

**Barbara Satre, Giulio Paolini, entre fragment et fragmentation, in “influxus” (periodico on-line), <http://www.influxus.eu/numeros/article/giulio-paolini-entre-fragment-et?lang=fr>, in rete dal 28 maggio 2014. In origine : intervento al colloquio internazionale “Des temps qui se regardent : dialogue entre l’art contemporain et l’archéologie”, Institut National d’Histoire de l’Art, Paris, 5-6 octobre 2009.**

« ‘Être ou avoir été’, jusqu’à mettre en question l’identité, la consistance, l’existence même de l’artiste et de (son?) œuvre<sup>1</sup>. »

Dès ses débuts, l’activité de Giulio Paolini semble absolument insolite dans le panorama artistique italien des années soixante et soixante-dix. En effet les œuvres emblématiques de l’artiste instaurent une relation de grande proximité avec l’histoire de l’art, un dialogue assez éloigné des vellétés de rupture qui traversent sa génération. Ainsi, les rapprochements de l’œuvre de Giulio Paolini avec l’Arte Povera s’établissent sur le plan de la pratique et non pas sur le plan du résultat de cette pratique. L’opération d’abstraction à laquelle se livre l’artiste pourrait bien être le véritable lien qui l’unit au projet d’un *art pauvre*. Il procède donc, non plus par accumulation, mais par retrait, en exploitant le substrat de ce qui a été.

Les colonnes, les statues, les plâtres brisés sont autant d’objets qui viennent constituer l’iconographie et la matière des réalisations de Giulio Paolini. L’artiste s’approprie des fragments de l’antiquité classique et les fait communiquer avec le présent. Il explore alors abondamment le champ lexical qu’offre l’archéologie pour l’étendre à son mode de réalisation artistique. Ce déplacement apparaît comme un moyen pour remettre en question l’ensemble des éléments de l’expérience artistique : l’objet, le lieu d’exposition, le spectateur jusqu’à l’artiste en tant que tel.

Le discours de Giulio Paolini se réfère à la conception artistique et se place ainsi en amont de la réalisation. Il fait en effet reposer sa création sur une affirmation : « L’œuvre préexiste à l’intervention de l’artiste<sup>2</sup>. » Cela signifie explicitement que le travail ne se situe plus au niveau de la production matérielle, qu’elle soit picturale ou en volume. L’artiste – qui parle d’ailleurs volontiers en qualité d’auteur, terme plus générique ou plus neutre – s’exclut du processus d’élaboration de la forme. Paolini établit ainsi une distance avec le « métier » au sens stricte. Un tel constat étend le statut du *créateur*, qui produit l’œuvre, à celui de l’archéologue, c’est à dire qui révèle l’œuvre. La démarche de l’artiste s’affranchit de l’idée d’*artefact*. Il ne s’agira plus de produire l’œuvre mais de la rechercher sans relâche. Cette position de retrait ne manifeste pas uniquement une attitude d’humilité dans la création mais affiche également une grande ambition. Paolini s’investit dans une sorte de quête d’œuvre, faisant de l’artiste « quelqu’un qui dévoile, qui porte à la visibilité<sup>3</sup>. » Cette activité s’apparente inévitablement à la fouille archéologique qui s’attache à faire des prélèvements de l’existant et dont l’image constitue une mémoire à décrypter. Ainsi, à l’instar de l’archéologue, Giulio Paolini s’efforce dans sa pratique de reconnaître, d’interpréter et de donner à voir l’œuvre d’art.

De telles intentions engagent l’artiste dans une recherche d’objectivité. Cette posture implique donc une discipline quasi-scientifique. Giulio Paolini adopte dans son travail une rigueur épistémologique avec le but de mettre à jour les modalités d’apparition de l’œuvre d’art. L’œuvre devenue champ d’étude, Paolini décline alors ces propositions. Il appelle à « considérer, par exemple, avec courage, l’éventualité de revenir sur ces pas, ou bien avec détermination poursuivre – dans le sens contraire des aiguilles d’une montre – jusqu’au point de départ<sup>4</sup>. » Comme pour le chercheur, l’artiste trouve ses sources dans les archives du passé. Son propos intervient en deçà de l’œuvre, c’est à dire à posteriori de la matérialité de l’art.

Seule la question du *pourquoi* de l'œuvre s'exerce dans la création de Giulio Paolini. La priorité donnée à cette interrogation est à rapprocher du courant analytique. En effet l'artiste est proche de l'art conceptuel en faisant disparaître l'objet au profit de son analyse. Le registre référentiel de Giulio Paolini maintient pourtant une vraie indépendance vis à vis de ce mouvement artistique<sup>5</sup>. Paolini remploie des figures dont les thèmes sont souvent inspirés par l'archéologie et dont l'iconographie est fréquemment soustraite à l'antiquité classique. Les modèles anciens qu'il sollicite renferment une part de mystère inhérente à leur condition. « L'attention est analytique, mais le résultat est énigmatique »<sup>6</sup> déduit l'artiste. Ainsi, si la démarche est conceptuelle l'œuvre résiste pourtant à la définition préalable. Cette mise en tension rend inépuisable la manière de poser un problème fondamentalement insoluble. Ce parcours archéologique est une démarche singulière qui relie l'apparente contradiction entre dispositif analytique et énigme de l'œuvre d'art.

Ce rapprochement opéré avec l'archéologie nourrit le répertoire de formes de l'artiste. Giulio Paolini peut ainsi apparaître comme un peintre dont la palette est l'histoire de l'art et dont la culture est italienne. Il accorde notamment un intérêt particulier à l'antiquité greco-romaine et aux sites archéologiques qui sont l'évocation des constructions du passé. Le site archéologique rendu accessible par les publications d'images graphiques ou photographiques, se présente comme une surface circonscrite et délimitée par un tracé ponctué de restes d'édifices en pierre. L'artiste s'intéresse notamment à la prégnance géométrique que renvoie ces images. La géométrie comme une clé de lecture, une composante irréductible de l'œuvre d'art. Cette donnée est donc accompagnée de la valeur que confère l'archéologue lui-même aux photographies de chantiers, qui ont un double rôle de mémoire. Elles font office d'attestation d'un travail de mise à jour d'une part et deviennent l'expression de l'histoire de l'art ancien d'autre part. L'instantané photographique fixe autant le moment de la fouille qu'une représentation de l'antique.

L'œuvre *Le Faune de marbre*<sup>7</sup> (fig. 1), inaugure une série de neuf tableaux produits à partir de collages réalisés pour le livre écrit avec René Denizot, intitulé *De bouche à oreille*<sup>8</sup>. Chaque tableau est composé de deux tirages photographiques<sup>9</sup> juxtaposés qui reproduisent chacun la même vue de la ruine de la bibliothèque de Pergame, édifice grec du III<sup>em</sup> siècle av. J.-C. : dans la majeure partie des cas la vue est redoublée en inversé de façon à ce que les lignes de colonnades convergent et forment un angle visuel. Le paysage de ruine sert de fond à la mise en scène d'une figure centrale, reproduite de façon différente, récupération de l'image détournée d'une sculpture antique citée dans le titre. Giulio Paolini propose un jeu optique, ce qui est très fréquent dans les dispositifs qu'il met en place pour provoquer une certaine ambiguïté, une interrogation continue dans laquelle l'œuvre et l'artiste deviennent deux entités spéculaires propres. L'artiste est dans le même temps auteur et spectateur<sup>10</sup>. Dans *Le Faune de marbre* deux images identiques du *Satyre au repos* sont opposées pour former une figure chimérique. Les jambes de l'une sont associées au tronc sur lequel elle est appuyée, alors que deux torsos sont joints de façon spéculaire. L'emploi de ces photographies/preuves ont pour but de réconcilier au sein de la production d'art contemporain les notions d'ancien et de nouveau. Ainsi, Paolini opère la démonstration suivante : « Nous ne connaissons [l'art] qu'au moment où nous le trouvons nouveau exactement comme les antiques qui gardent pour nous leur pouvoir d'émotion. Toute nouveauté, aujourd'hui, me semble donc antique, tout comme le concept même de nouveau ». Dans ce sens, Paolini utilise les recherches archéologiques pour tracer des traits d'union entre le passé et le présent.

Giulio Paolini observe l'efficacité d'une iconographie issue de temps immémoriaux. Les figures mythologiques, par exemple, sont des images manifestes. Ce sont des images qui transcendent les âges

et traduisent la valeur d'éternité de l'œuvre d'art. La distance qui nous sépare de ces iconographies lointaines place le spectateur face à son incapacité à parvenir à une perception totale. « Tout ce qui existe dans mon travail, ce sont des archétypes que j'utilise pour créer une séparation, dans l'attente que l'œuvre y vienne en opposition »<sup>12</sup>. Les interactions suscitées par les dispositifs de Paolini amènent à une relecture de ces effigies. L'antique devient produit du regard de l'artiste.

*La déesse Iris*<sup>13</sup> (fig. 2), est la première œuvre qui présente une figure mythologique dans la création de Giulio Paolini. Iris<sup>14</sup>, dessinée à même le mur est recouverte d'une toile blanche tendue sur châssis qu'elle semble maintenir en suspend. Cette réunion provoque un décalage entre la fonction symbolique de l'effigie et l'objet qui lui est attribué. Pourtant figure et toile forment un couple qui s'interpénètre dans le geste d'accompagnement de la déesse ailée dont les mains recouvrent les côtés du tableau. Cette messagère entre le ciel et la terre se fait émissaire de l'artiste. Elle incarne le geste de l'artiste et figure, par son propre mouvement, la porosité temporelle qui existe entre les images.

En traçant les contours élémentaires de la déesse, l'artiste souhaite montrer que « la main et le dessin sont un moyen de rejoindre l'œuvre »<sup>15</sup> et donne par là même sa définition de l'image « qui vient de loin et va loin aussi, qui est sur le point d'être interprété »<sup>16</sup>. Ainsi, Paolini réintroduit les canons de l'art (figures mythologiques, colonnes, statues...) dans ses compositions, afin qu'ils agissent comme des intercesseurs et qu'ils conduisent le spectateur à retrouver l'acte même de création de l'œuvre.

Si le matériau archéologique constitue une source, une matière à exploiter, son emploi atteste surtout d'un intérêt pour le vide qui lui est subséquent. Paolini, dans ses mises en scène, joue en effet sur la séduction du manque produit par les objets fragmentaires. Il mobilise donc une des problématiques propre à l'archéologie puisque cette discipline est contrainte à composer avec des données incomplètes et s'affronte au constat que l'étude menée ne concerne qu'une infime partie de ce que les sociétés passées ont véritablement réalisé. Ainsi, à partir du postulat que la quête du parfait original est vaine « l'œuvre se fait par des traces »<sup>17</sup>. Le recours au motif de la ruine est emblématique de ce constat. Giulio Paolini ne renonce pas à une activité picturale. Il met sa pratique en question et la révèle, par là même, dans toute sa fragilité. Dans l'œuvre *"Sans titre" (1965) sur fond de ruines classiques*<sup>18</sup> (fig. 3), réalisée en 1972, le peintre n'illustre que ce qui est matériellement réel et visible, c'est à dire le support ou ce qui reste. Une toile *Sans titre* de 1965, peinte en trompe-l'œil, dont on aperçoit la tranche, est disposée au centre d'un décor scénographié de ruines antiques traitées en perspective.

Cette citation adhère à une certaine historicité du motif. La référence aux ruines antiques n'est pas opposée à la vision romantique en tant qu'aspiration à l'absent, un *mouvement vers* la part d'inaccessible de toute création. La résurgence d'une architecture ancienne est également convoquée par Giulio Paolini dans sa dimension métaphysique et désigne ce qu'il y a d'obscur ou de mystérieux dans l'œuvre. L'artiste affectionne d'ailleurs particulièrement les toiles inexplicables de Giorgio De Chirico dont la rhétorique allie éléments antiques et objets modernes. Ses compositions absurdes ne traitent que des modalités de perception de la peinture. De Chirico apparaît ainsi comme un précurseur au regard de Paolini qui pense que « c'est lui qui a compris le mieux, et avant tous les autres, l'inévitable retraite de l'œuvre devant le *pourquoi* de l'œuvre »<sup>19</sup>. Il ajoute « (c'est lui qui) obtient le déclin de l'impératif du signifié, avec la conscience manifeste de quelque chose qui finit, d'un couchant »<sup>20</sup>. Par cette référence à De Chirico, Paolini indique que l'objet fragmentaire implique une perte de la signification pour questionner les articulations constitutives de l'œuvre. Le paysage inanimé de ruines classiques illustre cette réflexion. Il s'impose, l'architecture de colonnes qui rythme l'espace est constituée de formes géométriques élémentaires. Ces volumes simples et épurés traduisent la structure même des monuments disparus. Le dessin de vestiges, dont il ne demeure que les lignes principales, permet « autant de motifs précaires et précieux, tels ceux que la main de l'archéologue

ramène à la lueur du jour, entourant de soins diligents ces traces déposées par le temps »<sup>21</sup>. Ces morceaux d'élévation choisis précisément pour leurs qualités structurelles, sont des pièces archéologiques qui entraînent l'étude des fondations, c'est à dire l'examen de ce qui subsiste. La ruine développe une esthétique du fragment, un matériau par essence lacunaire, qui travaille ainsi le désir d'œuvre. Réintroduire une figure antique dans l'art est une façon d'animer ce désir. "*Sans titre*" (1965) sur fond de ruines classiques semble transposer le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch sur un nouveau terrain. Le refus de titrer comme élément du titre est une référence ironique à la rhétorique propre de la modernité. La toile blanche fonctionne à la fois dans une opposition modernité/classicisme et est en même temps un élément du champ de ruine. Cette confrontation peut être interprétée comme un défi à la mort annoncée de la peinture. Il ne s'agit pas d'une fin de la peinture pour Giulio Paolini mais plutôt d'un déplacement. L'œuvre se constitue de ses ruines parmi lesquelles la peinture prend une valeur paradigmatique. Paolini évoque « l'antique profil des ruines, qui semble à la fois se construire et demeurer tel quel »<sup>22</sup>. Ainsi la ruine dit quelque chose de la construction de l'œuvre d'art par son inachèvement même.

Elle est assimilée dans sa forme minimale au fragment. La démonstration de Giulio Paolini consiste à prouver que la parcellisation rend l'objet sculpté à la matière. Ainsi l'œuvre en miette ne perd pas sa réalité, au contraire, elle la regagne. Le rassemblement de fragments d'une même épreuve est calqué sur le travail de l'archéologue chargé de reconstituer une pièce à partir des débris qu'il en reste. Dans *Protée*<sup>23</sup> (fig. 4), les fragments de moulages en plâtre d'un masque d'Homère sont réunis de sorte à en recomposer la silhouette présumée à plat, « non pour en récupérer la physionomie, mais la portion d'espace qu'elle occupait à l'origine »<sup>24</sup>. Le procédé de reconstitution est ici inversé. La figure se désagrège au profit de la substance matérielle qui la constitue. Le support mythologique de l'image enrichit alors la lecture pour exprimer sa véritable ambition : « mettre en acte un processus de transformation »<sup>25</sup>. En effet, Protée, dieu du changement d'identité, illustre l'idée que « l'œuvre ne possède pas un seul aspect, mais met en perspective la possibilité d'en assumer un »<sup>26</sup>. De plus le moulage qu'exploite Giulio Paolini est une pièce creuse. Dévoiler par le morcellement l'envers d'une sculpture, c'est aussi et surtout évoquer sa part manquante, une béance impossible à combler ou comme écrit Maurice Blanchot au sujet du fragment « un secret sans secret que nulle élaboration ne saurait remplir »<sup>27</sup>. Alain Coulange analyse ainsi le travail de Giulio Paolini: « L'univers d'où provient l'œuvre, l'œuvre comme fragment, comme prélèvement, a toute chance de se reformer, de se résumer en elle dès lors qu'elle en est séparée. L'œuvre emporte avec elle, c'est à dire en elle, l'univers d'où elle vient. Garantir ce phénomène de restitution ou de recomposition pourrait bien être son dessein »<sup>28</sup>.

Giulio Paolini ne se contente pas de s'intéresser aux documents matériels de l'archéologie, il explore aussi des champs d'application qui lui sont très proches. Ses propositions s'appuient sur une méthodologie comparable à celle de l'archéologue notamment dans l'emploi des techniques de reproduction telles que la photographie, le moulage ou le dessin. En effet, dans la démarche de Paolini, ces pratiques justifient le même usage, celui de dupliquer une pièce originale. Chacun de ces moyens de reproduction ont d'ailleurs strictement des fonctions identiques. Ils consistent à répéter une image. La copie rend l'œuvre réflexive et nous amène à reconnaître la capacité d'autoconservation de l'image qui élimine la frontière entre création et recréation.

Le moulage approfondit la question du vide que le fragment induit dans sa condition parcellaire. *Mimesis*<sup>29</sup> (fig. 5) est un dispositif fait de deux moulages en plâtre de la même sculpture classique, la *Vénus des Médicis*, et disposés de manière à suggérer une conversation. Les deux statues, en se faisant face, s'opposent et ménagent un espace vide entre elles. Paolini fait souvent appel à la connaissance

comparative, très utilisée en archéologie. L'expérience consiste à « laisser intacte la distance qui nous sépare de ces images, mais qui, en même temps, nous les rend visible »<sup>30</sup>. Le moulage, copie d'une réalité tridimensionnelle, est un moyen de mettre en perspective les images, nous permet de les interpréter, de les percevoir. La mise en scène matérialise ainsi ce qui de l'œuvre demeure une réserve inaccessible, sa part secrète et cachée. Giulio Paolini postule que ces répliques sont autant de preuves que l'antiquité renferme l'éternité de l'image. Le dédoublement des plâtres met en œuvre l'énigme des objets d'art. Leur multiplication spécifie surtout notre incapacité à les saisir complètement. L'œuvre d'art s'authentifie par rapport au manque qu'elle produit. Le procédé de reproduction n'admet pas l'arbitraire. Le plâtre va donc sans surprise reproduire avec précision les empreintes du temps déjà laissées sur l'original, des imperfections qui relativisent l'idée du beau idéal et les aspirations classiques de l'épreuve première. Nous découvrons grâce à ce procédé le négatif de la sculpture : sa réalité matérielle brut, dégagée de ses significations symboliques ou historiques.

Le rapport que Giulio Paolini entretient avec la photographie est équivalent à celui qu'il développe avec la copie en plâtre. Comme dans le domaine scientifique, l'artiste ne choisit pas de faire une photographie en fonction de critères esthétiques. Il n'utilise pas le médium en photographe. Ces clichés sont réalisés pour répéter le plus exactement possible une image déjà existante et cela précisément parce que la photographie est le système de reproduction de référence.

C'est un procédé mécanique de reproduction d'images plus direct que le dessin. L'impression photographique est « une attestation d'authenticité »<sup>31</sup> qui ordonne le langage de l'artiste.

La série intitulée *Ebla*<sup>32</sup> (fig. 6), articule des fragments de photographies sur fond de peinture en trompe l'œil. Elle fait référence au célèbre site archéologique d'Ebla, cité du nord de la Syrie, découverte en 1968 par les archéologues italiens Paolo Matthiae et Giovanni Pettinato, dans la ville moderne de Tell Mardik, au sud-ouest d'Alep<sup>33</sup>. L'artiste intitule fréquemment ces œuvres par des noms de cités antiques qui sont autant de sites historiques. Ces terrains de fouilles s'imposent comme des espaces singuliers et viennent nourrir l'imaginaire de l'artiste pour formuler une poétique. Les photographies découpées en très petits morceaux figurent des éclats de sculpture ou des fragments d'architectures antiques collés sur un support peint, imitant les veines de marbres différents. Le motif, infiniment réduit, se perd dans un décor qui s'impose par son animation colorée et ses irrégularités. La peinture dissimule les traces de papiers collés. Le jeu d'agrandissement et de réduction de l'image qui consiste à confondre le lointain et le proche au travers de superpositions brutales d'éléments dévoile les mécanismes de l'illusion. Le même cadre accueille à la fois le motif et le détail du motif. Il oblige l'œil à s'ajuster. Le spectateur change alors nécessairement de niveau d'observation pour s'interroger sur les moyens liés à l'élaboration d'une œuvre et sur les conditions de sa mise en vue. Chacune des œuvres de la série *Ebla* peut être interprétée comme l'expression métonymique de la photographie elle-même, qui en tant que reproduction est un simulacre, soit « le vide masqué par une image virtuelle »<sup>34</sup>. L'inversion des rapports de proportions entre fond et forme déclenche une sensation de perte de repère et oblige l'observateur à chercher l'image véritable. L'ambiguïté produite par ces jeux optiques interroge le pouvoir de falsification d'une image et fait émerger les propriétés de la matière. Giulio Paolini précise que « la photographie est une peau, un diaphragme qui offre ce miracle de la représentation – mais elle est aussi un morceau de papier »<sup>35</sup>.

Le médium photographique, « illusion absolue de quelque chose »<sup>36</sup>, porte à son paroxysme le paradoxe de l'image reproduite, à la fois reflet parfait et jamais que substitut de réalité. Moulages, dessins, ou tirages photographiques appartiennent à des dispositifs qui servent un seul et même motif d'investigation : percer le mystère de l'image<sup>37</sup>. Le détournement de ces moyens constitue une alternative au cloisonnement



de l'œuvre d'art. Comme en archéologie l'efficacité des techniques de reproduction exploitées par Giulio Paolini tient à la diversité des formes d'images qu'elles génèrent.

En effet la part d'expérimentation dans la pratique artistique de Giulio Paolini fait de sa création une recherche délibérément transversale. L'artiste conçoit l'œuvre comme un dispositif fragmentaire, pour dévoiler les strates de la création.

Il s'exerce notamment à matérialiser les coordonnées de l'œuvre d'art en définissant l'espace du site dans lequel elle est circonscrite. Certaines créations semblent ainsi reproduire le système du carroyage utilisé en archéologie pour délimiter précisément l'emplacement de l'œuvre dans son environnement et rendre visible les interactions de la forme avec la géographie de son terrain d'élection. On constate une adaptation de la mise au carreau, habituellement appliquée à la surface picturale, au lieu d'exposition qui conditionne une installation artistique. La série *Selinunte* (fig. 7) illustre la faculté d'expansion d'une proposition artistique. La première version<sup>38</sup> présente huit petits cubes en plexiglas, disposés à terre à intervalles réguliers, délimités par un espace quadrillé dans lequel s'inscrit la déflagration d'un moulage en plâtre et le corps d'une colonne cannelée. La dispersion des éclats au sol déstabilise la rationalité apparente d'un espace compartimenté<sup>39</sup>. *Selinunte* fait référence au site de la côte sud-ouest de la Sicile, les ruines du site antique de Sélinonte, sont un témoignage de l'installation des Grecs en « Grande Grèce ». Fondée vers 628 av. J.-C., la cité a été détruite par les Carthaginois deux siècles plus tard. Subsistent aujourd'hui sept temples doriques. L'importance du nombre d'édifices bâtis sur des péristyles faits de colonnes massives qui seules demeurent, et en partie pulvérisées, est un point de convergence poétique avec l'intérêt que porte Giulio Paolini aux fragments issus du passé. En outre, le titre établit un lien et constitue un ciment entre les différents éléments qui composent l'œuvre, entre l'objet, le lieu et le spectateur, afin de faire communiquer ces différents systèmes sémantiques. Cette mention introduit un motif remarquable dans beaucoup d'œuvres de l'artiste, l'éclatement de plâtres –une importante concentration de débris au centre et d'autres plus petits éparpillés graduellement vers l'extérieur- qui contrebalance la forme idéale brossée d'ordinaire. Maddalena Disch remarque que « par analogie aux fragments, les papiers déchirés, les débris de plâtre font office d'indices, utilisés pour guider le regard vers la construction d'une image, qui élude ainsi la définition d'une forme complète »<sup>40</sup>. Giulio Paolini s'intéresse donc bien plus au fragment qu'à l'œuvre dans son entièreté, et subvertit par là même le modèle de l'archéologue, dont le projet est de pouvoir restituer une création dans son intégralité. L'artiste détourne ainsi le procédé du carroyage pour en prouver les limites, voir l'inefficacité. Quadriller la zone d'apparition de l'œuvre est, d'une part, un moyen matériel de concrétiser la distance de perception qui sépare l'œuvre du spectateur. Et d'autre part, le cadre est mis en échec dans son incapacité à contenir l'explosion de la matière. L'artiste précise « [Dans mes travaux] l'image n'est jamais fixe une fois pour toute, elle est constamment subordonnée au processus de son devenir »<sup>41</sup>. Le renouvellement perpétuel de l'œuvre et des moyens de sa révélation contribue à définir la pratique processuelle de Giulio Paolini.

Ainsi la troisième réalisation intitulée *Selinunte*<sup>42</sup> corrobore les recherches de l'artiste. Il décompose l'image en organisant une sorte de classification des matériaux ayant pour but de rendre visible la distinction entre les différents états de l'objet et de sa reproduction. La colonne est posée sur une plaque de verre et représente l'épicentre de la déflagration d'un second plâtre identique et d'une autre plaque de verre. Les éléments en morceaux répartis tout autour occupent deux espaces quadrangulaires adjacents à la plaque entière. Ces coupes proposées à une lecture critique amènent à une interrogation : lequel de l'objet ou de son double morcelé est-il premier ? Le jeu de stratification de l'objet d'art dans les installations de Giulio Paolini démontre l'équivalence entre la partie et le tout. L'ensemble des productions de l'artiste, dans leurs successions, nous offre une typologie de l'ambiguïté constitutive de l'œuvre d'art. Le motif de la

fragmentation traduit alors la structure même de l'œuvre, dont la déclinaison dans l'espace et le temps réactive à l'infini l'énigme de son apparition.

La production artistique entière de Paolini suit cette logique et se construit par fractions. Un travail séquentiel, donc, caractéristique d'une approche archéologique. L'archéologie devient ainsi au sein de cette pratique un modèle de description comparable à l'utilisation qu'en fait Michel Foucault<sup>43</sup>. Elle découvre le discontinu et multiplie les ruptures. La fragmentation des éléments de l'œuvre s'articule à une fragmentation des pratiques de l'artiste. L'entreprise de Giulio Paolini préconise l'éclatement et souscrit au décroisement des domaines artistiques. Ainsi les investigations de l'artiste l'engagent dans une traversée des disciplines, de la peinture au théâtre. En pensant la nature même des instruments de sa pratique, il accumule les médias et décline ses recherches dans différents cadres spatiaux.

Giulio Paolini va par exemple tenter des interactions avec l'architecture, les photographies déchirées, la scène et le texte à partir d'une proposition de départ intitulée *Hierapolis*. C'est une œuvre qu'il va combiner en fonction des espaces et des supports convoqués, le dispositif se fait successivement installation, collage, ornement et décor de théâtre. *Hierapolis* est une autre référence à un paysage archéologique situé en Turquie, découvrant les vestiges d'établissements thermaux et de temples grecs de la fin du II<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., qui exprime la fécondité de l'imaginaire véhiculé par les ruines. Ce titre qui fait résonner l'œuvre avec de nombreuses images, devient à la fois potentiel support d'identification et altérité critique.

La première proposition<sup>44</sup> (fig. 8), datant de 1982, décrit les profils en raccourci de douze colonnes dessinées à l'encre noire à partir de la diagonale de l'espace. D'autres lignes dans le prolongement des colonnes pointent les restes d'un temple délabré. Le centre focal de l'installation correspond à l'épicentre de la déflagration du moulage en plâtre d'une colonne antique, environnée de toiles orientées alternativement au recto ou au verso. S'ensuit alors une multitude de variantes, toutes déployées dans de nouveaux espaces. L'œuvre est attachée au médium qu'elle intègre et manipule. Un autre exemplaire<sup>45</sup> de la même année réinvestit l'idée de reproduction avec le déploiement au sol de quatre agrandissements photographiques identiques d'un dessin en perspective. Cet ensemble s'éclate à nouveau pour être redistribué sur la scène du Teatro Stabile de Turin et construire le décor de la pièce *La Mandragola* (*La Mandragore*) de Machiavel, mise en scène par Mario Missiroli<sup>46</sup>. Le sol répète les colonnes doriques. Un décor en plexiglas transparent, fragmentaire et branlant menace de s'écrouler. Cette élévation élémentaire représente l'entrée stylisée de temples antiques. Tout autour, dispersés sur un plateau fortement incliné, apparaissent bustes et colonnes brisés. Le déséquilibre de la scène est doublé du contraste entre les costumes modernes et les ruines dans lesquelles évoluent les personnages. Une trappe au centre, visible par le public, est une percée chargée de renforcer l'instabilité de l'ensemble. La représentation du portique fait de colonnes irrégulières traitées en raccourci est déplacée plus tard dans un espace en deux dimensions et sert de fond à un collage de photographies déchirées qui laisse reconnaître des morceaux d'œuvres d'artistes contemporains (Richard Long, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Mario Merz, Cy Twombly...)<sup>47</sup>. Dans cette œuvre encore, l'image, dans sa poursuite du modèle insaisissable semble implorer. *Hierapolis* est enfin projetée en 1993<sup>48</sup> au centre d'un pavement de marbre coloré, vision *da sotto in su*, reproduite au sol et non au plafond. Le motif de portique est intégré à un quadrilatère de marbre blanc et contribue à accentuer la surélévation du point de vue. Ce montage optique opère dans le plan une sorte de profondeur virtuelle, un vide vertigineux.

Ainsi chacune des directions artistiques prises par Giulio Paolini joue de la fragmentation d'une réalisation pour en développer une autre. Les thèmes évoqués restent les mêmes : le couple ancien-nouveau, le vide, la matière... une scansion qui renvoie inexorablement au *pourquoi* de l'œuvre et aux modalités de sa

représentation. La création fragmentaire de Paolini, entre reconstitution et projection, déborde continuellement son champ d'application pour maintenir toujours ouvert le questionnement de l'œuvre.

L'artiste soulève donc des interrogations à tous les stades de l'élaboration de l'œuvre et rompt les cadres qui régissent les disciplines. Il remet en cause le domaine propre à l'artiste, en s'affranchissant de l'exécution pour investir des compétences plus proches de l'archéologie. Celle-ci devient alors un moyen d'une mise à distance du sujet. L'artiste s'octroie pour seul pouvoir celui de formuler des déliations et situe son travail à l'endroit où s'arrête la définition : « j'offre un indice et non une solution, une trace et non une conclusion »<sup>49</sup>. L'archéologie est un modèle opératoire mais aussi un modèle de description de l'œuvre. Elle favorise un processus analytique et fait en même temps apparaître une absence que Paolini appelle *l'énigme de l'œuvre*, une absence proche de l'aura définie par Benjamin. Ainsi, si la notion d'aura employée par Walter Benjamin a été largement commentée, elle est investie de manière singulière par Paolini en étant cette part manquante travaillée par l'artiste, qui se dévoile à l'intérieur de l'œuvre elle-même, comparable en cela au site ou au monument archéologique.

<sup>1</sup> G. Paolini, « Immagini riflesse », dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, t. 1, Milan, Skira, 2008, p. 15.

<sup>2</sup> G. Paolini, « Ni le soleil ni la mort, Entretien avec Jacinto Lageira », dans *Digraphe*, n° 48, juin 1989, p. 131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>4</sup> G. Paolini, dans A. Coulange, *Giulio Paolini*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 9.

<sup>5</sup> Giulio Paolini admet « Je ne suis pas capable de renoncer au mystère et à la sensualité qu'une image peut dégager ». G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965 - 1995*, Lugano, ADV publishing House, 1995, p. 197.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>7</sup> G. Paolini, *Le Faune de marbre*, 1981. Photographie sur toile émulsionnée, 132 x 196 cm (deux éléments 132 x 98 cm chacun). Milan, Collection Giorgio Marconi.

<sup>8</sup> R. Denizot et G. Paolini, *De bouche à oreille*, Paris, Editions Yvon Lambert, 1982.

<sup>9</sup> La reproduction de la ruine de Pergame est issue du volume de R.D. Macaulay, *The Pleasure of Ruins*, Londres, Thames & Hudson, 1977, p. 72.

<sup>10</sup> Paolini précise « l'auteur n'est rien d'autre qu'un spectateur privilégié », G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995, op. cit.*, p. 196.

<sup>11</sup> G. Paolini, *Voix off*, Mâcon, Éditions W., 1986, p. 134.

<sup>12</sup> G. Paolini, dans Disch, Maddalena (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995, op. cit.*, p. 252.

<sup>13</sup> G. Paolini, *La déesse Iris*, 1969. Crayons de couleurs sur toile préparée et sur mur. Toile 95 x 95 cm, mesures de l'ensemble 155 x 125 cm. Collection privée.

<sup>14</sup> Iris, dans la mythologie grecque, est la déesse messagère des dieux, et principalement d'Héra, comme Hermès est le messager de Zeus.

<sup>15</sup> G. Paolini, dans Disch, Maddalena (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995, op. cit.*, p. 253.

<sup>16</sup> G. Paolini, *Voix off, op. cit.*, p. 181.

<sup>17</sup> G. Paolini, « Ni le soleil ni la mort, Entretien avec Jacinto Lageira », *op. cit.*, p. 132.

<sup>18</sup> Giulio Paolini, « *Sans titre* » (1965) sur fond de ruines classiques, 1972. Tempéra et crayon sur toile, 200 x 300 cm. Milan, Collection privée.

<sup>19</sup> G. Paolini, *Voix off, op. cit.*, p. 144

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>21</sup> G. Paolini, dans Disch, Maddalena (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995, op. cit.*, p. 99.

<sup>22</sup> Paolini, Giulio, *Voix off, op. cit.*, p. 99.

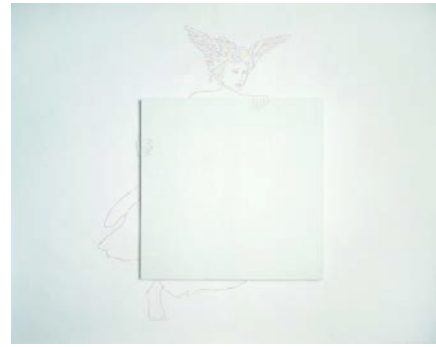
<sup>23</sup> Giulio Paolini, *Protée*, 1971. Moulage de plâtre en morceaux, base blanche opaque, 10 x 30 x 30 cm, base 110 x 40 x 40 cm, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum. Cette œuvre est la seconde, après *Elégie*, 1969, à exploiter la technique du moulage en plâtre.



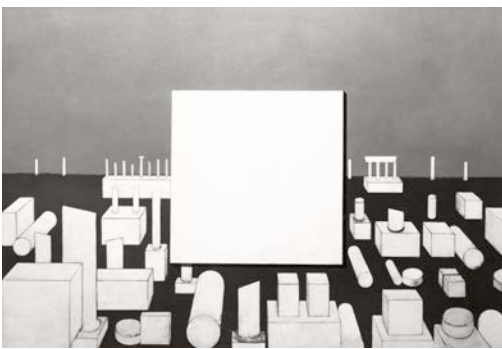
- <sup>24</sup> G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, t. 1, *op. cit.*, p. 234.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 234.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 234.
- <sup>27</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 96.
- <sup>28</sup> A. Coulange, *L'oeil indiscret*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 12.
- <sup>29</sup> Giulio Paolini, *Mimesis*, 1975-76. Moulages en plâtre, bases blanches opaques. Deux moulages de plâtre identiques 163 x 50 x 44 cm chacun, deux bases 60 x 50 x 50 cm chacune, mesures de l'ensemble 223 x 110 x 90 cm. Œuvre réalisée en trois exemplaires numérotés et une épreuve d'artiste.
- <sup>30</sup> G. Paolini, dans A. Coulange, *Giulio Paolini*, *op. cit.*, p. 15.
- <sup>31</sup> G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995*, *op. cit.*, p. 189.
- <sup>32</sup> Giulio Paolini, *Ebla*, 1976-77. Collage sur toile peinte à l'huile, 99 x 89 cm.
- <sup>33</sup> Précisons que l'œuvre est contemporaine d'une découverte archéologique d'importance réalisée sur ce site en 1975, des archives royales d'Ebla, un ensemble de plus de 5'000 tablettes d'argile portant des inscriptions datant de 2350-2200 av. J.-C.
- <sup>34</sup> G. Paolini, *Voix off*, *op. cit.*, p. 147.
- <sup>35</sup> G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965 - 1995*, *op. cit.*, p. 200.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 200.
- <sup>37</sup> Giulio Paolini l'indique ainsi : « Mes travaux sont chaque fois une version différente d'un travail centré sur le même thème, le même sujet, concentré sur la même question qui est celle de savoir à quel moment l'image peut devenir visible, la manière dont elle-même peut être montrée et va se montrer ». G. Paolini, *Voix off*, *op. cit.*, p. 181.
- <sup>38</sup> Giulio Paolini, *Selinunte*, 1977. Moulage de plâtre en morceaux, huit éléments de plexiglas 15 x 15 x 15 cm, mesures de l'installation environ 15 x 140 x 140 cm. Bolzano, Museion Museo d'arte moderna.
- <sup>39</sup> Giulio Paolini ajoute lui-même : « De l'explosion des fragments, l'implosion de la géométrie », G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, t. 1, *op. cit.*, p. 378.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 378.
- <sup>41</sup> G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995*, *op. cit.*, p. 218.
- <sup>42</sup> Giulio Paolini, *Selinunte (III)*, 1979-80. Moulage de plâtre entier, moulage de plâtre en morceaux, plaque de verre entière, plaque de verre en morceaux. Plâtre entier H : 66 cm, plaque de verre entière 140 x 140 cm, mesures de l'installation 66 X 290 x 290 cm. Milan, Collection privée.
- <sup>43</sup> Nous faisons référence à la définition de l'archéologie que Michel Foucault donne dans *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- <sup>44</sup> Giulio Paolini, *Hierapolis*, 1982. Crayon et encre sur toile et sol, éclats de moulage en plâtre, cinq toiles de 46 x 55 cm chacune, mesures relatives à la pièce d'accueil. Collection Lambert en Avignon.
- <sup>45</sup> Giulio Paolini, *Hierapolis*, 1982. Quatre agrandissements photographiques d'un dessin 120 x 180 cm chacun, quatre plaques de plexiglas, éclats de moulage en plâtre.
- <sup>46</sup> *La Mandragola (La Mandragore)* de Machiavel. Production: Teatro Stabile de Turin. Mise en scène de Mario Missiroli. Musique de Benedetto Ghiglia. Décors et costumes de Giulio Paolini et Mario Missiroli. Première représentation : Vercelli, Teatro Civico, le 10 Novembre 1983.
- <sup>47</sup> Giulio Paolini, *Sans titre*, 1986. Collage sur photographie, quatre éléments encadrés 110 x 160 cm chacun, 222 x 322 cm, Caserta, Collection Terrae Motus Reggio di Caserta.
- <sup>48</sup> Giulio Paolini, *Hierapolis*, 1993-94. Marqueterie en acier inox sur marbre, 320 x 320 cm, Tokyo, Collection Shinjuku I-Land.
- <sup>49</sup> G. Paolini, dans M. Disch (dir.), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965- 1995*, *op. cit.*, p. 240.



1. *Il Fauno di marmo*, 1981



2. *La dea Iride*, 1969



3. *"Senza titolo" su sfondo di rovine classiche*, 1972



4. *Proteo*, 1971



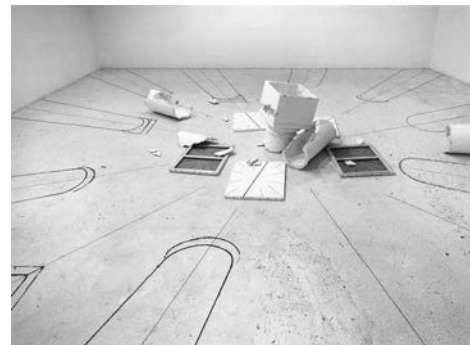
5. *Mimesi*, 1975-76



6. *Ebla*, 1976-77



7. *Selinunte (II)*, 1978



8. *Hierapolis*, 1982