résistance d'une surface", s'identifient à leurs constituants matériels », et l'artiste d'ajouter : « Celui qui regarde butera sur ces choses dont toutes idées et intentions ont été éliminées ; qui s'objectivent avec insistance ». BURAGLIO Pierre, *Pierre Buraglio*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 26.

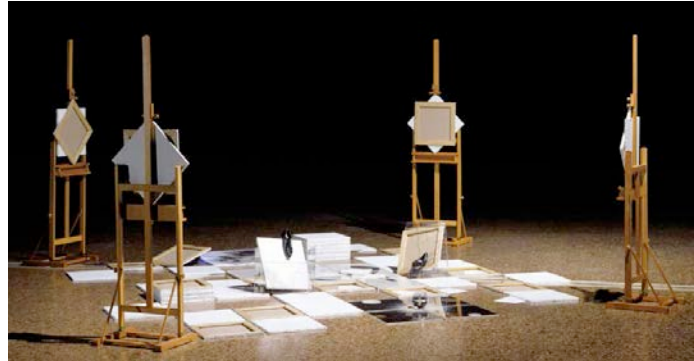
⁹ BURAGLIO Pierre, « Il ressort de cet entretien », [1966]. Rééd. in BURAGLIO Pierre, *Écrits entre 1962 et 2007*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007, p. 29.

¹⁰ MATHIEU Romain, *Supports/Surfaces pris aux mots : Stratégies discursives d'une avant-garde picturale*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art contemporain, vol. 1, Aix-en-Provence, Aix-Marseille Université, sous la dir. du Pr. Pierre Wat, 2013, p. 224.

¹¹ PAOLINI Giulio, « Intervista con Francesca Pasini, aprile 1994 », in DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 279.

à l'œuvre car il l'occupe. Son image dans *Delfo* est partiellement occultée par les croisillons du châssis et son regard est masqué par des lunettes noires opaques. L'image de l'auteur en oracle aveugle laisse place à l'œuvre physique qui le précède et l'abrite dans le même temps.

Comme lui enseignent les échecs, l'art, selon Paolini, se parfait d'oscillations ingénieuses et presque insaisissables de la règle à la stratégie. L'atelier forme l'unité de mesure élémentaire – l'échiquier – qui régit la géométrie d'un espace morcelé. A l'image de ce jeu, l'œuvre démontre que créer suppose de renouveler sans cesse sa tactique. L'organisation des toiles carrées dans *Essere o non essere* ménage des espaces vides qui maintiennent en réserve des possibilités de remplissages. L'absence de toile se pose comme le négatif de la matérialité effective du support, le vide rend actif l'objet tableau. De même la surface blanche rend active la ligne qui la traverse. Parce que Giulio Paolini affirme que « comme dans le jeu d'échecs, c'est le blanc qui ouvre, et presque toujours, termine la partie »¹², papier vierge, cadre vide ou toile blanche préparée sont donc autant de valeurs du recommencement. En reléguant la fabrique du tableau au sens stricte à son existence future et spéculative, Giulio Paolini traite de l'éternel retour de la peinture. Ainsi, lorsque les chevalets s'invitent pour délimiter l'espace de la mise en scène dans l'exposition de 1995 (fig. 6), c'est pour mieux souligner la posture (ou l'imposture ?) picturale de l'artiste, lequel met à l'honneur la peinture tout en faisant descendre le tableau de son piédestal. Ils se dressent comme d'illusoires gardiens du temple sur l'étendu du dispositif faussement neutre.



6. *Essere o non essere*, Padova, 1995

II. L'auteur est un autre

L'arbitraire de l'agencement des cadres qui composent l'installation soumet au spectateur la présence de l'auteur, visible à travers une photographie générique mais aussi invisible, pris *par* et *dans* l'œuvre elle-même, *étant* et *n'étant pas* tout à la fois. La parabole échiquéenne contenue dans la représentation d'*Essere o non essere* amorce une réflexion basée sur le système binaire qui régit l'œuvre, soumise à deux joueurs ou à deux acteurs : l'auteur et le spectateur. Paolini invite le spectateur au sein de son atelier et l'exhorte, par cette proximité, à une interaction. Ce qui se joue d'une version à l'autre de l'œuvre se joue à l'intérieur de l'œuvre même.

¹² PAOLINI Giulio, « Intervista con Maddalena Disch, luglio 1995 », in DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1994, p. 297.

La fabrique de Paolini est donc ouverte au spectateur, elle le sollicite officiellement. Ici, deux hommes debout sont mis en évidence au centre du dispositif. Les corps vus d'en haut et dont on aperçoit seulement les silhouettes quasiment uniformes d'hommes en costume noir, ne laissent pas distinguer leurs visages. Les deux faces sont l'une et l'autre concentrées sur un carnet à croquis vide. Ces anonymes perturbent la compréhension de la scène et provoquent une situation de flottement. Le couple est homogène. De cette opacité découle plusieurs possibilités d'images. De l'ambiguïté à identifier le spectateur émane l'hypothèse du dédoublement de l'auteur. Les deux personnages apparaissent comme des spectres incertains sur la scène de la représentation. On ne sait distinguer qui est l'ombre de qui ? L'artiste efface progressivement les signes qui codifient l'opposition de l'acteur et du récepteur. La confusion des figures atteste alors que « l'auteur n'est rien d'autre qu'un spectateur privilégié »¹³. Le spectateur a par conséquent une place essentielle dans l'économie de l'œuvre qui interroge l'existence et la nécessité de l'artiste. L'auteur est un autre.



7. *L'autore che credeva di esistere (sipario: buio in sala)*, 2013 (détail)

Jean-Louis Maubant évoque le « double miroitant »¹⁴ comme étant un concept central et constitutif de l'œuvre de Giulio Paolini. Ses multiples portraits ou autoportraits sont autant d'études de l'omniscience de l'artiste dans l'œuvre, présent ou caché à tous les niveaux de la représentation. Maubant y voit d'ailleurs une métaphore de l'artiste « acteur et valet »¹⁵ instaurant un dialogue avec le spectateur autour de la magie de l'apparition de l'image, l'illusion du réel ou encore les mystères de l'art. *L'autore che credeva di esistere (sipario: buio in sala)* (2013, fig. 7), une œuvre récente dans laquelle l'artiste à sa table de travail semble dessiner à l'infini des lignes qui se croisent et découpent des cases, maintient le secret sur l'identité de l'artiste. Comme dans *Essere o non essere*, ce cliché met en scène, dans la planéité de l'espace, une perspective illusionniste où le protagoniste est représenté en plongée ; un point de vue dont le caractère artificiel installe une distance critique entre l'œil et l'image. Les hommes qui évoluent dans le théâtre paolinien sont explicitement des êtres de fiction de sorte que toute production s'illustre clairement comme une reproduction.

¹³ PAOLINI Giulio, « Intervista con Susan Taylor, giugno 1984 », in DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 196.

¹⁴ MAUBANT Jean-Louis, « Giulio Paolini ou le triomphe de la mélancolie », in *Paolini, Melanconia ermetica*, Paris, Cahiers d'art contemporain, n° 21, Galerie Maeght-Lelong, 1985, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

L'image renvoie là aussi à la phase d'élaboration, au huit clos de l'atelier. Particule microscopique dans un cosmos infini, l'artiste besogneux poursuit sa quête sans fin. L'œuvre, de manière similaire, donne à voir un long processus d'atomisation. Elle est une cellule qui se forme de ses subdivisions. Giulio Paolini ne dessine rien d'autre que des présupposés à la représentation et fait appel à nos pulsions scopiques.

« – S'il vous plaît... dessine-moi un mouton... »¹⁶ dit le Petit Prince à l'aviateur.

« – Ca c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans », finit par répondre l'aviateur.

L'histoire d'Antoine de Saint-Exupéry est bien simple, de même que l'on recherche inlassablement l'enfant perdu quelque part en nous, notre désir profond de voir tente de déceler ce qui précède l'apparition d'une figure. Avant le mouton, la caisse est ce que Le Petit Prince voulait : la possibilité de l'image. Le papier est ce que l'auteur veut, avant le dessin. L'œuvre paolinienne peut être lue comme une fable. Tout comme le protagoniste lunaire de Saint-Exupéry, Giulio Paolini est l'enfant qui pose beaucoup de questions, lesquelles construisent patiemment une conception symbolique de *l'être au monde*. En outre, une des façons d'être artiste d'après Giulio Paolini c'est de « ne pas connaître l'âge adulte, mais d'osciller dans un aller-retour de l'élan de l'adolescence à la conscience de la fin »¹⁷ ; « oublier tout, oublier de l'être pour l'être toujours et de nouveau... »¹⁸.



8. *Essere o non essere*, 1994-95 (détail)



9. *Disegno geometrico*, 1960

L'art n'est pourtant pas un jeu d'enfant pour Paolini, au contraire, il est un canevas complexe de codes à définir et à déjouer. *Essere o non essere* ne déroge pas à cette règle. Le point de fuite central, clairement dessiné par les lignes rouges qui traversent les diagonales des toiles pour se couper sur l'image d'un papier encore immaculé indique, à l'égal de toute œuvre classique, le sujet principal de l'œuvre (fig. 8). La ligne est un vecteur pour dire que « la feuille blanche, la toile vierge, sont les points d'arrivée, non de départ »¹⁹. En outre, si chaque œuvre contient en elle les stigmates de la précédente, la stratification de l'espace d'*Essere o non essere* garde en mémoire l'image de l'œuvre autographe de Giulio Paolini, *Disegno geometrico* (1960, fig. 9). Paolini cherche, depuis lors,

¹⁶ DE SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1943.

¹⁷ PAOLINI Giulio, in RISALITI Sergio (dir.), *Giulio Paolini, dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, Milan, Electa, 2010, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

à dévoiler les coordonnées du tableau. Cette toile, considérée comme la première œuvre de l'artiste, se fait donc l'axiome de sa création.

Dans la continuité du système multiplicateur qui fractionne ou décuple l'espace et les cadres, l'œuvre est invariablement dotée de plusieurs *alter ego*. *Essere o non essere*, comme toutes les créations de Paolini, veut rompre avec le mythe de l'œuvre inédite. Elle contient par conséquent tout un système référentiel dont la composition s'apparente à une savante formule alchimique, une transmutation qui renvoie à l'acte de création. Le caractère réflexif de l'œuvre s'adosse à la fois à l'histoire de l'art et à l'histoire de la création personnelle de l'artiste. L'œuvre est « survivance »²⁰ pour citer encore Georges Didi-Huberman, soit la mémoire à l'œuvre dans l'image.



10. Jan Vermeer, *L'art de la peinture*, ca. 1666



11. *Lo studio*, 1968

Giulio Paolini fait appel à une peinture qui se pense. Il puise donc dans un registre iconographique et théorique qui place le processus pictural en tant que phénomène au centre de sa construction. La question de la relation artiste / modèle, origine de toute élaboration mentale, s'adosse au pouvoir iconique de *L'art de la peinture* (1666, fig. 10) de Vermeer. Dans cette œuvre, Vermeer parle plutôt de l'art d'interpréter le rôle du peintre ou du modèle et interroge leurs places respectives à l'intérieur du binôme. Révéler la présence de l'artiste dans l'image, c'est faire de l'auteur un sujet comme les autres. Tout comme le fera Paolini, la théorie de la peinture de Vermeer s'exprime dans sa peinture elle-même. Les personnages sont placés sur le sol de l'atelier comme des pions sur un échiquier. Dans la diagonale, les cases du carrelage noir et blanc mènent d'un sujet à l'autre. Ces deux figures sont les deux faces d'un même corps ; celui de la peinture. *L'art de la peinture* éclaire alors la dimension incontestablement allégorique d'*Essere o non essere*. Cette peinture introspective invite à dépasser le rideau pour entrer dans le secret de l'atelier. La quadrature des lignes du sol matérialise les règles de la perspective qui régissent toute la toile. Ici, le sol en damier est le seul élément de la scène peinte qui ne soit que la représentation de lui-même et non pas une composante illusionniste de plus dans la reproduction d'une séance de pose. Le modèle de Vermeer déguisé en muse de l'histoire – dont le caractère artificiel est mis en relief par le costume anachronique et la multitude d'accessoires qui l'accablent – ferme les yeux. Il est volontairement rendu aveugle, privé de la faculté de voir car

²⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *op. cit.*

son rôle est sans ambiguïté, il n'est pas d'être regardeur mais d'être regardé. Chez Paolini, le modèle c'est la peinture elle-même, destinée à être, dans sa matérialité, un pur objet de contemplation. L'artiste, à l'intérieur de la scène illusionniste dispose du même statut. Il participe à la représentation et perd de fait son individualité en étant peint de dos. Le modèle et le peintre se confondent car l'auteur est lui aussi au service de la représentation, le témoin de l'image et l'image du témoin tout à la fois. Paolini tire là encore dans son œuvre propre les leçons de cet autoportrait inversé en travestissant l'artiste ou en le mettant à distance. Seul le signe d'une fonction – ici celle de peindre – demeure inaltéré.

Giulio Paolini retient aussi de l'œuvre emblématique de Vermeer la suspension du temps, magnifique et profondément énigmatique, incarnée par la main dans l'attente de peindre, à commencer par *Lo studio* (1968, fig. 11) qui détache dans un petit cadre au centre d'une plus grande toile vierge le détail de la main prête à l'ouvrage dans *L'art de la peinture*. Cette main sera plus tard substituée par la main de Paolini lui-même ou bien d'un autre artiste dans nombre de ses œuvres. L'instrument pointe ce qui doit advenir. « Chaque œuvre, que je connais [dira Giulio Paolini], est un exemple de comment aurait pu être ou de comment sera la successive »²¹ ; une succession d'images virtuelles en somme. Ainsi, si ce que la main désigne est ce qu'il reste à faire, alors l'œuvre n'est inéluctablement qu'un projet.

Essere o non essere s'adresse donc tout autant au potentiel d'être de l'artiste que de l'œuvre d'art. L'auteur est la clé de l'énigme paolinienne, celui par qui tout transite mais qui se trouve dans l'incapacité de commencer ou de finir son ouvrage. L'auteur aussi archétypal soit-il existe-t-il donc vraiment ? Auteurs, spectateurs et modèles sont synonymes dans ce langage, ils ne sont qu'une promesse de réponse. Paolini s'intègre à une tradition dans laquelle demeure le « secret du personnage dont nous sommes les destinataires exclus et dont le dépositaire est le tableau »²². La réflexivité de l'œuvre ouvre la voie à la poursuite du modèle insaisissable.

Dans son alphabet, Paolini définit sous forme d'énigme le terme "conceptuel" : « Du peintre avec son modèle à l'œuvre sans auteur »²³, c'est-à-dire *de la norme picturale à son évidemment analytique*. L'œuvre étant à la fois son propre sujet et sa propre matière, l'auteur peut alors se soustraire à l'équation artistique. La mort de l'auteur est-elle pour autant déclarée ? Là est sans doute le *prospect* de Giulio Paolini dans *Essere o non essere*, pour paraphraser Daniel Arasse. L'œuvre de Paolini manie l'argumentation, à l'image de celle de Vermeer ; un procédé qu'Arasse nomme « *nuova descriptio* » ou « connaissance démontrée »²⁴. Si, comme le décrit l'historien de l'art, Vermeer dans *L'art de la peinture* nous enseigne le mystère de la lumière, que nous apprend alors Paolini dans *Essere o non essere* ? Le mystère paolinien dévoile sans doute que seule la peinture donne vie au peintre ou plus universellement que seule l'œuvre donne vie à l'auteur.

Ainsi, ce n'est pas la mort de la peinture mais peut-être celle de l'auteur lui-même qui est mise en jeu par Giulio Paolini. La manière, chez Paolini, de mettre l'artiste sur la sellette, fait écho à une toile peu

²¹ PAOLINI Giulio, RISALITI Sergio (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 46.

²² ARASSE Daniel, « Vermeer fin et flou », in *Histoires de peintures*, Paris, France Culture / Denoël, 2004, p. 140.

²³ PAOLINI Giulio, RISALITI Sergio (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 30.

²⁴ ARASSE Daniel, *op. cit.*, 2004, p. 143.

connue de René Magritte intitulée *Échec et mat* (1926, fig. 12). La scène surréaliste se déroule sur un échiquier dans une pièce fermée. La représentation s'appuie sur le savant équilibre entre la part de hasard et de calcul que le jeu requiert. Au premier plan du plateau d'échec un homme aux paupières closes – l'incertitude demeure quant à un possible autoportrait – pose un pistolet sur sa tempe au moment où dans la profondeur de champ un pion vacille. La roulette russe se fait ici la métaphore de la prise de risque artistique. Il s'agit bien de jeu, de la mise en jeu de l'artiste qui convoque sur la scène de la peinture sa probable disparition.



12. René Magritte, *Échec et mat*, 1926



13. René Magritte, *Le Géant*, 1937

L'œuvre de Paolini partage avec celle de Magritte le goût des énigmes et de la présentation critique de l'image de l'auteur. Les deux hommes s'adonnent à la reproduction immodérée de potentiels archétypes de l'artiste. Cette intense répétition du même, ou de sa réplique déguisée, éloigne toujours davantage ces imitations de l'auteur véritable. L'auteur reste inaccessible. Ainsi, lorsque Magritte réalise le portrait photographique du poète Paul Nougé (*Le Géant*, 1937, fig. 13), en substituant son visage au plateau de l'échiquier, c'est pour mieux révéler l'artifice de la représentation. Le jeu consiste à avancer masqué, le visage éclipsé, afin que l'auteur soit cette « présence/absence centrale dans l'orbite ininterrompue de la généalogie qui préside à l'histoire de l'art »²⁵. Le fond culturel assimilé par l'œuvre, entre citations et autocitations, se présente donc comme un défi à la mort annoncée de la peinture. Dans ce sens, la solution à l'hypothèse exposée par Paolini réside peut-être précisément dans le titre même de l'œuvre.

III. ... telle est la question

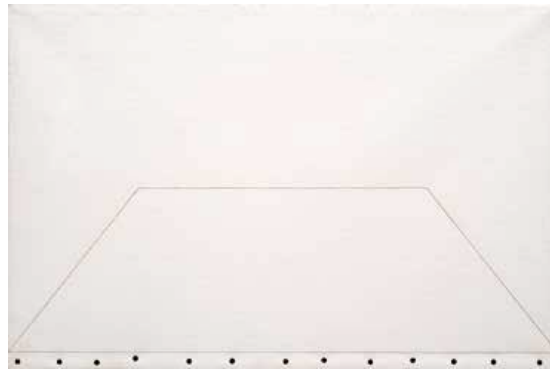
Essere o non essere fait bien évidemment référence à la fameuse méditation shakespearienne, posée par le personnage d'Hamlet sous forme de question. Car en effet, dans cette phrase ce n'est pas la réponse mais bien la potentialité de la question qui compte. Giulio Paolini déclare dans son travail « l'inévitable retraite de l'œuvre devant le *pourquoi* de l'œuvre »²⁶. Il propose une enquête et privilégie donc la question à la réponse. L'énigme est mise en scène par l'œuvre. Paolini convoque

²⁵ PAOLINI Giulio, « L'autore che credeva di esistere (sipario : buio in sala) », texte publié dans le guide de l'exposition *Essere o non essere* (du 29 novembre 2013 au 09 mars 2014), Rome, MACRO, 2013, p. 5.

²⁶ PAOLINI Giulio, « Intervista con Paolo Tortonese, gennaio 1983 », in DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 184.

Shakespeare pour édifier sa propre pièce. La figure de l'auteur en Hamlet s'introduit alors dans une représentation de la *vanitas*. L'artiste s'interroge à travers le personnage de Shakespeare sur la signification de sa quête foncièrement vaine et confère à l'œuvre la pureté du tragique.

Le théâtre est le support de Paolini, complice et symbolique, pour examiner la peinture. Chaque réalisation est l'endroit d'une aporie car la toile blanche demeure cet espace ambiguë où l'œuvre se rend visible dans toute sa matérialité et se présente également comme le lieu de ce qui doit advenir, et n'est donc pas encore dévoilé. Le tableau descend du chevalet et devient scène. L'espace théâtral forme une unité élémentaire à partir de laquelle il est possible de questionner les limites de l'intervention artistique ; la scène désigne le périmètre de l'œuvre. Francesco Poli indique que « dans le travail de Paolini, la toile blanche peut être vue comme un rideau levé sur une scène vide, où (pour le dire comme Schlemmer) il n'y a rien encore et où tout peut apparaître »²⁷. La scène chez Giulio Paolini, dans le prolongement de la pensée de Maddalena Disch, est l'antichambre de la peinture²⁸, cet espace situé derrière le mur des apparences. *La doublure* (1972-73, fig. 14) figurait déjà ce rapprochement. La toile vierge du peintre bascule d'une présentation verticale (et conventionnelle) à une position horizontale, laissant apparaître la tranche (la toile clouée au châssis) et le prolongement du cadre dans la profondeur du champ dévoilant une image qui pourrait être celle d'un plateau de théâtre en perspective. Le tableau bascule et se transforme en plateau, dans l'attente de comédiens, le tableau disparaît au profit de la scène. La barrière-écran du tableau est dépassée. L'artiste en déployant les paramètres de la vision cherche à accompagner le regard vers une "autre vérité" qu'il situe entre planéité (deux dimensions) et espace (trois dimensions), un entre-deux qui marque le seuil de la perception.



14. *La Doublure*, 1972-73

De la surface au volume ou du cadre au cube, le théâtre surgit de l'imaginaire des œuvres paoliniennes. L'œuvre ou plus précisément l'œuvre-atelier est close comme l'espace d'un théâtre. Le cube, dans le champ lexical de Giulio Paolini, dérive donc de la boîte scénique. Or le théâtre de Paolini est un théâtre sans parole, un lieu de retrait comparable à l'*hortus clausus*. L'artiste évolue

²⁷ POLI Francesco, « Il demone della teatralità », in PAOLINI Giulio, *Il "teatro" dell'opera*, Pesaro, Galleria Franca Mancini, 1991, p. 8.

²⁸ DISCH Maddalena (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 97.

dans cet espace inviolé, faisant corps avec l'œuvre, contraint à l'isolement²⁹. Cette solitude ontologique se résout chez Paolini par la création de doubles spéculaires. Prolongeant sur le plan visuel, le principe de Pirandello du "théâtre dans le théâtre", l'auteur est lui-même un personnage en quête d'auteur³⁰.

L'aire d'*Essere o non essere*, dans le Salone del Palazzo della Ragione à Padova, en 1995, voit s'élever de part et d'autre du trompe l'œil central deux boîtes de plexiglas transparentes. Une troisième structure cubique, divisée par une croix de plexiglas, est suspendue au dessus de l'installation et est traversée par un rayon laser rouge. Ces réminiscences de *L'ultimo modello* (1992, fig. 15) apparaissent comme autant de maquettes de la mise en scène de l'œuvre d'art. Seul le regard est convié à pénétrer dans les boîtes théâtrales posées au sol pour déceler les indices de l'intrigue : une toile vierge coupée par une ligne comme artefact élémentaire, une toile qui laisse voir son envers comme présence essentielle du matériau de la peinture, une chaussure d'homme comme trace de l'artiste. Ces accessoires sont les signes métonymiques de la pièce qui se joue sous nos yeux.



15. *Ultimo modello*, 1992-95

Interviennent donc parallèlement dans la création de Giulio Paolini les dimensions du tableau et de la scène, où le spectateur appréhende, comme a pu l'écrire Giovanni Lista, « deux modalités différentes et pourtant complémentaires de vivre l'image »³¹. L'analyse de l'espace pictural ou théâtral à laquelle se livre Paolini trouve alors ses justifications à l'intérieur de la réflexion plus vaste du *comment* faire œuvre. L'amorce d'une solution émerge dans l'idée de mettre en relief la structure qui forme une réalisation artistique, façonnée par une multitude d'autres œuvres préexistantes. Ceci explique pourquoi l'artiste affirme : « mon travail n'évoque pas de lieux, mon travail évoque l'œuvre »³². On peut alors comparer le processus artistique de Giulio Paolini à l'insaisissable *Enseigne de Gersaint*

²⁹ Cette métaphore d'une retraite de l'artiste dans sa démarche est explicitement évoquée par Giulio Paolini : « L'attitude de l'artiste semble retracer les mêmes étapes qui caractérisent une vocation, quelque chose d'impénétrable et de mystérieux semblable à un raptus ou à une obsession » (PAOLINI Giulio, « L'autore che credeva di esistere (sipario : buio in sala) », *op. cit.*, 2013, p. 5).

³⁰ Paolini s'inspire de la subversion pirandellienne pour développer sa démarche artistique. Remarquons que le titre de son dernier essai « L'autore che credeva di esistere (sipario : buio in sala) », est lui-même baigné de cet imaginaire théâtral.

³¹ LISTA Giovanni (dir.), *Ligeia*, n° 2, "Du tableau à la scène", Paris, juillet - septembre 1988, p. 24.

³² PAOLINI Giulio, « Intervento alle Giornate di studio », in *Quaderni di Teatro*, vol. VIII, n° 31, Firenze, Vallecchi ed. Réed. in *Il "teatro" dell'opera*, *op. cit.*, 1991, p. 20.

de Watteau (fig. 16); cette vaste scène de prospection invitant le spectateur à trouver dans l'œuvre même différents cadres à l'image picturale, ayant pour vocation d'élargir toujours davantage le prisme du regard et de questionner le visible.



16. Jean-Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720

Entre les deux termes duels de l'équation *être* ou *ne pas être* il y a certainement une troisième voie, essentielle à toute production artistique, contenue dans la proposition de l'auteur (bien qu'informulée) : l'"exister". Faire exister, dans une salle d'exposition ou sur un plateau, est le propre de l'art ou du théâtre. L'artiste cherche toujours à opérer une continuité de la pensée entre ce qui a été et ce qui sera. *Essere o non essere* est une œuvre ouverte, fondamentalement. Il importe là de révéler le dessein de Giulio Paolini qui cherche à déjouer la structure binaire de l'être et du non-être, à transcender la vie comme la mort par l'art même. Plus que l'être, l'artiste convoite la puissance d'être, et doit savoir recueillir ce qui advient. « Être, ne pas être ou exister » est donc probablement la variable proposée par Paolini et inscrite dans l'œuvre. L'"exister" est un mode d'être particulier, situé dans l'entre-deux du vide (ou d'une tension vers le néant) et de l'essence (ou du "ce que c'est"). L'œuvre de Paolini décline ces différents états de l'être et se présente comme un objet de connaissance. D'une part, ce qui est donné est toujours insuffisant. Dans la création paolinienne ce n'est pas le vide qui s'immisce entre les interstices de la représentation mais le vide qui se fait présence pour s'exalter à la surface de l'œuvre. Le vide est donc présence et cela le distingue foncièrement du néant qui est l'absence absolue de toute existence. D'autre part, l'essence de la création est partout exposée à travers une toile préparée et tendue sur un châssis de bois, une reproduction photographique, une plaque de plexiglas ou une feuille de papier. L'artiste découvre la nature de toute chose pour donner à voir les conditions matérielles de la peinture ou du dessin. Paolini ramène ainsi le tableau à sa pure existence, c'est-à-dire à la persistance de sa réalité concrète.

Comment, la philosophie des échecs peut-elle alors rejoindre celle de l'art? La métaphore échiquéenne employée par Giulio Paolini sert une vision émancipatrice. Amédée Ponceau³³ voit dans les échecs le moyen d'illustrer que l'individu se fait dans l'action. L'artiste, comme le joueur d'échecs, en faisant œuvre, démontre que le secret de notre destin est l'action par laquelle ce destin s'engage

³³ PONCEAU Amédée, *Initiation philosophique*, vol. 1, Paris, Marcel Rivière, 1944.

et se poursuit. Marcel Duchamp, une des figures majeures de l'artiste-joueur, souscrit complètement à cette philosophie. Celui qui déclare solennellement la fin de l'art rétinien et de la tyrannie du visuel fait du ready-made l'emblème de l'œuvre libérée de l'emprise du règne du savoir-faire pour l'introduire dans une nouvelle ère, celle de la désignation, c'est-à-dire de l'acte absolument personnel de nommer l'œuvre d'art. Cette manière radicale de départir l'œuvre de ses conditions restrictives d'existence ouvre à l'artiste des horizons infinis, ou pour reprendre la symbolique échiquienne, offre des combinaisons toujours nouvelles à la création. Duchamp a plusieurs fois représenté le jeu dans sa peinture jusqu'à faire du plateau d'échec lui-même (assez tardivement³⁴, en 1966, fig. 17) un ready-made. Cette trajectoire de l'échiquier dans le parcours artistique duchampien est passionnante car elle prouve dans l'œuvre de Duchamp la rémanence non pas du visible mais d'un système de la peinture. Le système de la perspective s'expose, pour lui-même, ce « système dont les principes normatifs déterminent la représentation. Ce qui était à l'origine perçu comme une relation arbitraire de la peinture au monde devient maintenant une stratégie empruntant son modèle à un jeu conventionnel »³⁵. Il ne fait pas de doute que Paolini tire les leçons du déplacement métaphorique et subversif qu'opère Duchamp du tableau à l'échiquier. La sollicitation du spectateur est avant tout cérébrale. La plasticité du jeu et son caractère fascinateur va être présentée comme n'importe quel objet pour « rendre visible ce qui, autrement, se dérobaît au regard »³⁶. Montrer le plateau nu, sans pièce et sans joueur, renvoie donc au tableau dans sa matérialité.



17. Marcel Duchamp, *Hommage à Caissa*, 1966



18. *Senza titolo*, 1975

Giulio Paolini, dans une subtile mise en abîme, va redoubler l'hommage de Duchamp en réalisant un hommage à Duchamp (*Senza titolo*, 1975, fig. 18). Ce papier qui n'a jamais été exposé est une image sous-terrainne du croisement possible des œuvres respectives des deux artistes, autour du plateau d'échecs. Cette partie avec Duchamp consiste pour Paolini à exhumer un ready-made peu connu et à l'examiner à travers son propre mode d'analyse. Le jeu de syncrétisme à l'œuvre sur le papier découvre la reproduction de l'échiquier de Duchamp gagné en son centre par le blanc original du support qui fait retour. L'échiquier se découpe comme un rideau à même de dévoiler l'espace réel d'une réalisation. Les quatre angles du papier redoublent le motif distordu de l'échiquier, lequel,

³⁴ Précisons que ce ready-made, *Hommage à Caissa*, réalisé deux ans avant la mort de Marcel Duchamp a été souvent perçu comme une énigme laissée par Duchamp. Jindřich Chalupický y voit le symbole de sa fin de partie, la manifestation du jeu fini. CHALUPECKÝ Jindřich, « Les ready-made de Duchamp et la théorie du symbole », in *Artibus et Historiae*, vol. 7, n° 13, 1986.

³⁵ JUDOVITZ Dalia, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 37.

³⁶ *Ibidem*.

en pivotant, trace les diagonales du cadre carré, ce qui produit un sentiment angoissant de plongeon dans le vide. L'œuvre paolinienne existe par l'acte sans cesse répété de découverte des dessous de l'image. Le plateau d'échecs, sans les pièces qui l'occupent, est ce territoire à la fois plastique et symbolique qui accepte la mécanique inhérente à l'œuvre ; sa capacité propre à exister.

Le jeu d'échecs, que l'on oppose souvent au jeu de dé car il tend à l'objectivité d'une stratégie pour éliminer le hasard, n'est donc pas pour autant déterministe. Giulio Paolini manipule la toile comme un pion sur un échiquier et fait de l'œuvre une arithmétique de la contingence. L'œuvre paolinienne se présente comme l'expression du choix délibéré et individuel de l'artiste, et relève par là-même d'une forme d'existentialisme. Elle se veut une preuve que pour l'artiste, selon les mots de Jean-Paul Sartre, « le tableau à faire c'est précisément le tableau qu'il aura fait »³⁷. Deux formules se superposent alors : celle de Paolini qui prétend que *l'œuvre précède l'artiste* et celle de Sartre qui postule que « l'existence précède l'essence ». L'acte précède l'individu, dans les deux propositions.

De par son isolement *dans et avec* l'œuvre, Giulio Paolini agit immuablement à partir de la matière de l'œuvre elle-même faisant et défaisant sans fin. L'artiste existentialiste décide alors de travailler avec cette matière déjà présente – mais toujours résiduelle – de l'œuvre d'art, pour tenter de la reconstituer complètement. La tension, ou l'élan en avant, qui caractérise la démarche de Paolini fait résonner l'écho d'une ultime clameur de théâtre portée par Garcin dans *Huis clos*³⁸ de Sartre et qui termine la pièce par ce dernier mot : « continuons ».

© Barbara Satre

© Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

© Maurizio Corraini S.r.l.

³⁷ SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* (1945), Paris, Folio essais, 1996, p. 65.

³⁸ L'écriture de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre a été terminée en 1943. Cette pièce de théâtre a été très vite considérée comme le symbole de l'existentialisme sartrien.