

Didier Semin, Giulio Paolini, in Id., *L'arte povera*, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Collection Jalons, Paris 1992, pp. 40-43.

Est-ce parce qu'il a participé à de nombreux décors de théâtre et de télévision ? Paolini apparaît dans la mouvance de l'Arte Povera, et bien qu'il y soit associé dès l'origine, comme une figure singulière : alors que la plupart des artistes qui s'y rattachent se situent dans un au-delà ou un en-deçà de la représentation, bousculant celui que Germano Celant appelle le *spectateur œil + oreille* en mobilisant de multiples références à des domaines très divers, Paolini semble se concentrer avec beaucoup de minutie sur les éléments constitutifs d'un *tableau* tel qu'on le conçoit en Occident depuis la Renaissance. Il refuse la table rase pour s'attacher à montrer le potentiel du dispositif classique de la peinture et démonter les mécanismes du regard : « La surface d'une toile, ou d'une feuille de dessin, sont des lieux traversés, plongés comme ils le sont dans l'expérience du passé et dans la perspective du futur, par des projections et des expérimentations innombrables. Avant de nous engager dans des contre-épreuves particulières, je suggère de nous arrêter à considérer la disponibilité du support, la fonction que nous voulons lui attribuer. En d'autres mots, et en vertu d'un paradoxe, toutes les images possibles qu'une surface quelconque a représentées – ou peut représenter – *peuvent se réduire, ou se dilater à la représentation d'elle-même.* »

Très loin des alchimies d'Anselmo ou de Zorio, des cosmogonies de Mario Merz ou de la nature de Penone, Paolini s'engage sur la voie mallarméenne d'un « tableau à venir », sorte de machine optique dont le *mécanisme* serait aussi le sujet « mesure concrète des objets qui permettent de réaliser un tableau »¹. Ses premières œuvres remplissent à la lettre ce programme : *Sans titre* (1961), nous présente une toile blanche apprêtée de format standard, déclouée de son châssis et tendue au centre d'un châssis plus grand, comme une araignée au centre de sa toile. Ailleurs, un pot de peinture est suspendu à un châssis posé contre le mur. Dans sa première exposition à la galerie La Salita à Rome en 1964, de petits panneaux de bois en forme de tableaux sont accrochés à de grands panneaux du même bois qui servent de mur. Paolini arpente en acrobate la très délicate frontière qui sépare ce que nous percevons comme réalité de ce que nous percevons comme image. Cette frontière peut être fort mince, ne tenir par exemple qu'à un titre ou à une phrase, au contexte : lorsque Paolini expose une reproduction photographique du *Portrait de jeune homme* de Lorenzo Lotto en l'intitulant *Giovane che guarda Lorenzo Lotto (Jeune Homme regardant Lorenzo Lotto, 1967, fig. 2)*, il joue sur l'imperceptible mais très réel décalage qui nous fait voir de façon neuve une chose connue; une des œuvres les plus reproduites de cette période reprend la technique de l'abyme (popularisée par les emballages du commerce comme celui de Benjamin Rabier pour *la Vache qui rit*) : on y voit Paolini transportant une toile sur laquelle on voit Paolini transporter une toile (*D 867, 1967*), comme une image d'image.

On croise ici des préoccupations de l'époque et l'on trouverait des dispositifs similaires chez Kosuth, Anastasi (qui exposa à Los Angeles en 1970 des photographies de l'espace dans lequel elles étaient exposées) ou même du côté de Supports/Surfaces en France (avec les châssis tendus de vinyle de Daniel Dezeuze) : mais on pourrait tout aussi bien rattacher Paolini à la tradition du trompe-l'œil et de la Vanité au XVIIe siècle.

L'usage qu'il fait de citations de l'antiquité gréco-romaine – très caractéristiques de sa manière après 1970 – inclinerait d'ailleurs à le placer plutôt dans une généalogie des arts de la mélancolie, que dans le courant de l'art analytique ou conceptuel. Il est avec Kounellis (et si l'on excepte la *Venus aux chiffons* de Pistoletto) un des rares « artistes pauvres » dont l'œuvre évoque l'héritage des tableaux métaphysiques de Giorgio de Chirico, Alberto Savinio ou Carlo Carrà.

Paolini ne s'attaque que très rarement – et encore dans les œuvres récentes sous la forme d'adjonction de tissus – à la *couleur*. Par goût d'une précision qui n'est pas sans évoquer les textes de Paul Valéry, il retient de la tradition picturale ce qui est de l'ordre de l'intellect plus que de la sensualité, ce qui donne aux images ressemblance et vérité : le dessin. « C'est à partir de l'expérience de la photographie que j'ai saisi la signification du dessin, de ce que l'on désigne comme vrai, donc comme intact, depuis toujours. » Dans la querelle qui, à travers l'histoire de l'art, oppose partisans de la ligne et partisans de la couleur, Poussin à Rubens et Ingres à Delacroix, Paolini choisit sans hésiter son camp : Ingres, Poussin, David et la sculpture grecque de l'âge classique sont ses références privilégiées. On a parfois défini son œuvre comme celle d'un architecte plutôt que d'un sculpteur – parce que l'architecture est, bien plus que la sculpture, un dessin en volume, une manière de structurer l'espace non seulement pour le rendre sensible mais surtout pour le comprendre, le rendre intelligible. Le passage d'une discipline à l'autre s'exprime dans une œuvre comme la *Cariatide* du Musée national d'art moderne (1980, fig. 3); un dessin à la mine de plomb s'enroule autour de deux colonnes corinthiennes : la silhouette finement tracée d'un homme qui lève les bras vers le chapiteau semble disparaître, se confondre avec le fût d'une colonne comme si ce dernier en était la parfaite épure, l'ultime stylisation, le *dessein*. « Qu'est-ce encore, un dessin?... écrit Paolini. La combinaison, si rare et si évidente, par quoi toutes choses se trouvent admirablement à leur place [...], le sourire qu'exhibe l'acrobate juste au moment le plus délicat de son exercice. L'antique profil des ruines, qui semble à la fois se construire et demeurer tel quel. » Le tracé de la ligne est une prise de possession du monde.

¹ T. Trini, in *Art Press*, n° 37, mai, 1980.

© Didier Semin



1. *Apoteosi di Omero*, 1970-71



2. *Giovane che guarda*
Lorenzo Lotto, 1967



3. *Cariatide*, 1979