

Henry Martin, Giulio Paolini. *L'absolu est inexplicable*, in "L'Art Vivant", n. 53, Parigi, novembre 1974, pp. 12-14.

Lorsqu'on dit que le sujet de l'art est toujours l'art lui-même, cela peut signifier diverses choses. Ce peut être une manière de souligner qu'il ne faut pas confondre révolution artistique et révolution dans le domaine politique ou social. Ou qu'une œuvre d'art doit être comprise pour ce qu'elle est et non en fonction de ce qu'elle représente. Ou qu'on est d'avis qu'il n'y a pas, en matière d'esthétique, de définition de la valeur qui ne soit, en fait, une fiction ou un subterfuge. Enfin, ce peut être une façon polie de couper court à la conversation.

Il s'agit d'une affirmation qui peut dissimuler une large gamme d'attitudes, du positivisme à l'idéalisme, et elle peut tout aussi bien conduire à débattre de la nature du plan pictural qu'à épiloguer sans fin sur la notion de beauté. Autrement dit, lorsqu'on déclare que le sujet de l'art n'est jamais autre que l'art lui-même, on pose, en fait, plus de problèmes qu'on en résout. C'est une formule qui, plus qu'autre chose, fournit à chacun l'occasion de raviver et d'exprimer les convictions qu'il a, a priori, sur la question et elle sert alors à lancer le débat. Un peu comme l'exercice du koan, dans le Zen, elle incite à scruter une nouvelle fois le problème plus qu'elle ne contribue à l'éclaircir. Un tel énoncé, en effet se donne, par sa forme grammaticale, pour une définition mais, au fond, n'en est pas une. Comme, par ailleurs, il réfute ouvertement toutes les définitions qu'on a pu donner de l'art et jette le discrédit sur toutes les définitions qu'on pourrait être amené à en proposer, il suggère implicitement que toute définition de l'art n'est qu'une définition pour la forme et, au fond, ne cerne ni ne définit rien. C'est une formule qui nous fait donc achopper aux limites de l'intellect. Une fois qu'on se trouve dans cette inconfortable position, on a le choix entre, au moins, deux attitudes possibles. On peut faire comme s'il ne s'était rien passé et se replier vers le centre de la sphère de l'intellect pour y reprendre, comme si de rien n'était, le cours normal de ses activités ou l'on peut attendre que surgisse une autre faculté de perception qui puisse fonctionner sans le concours de l'intellect.

C'est à cette seconde démarche que nous invite, à mon sens, l'œuvre de Giulio Paolini. Son art fait constamment référence à d'autres œuvres artistiques et se définit implicitement comme de l'art sur l'art dans le but de créer des énigmes qui échappent à l'emprise de notre intellect et face auxquelles la seule réaction efficace est d'ordre émotif. La première chose, lorsqu'on aborde son œuvre, est d'en accepter l'opacité (ce qui constitue déjà une attitude de l'ordre de la pure sensation) et d'essayer de ressentir le poids et la nature des problèmes qu'elle nous pose. S'acharner à trouver une solution spécifique à chacun des problèmes auxquels l'on se trouve alors confronté revient à se priver de l'expérience que cette œuvre peut provoquer en nous.

Voici ce que déclare Paolini à propos de son *Apothéose d'Homère* (fig. 1) dans le texte qui accompagne cette œuvre et en fait partie intégrante : « Le titre, *Apothéose d'Homère*, fait allusion au célèbre tableau d'Ingres qui se trouve au Musée du Louvre et où l'on voit un certain nombre de personnages de l'histoire de la culture désigner Homère comme l'emblème de l'inspiration classique. Dans ma composition, un certain nombre de photographies de personnages historiques, représentés par des acteurs, sont placées sur des pupitres comme autant de partitions musicales indépendantes et autonomes (chaque spectateur peut se sentir reflété par chacun des acteurs et du coup par chacun des personnages historiques), le tout formant une scène. Cette scène, toutefois, n'a pas la moindre fonction narrative. Il n'y a, entre les personnages, aucun lien si ce n'est que tous partagent la même fonction symbolique. Il s'agit d'une scène classique ou qui, du moins, serait classique si ce n'était justement ainsi qu'elle va apparaître au regard obscurci de celui qui tient à y "voir" une scène classique. En tout cas, ce n'est pas non plus une scène moderne au sens où un jugement obscurci par la notion de classique croirait pouvoir la comprendre. Il serait sans doute plus exact de dire que cette scène semble avoir été conçue par les personnages qui la peuplent et que son

ordonnance renvoie à un regard rigoureusement théâtral. Théâtral, classique, moderne, voilà trois descriptions dont on ne voit pas le rapport tant qu'on ne connaît pas la valeur de l'inconnue : les interprètes sont les personnages ; ils mettent en suspens le temps réel ; ils n'occupent pas une place précise dans l'espace ; pour un temps indéterminé (et qu'eux seuls, dans les coulisses pour ainsi dire, pourraient déterminer), leur présence sur cette scène brise le système normal de références (c'est-à-dire leurs références à eux, mais aussi notre propre identité) ; ils célèbrent ici une éblouissante fiction. Avant et après cette illusion d'éternité, il ne reste pas grand chose à observer et rien à analyser. Dans ces pages, j'ai rassemblé et mis en ordre les traces visibles de cette hypothèse ».

Cette œuvre est extrêmement déroutante. Sa fonction est pratiquement de disloquer notre sens des valeurs. Héros mythiques du passé et héros mythiques du présent sont mis sur le même pied et tous sont ensuite confondus avec les acteurs de cinéma qui les représentent. Chacun sait, ou se rend compte, que le héros appartient en soi à un univers conceptuel où règne le sens de la hiérarchie ; or, ici, ce sens de la hiérarchie a été explicitement évacué ou, sinon évacué, du moins relègue en marge. L'œuvre, en tant qu'objet physiquement présent sous nos yeux, nie l'existence de cette hiérarchie qui persiste néanmoins dans le tissu de références qui constitue une sorte d'hommage rendu à la fois à Ingres et à l'hommage qu'Ingres lui-même rendait aux classiques. Elle suggère de surcroît que songer à Ingres lorsqu'on regarde la composition de Paolini ne dévalue en rien Paolini et, par conséquent, que ce n'est pas son respect des valeurs traditionnelles qu'il s'agit de respecter chez Ingres. On ressent également l'impression que Paolini est le premier à être conscient des contradictions ou des incohérences que l'on pourrait relever dans l'étrange hommage qu'il rend ainsi au passé et qu'il n'y attache, pour sa part, guère d'importance. Autrement dit, nos définitions de l'art sont ici balayées comme de la poussière. Du point de vue de sa forme rhétorique on pourrait dire du tableau que c'est un dialogue entre pairs, dialogue que nous surprenons et écoutons mais que, il faut bien l'admettre, nous avons un certain mal à comprendre.

Réduire l'œuvre de Paolini à une série d'analyses sur l'art revient donc à l'appauvrir (c'est pourtant l'approche de Germano Celant dans le livre qu'il a consacré à Paolini et que publie la Sonnabend Press). Rien, dans ces compositions, ne peut laisser penser qu'il s'agit d'analyses. Les problèmes de l'art sont, tout simplement, le matériau sur lequel Paolini travaille et prétendre qu'il analyse ce matériau, c'est un peu comme dire de Rodin qu'il fait l'analyse du marbre. Même si les attitudes et les techniques propres à l'analyse conceptuelle font partie de l'arsenal de Paolini, la dissection de son procédé est loin d'épuiser ce que l'on ressent au spectacle de l'œuvre. Dire que l'artiste et le spectateur participent tous deux à la création ne signifie pas qu'ils y jouent tous les deux un rôle identique.

Paolini, dans son œuvre, va jusqu'à la lisière de l'incompréhensible de manière à provoquer une impression de stupeur, et cela explique également qu'il soit si économe dans l'usage qu'il fait de son matériau. Une toile attachée à une autre toile, le schéma d'un système de coordonnées, une toile montrant en perspective trois versions d'elle-même accrochée au mur d'une pièce carrée, une toile attachée par une ficelle à son châssis (fig. 2), une toile qui dit « Cher visiteur ... » ou bien « Visite à la maison de Raphaël à Urbino » ... toutes ces compositions répondent avant tout à la nécessité que ressent le peintre de manier des images qui soient des « absolus ». On se souvient de l'histoire de Giotto qui, pour convaincre de son talent et de son sérieux un client en puissance, dessina simplement un cercle sur le mur. L'absolu est inexplicable et Paolini recherche donc des images qu'il soit impossible d'expliquer, des images qui soient trop évidentes pour requérir une explication et qui s'imposent donc par le simple fait de leur existence. La réduction extrême qu'opère le langage utilisé par Paolini constitue moins une critique du langage qui sert généralement à parler de l'art qu'elle ne répond à une nécessité strictement interne et d'ordre poétique. La conception qu'il se fait du langage pictural dérive de sa conception de la poésie et de son objet et le langage est pour lui plus une

conséquence qu'une cause. Etant donné le désir qui l'anime de provoquer certains types d'expérience poétique, il ne pourrait avoir, du langage, une autre conception.

Il est très difficile de localiser avec précision dans une œuvre de Paolini où exactement se situe la valeur esthétique et l'on soupçonne d'ailleurs qu'il en a voulu ainsi. Si l'on s'obstine à chercher la valeur esthétique dans chaque pièce physique prise isolément en tant qu'objet, on risque fort de rentrer bredouille. L'art de Paolini ne consiste pas seulement à créer des objets mais aussi et surtout à provoquer des situations. L'important, dans son œuvre, ce n'est pas tant d'en percevoir la valeur esthétique intrinsèque que de comprendre que chaque pièce a pour elle une valeur donnée. La plupart du temps, une composition de Paolini représente un moment « privé » et lorsque le spectateur la regarde, ce qui le frappe, ce n'est pas la composition en soi mais l'impression que cette composition a pour son auteur une signification particulière et que pour lui-même elle en a une autre. Cet écart entre la signification que l'œuvre a pour son auteur et celle qu'elle a pour nous qui le regardons nous accule, dès qu'on l'a ressenti, à une position de solitude et d'isolement. Et l'important, c'est précisément cette bascule de la perspective et du point de vue. Paolini lui-même souligne d'ailleurs l'importance qu'il attache à cette notion de changement de regard dans la pièce intitulée *Jeune Homme regardant Lorenzo Lotto* (1967). Il s'agit simplement d'une reproduction photographique du tableau de Lorenzo Lotto (*Portrait de jeune homme*) et Paolini s'est contenté d'en changer le titre. Dans la version qu'il nous propose de ce portrait, l'accent ne porte plus sur le fait d'être vu mais sur l'acte de regarder et cela déclenche un subtil jeu où s'échangent les identités et dont les acteurs sont Lorenzo Lotto, le spectateur qui se trouve à l'endroit même où a dû se tenir Lorenzo Lotto pour peindre, le jeune homme sujet du portrait et enfin Paolini lui-même. C'est donc moins d'un tableau que d'un jeu qu'il convient de parler et les jeux auxquels l'œuvre de Paolini nous contraignent à prendre part constituent en fait sa première raison d'être.

© Henry Martin

Ripubblicato in francese in *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976, pp. 92-94. Traduzione dall'inglese: Pierre-Yves Pétillon.



1. *Apoteosi di Omero*, 1970-71

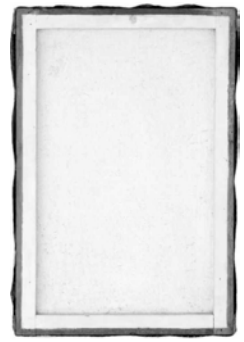




2. *Senza titolo*, 1961



3. *Man Ray*, 1971



4. *Senza titolo*, 1963