

Giulio Paolini

“Mon travail s'arrête toujours à la frontière de l'oeuvre:
il est toujours projet.
Il reste en équilibre à la limite de l'imaginaire.
Chaque idée pose un problème en soi:
comment peut-on la rendre visuelle?”

Catherine Grenier



Du 20 janvier au 18 mars le Nouveau Musée de Lyon (Villeurbanne) a accueilli, en tant qu'artiste invité de l'année, Giulio Paolini qui présentait une rétrospective de son oeuvre. Plus que d'un simple accueil, il s'agissait d'une collaboration qui a pris corps tout au long de l'année.

Toutes les possibilités ont été laissées à Paolini pour l'organisation et l'agencement de l'exposition, possibilités qu'il a largement développées avant de les exploiter. Dans l'espace qui lui est livré Giulio Paolini développe un parcours, en condamnant une porte, en planifiant la visite, il donne un "sens" à la dérive du spectateur. Celui-ci marche dans les pas du créateur qui a accepté de le guider.

Giulio Paolini: *J'ai refusé l'optique chronologique, afin de favoriser un cheminement spatial pluridirectionnel, dégagé de la contrainte temporelle.*

Cheminement conceptuel où Paolini a laissé les oeuvres se grouper par affinités personnelles. Au centre une pièce charnière, qui marque le passage, espace ouvert de tous côtés mais pourtant limité, cerné par l'univers de la mimésis: lieu privilégié qui abolit le temps et l'espace en les stigmatisant par la répétition. L'hypnose du double. *Mimesi* (1975), *Dimostrazione* (74), *Apollo e Dafne* (78), *Empedocle* (80), l'image au fil du temps: le Double. *La Doublure* (73): schéma trapézoïdal sur une toile à la surface clouée en son bord inférieur. Une salle que Paolini a baptisée: *reflet de l'image*.

Le reflet, préoccupation toujours saillante de son oeuvre. Reflet de l'image tangible, en une rematérialisation: le moulage; en une dématérialisation: le miroir; reflet de l'imaginaire, de l'idée: la perspective, l'écriture. Un dédoublement qui opère formellement en une oeuvre qui n'est elle-même que l'image. Le dédoublement de la dualité artiste-art, de la dualité de l'art en son essence. Rapport qui s'exprime en un langage double: de l'objet, du peintre; dans le langage du double: de l'art. Là où l'art est simulacre le double agit comme

simulation, l'artiste comme simulateur, toujours en proie à la mystification, face à un art qui se décrit comme lieu commun du savoir et du voir. Cela à travers des techniques différentes: le moulage en plâtre *Mimesi*, *Elegia*, *Empedocle...* fragments moulés d'un art dit antique. *Mimesi*: deux moulages se font face, identiques. Deux reproductions d'une même oeuvre ou plutôt une copie et sa copie, oeuvre en contemplation d'elle-même. La photographie, *Diaframma 8* (65), 867 (67), photo-entité, jusqu'à la photo "double": de l'objet, *Dimostrazione* (74) (pupitre et photo de pupitre), du moulage, *Apollo e Dafne* (78) (main moulée + photo). La perspective, affrontée tout au long des 23 années de production, mise en reflet dans la peinture. Le miroir, qui inscrit la dualité spectateur oeuvre par la liaison du renvoi de l'image, le jeu permanent de l'écho: peut-être le seul élément bruyant de l'oeuvre de Paolini.

G.P.: *Le miroir "donne une vision" de l'oeuvre. Il marque la frontière au delà de laquelle l'imagination fait l'oeuvre, oeuvre toujours au delà du voir ou du percevoir, dépassant le tangible. Miroir, photographie, moulages, perspective, sont des techniques de copie dite "exacte", en fait illusion du vrai. C'est dans l'espace tangentiel entre l'oeuvre et l'illusion que se crée le vrai. Le vrai fonctionne au delà et avant l'illusion, il crée le vide entre l'objet (le plâtre) et le public, le vide au delà de la surface (la perspective), le vide masqué par une image virtuelle (la photographie).*

Entre le concept et le vrai s'insinue le matériau; comme entité ou comme fragment, résultant d'une brisure qui se définit plus comme partition, comme décomposition que comme éclatement aléatoire.

G.P.: *A l'analyse, la rigueur, la géométrie de mes premières oeuvres a succédé la théâtralité, la mise en scène - qui n'oublie jamais leurs racines analytiques, mais posent différemment les questions sans réponse de l'art. Dans un premier temps, j'ai fait de nombreux travaux à séquences, en*

séries: construction d'un discours dispensé en fractions, régulières ou non. A cette démarche, dans mes travaux récents, j'ai substitué l'inverse: l'éclat, qui casse cet ordre séquentiel et ses limites, jusqu'à atteindre l'esprit même de la représentation. La mise en scène étant ainsi la manifestation d'une impatience.

C.G.: Impatience sans colère, car ces petits morceaux restent toujours bien faits, jolis...

G.P.: *Merci. Aucune de mes oeuvres n'est manifeste de l'effet réel d'une cassure, elles ne sont pas le résultat d'une colère physique. Je privilégie toujours l'image, qui dépasse les éléments constitutifs, qui "dit".*

C.G.: Qu'en est-il de la photographie? Dans celles que vous montrez ici, vous êtes toujours physiquement représenté...

G.P.: *Dans les années 65 j'ai découvert la photographie pour mon oeuvre. Elle me donnait une "image", après l'analyse du matériau et de la surface j'arrivais à l'image réelle, au substitut direct du réel. La photographie met directement en scène le rapport constitutif de l'oeuvre: la rencontre de l'oeuvre et de l'homme (le public) à travers l'attestation d'authenticité que délivre l'artiste.*

Une quarantaine d'oeuvres exposées, et une absente: la couleur. Oeuvres en blanc, noir, transparence et espace, qui n'intègrent la couleur que pour la nier, à travers l'épuisement de la gamme chromatique.

G.P.: *La couleur est un facteur épisodique, qui inscrit une situation définitive, une complétude. Mon travail s'arrête toujours à la frontière de l'oeuvre: il est toujours projet. Il reste en équilibre à la limite de l'imaginaire. La gamme chromatique est l'équivalent de l'absence de couleur; réunir toutes les couleurs c'est visualiser la notion même de couleur, concrétiser son univers, atteindre le blanc. Je ne ressens pas le besoin de privilégier une couleur.*

C.G.: Si l'or intervient ce n'est donc pas comme couleur mais comme matière, ou plutôt comme sujet; les

draperies dorées représentent-elles pour vous le précieux où le clinquant?

G.P.: *L'or souligne l'objet mythique, inscrit le sublime: c'est l'indication élémentaire de l'hommage, un impondérable qui tend à l'absolu.*

Blanc, or, sublime, en théorie images de pureté, de propriété. De plus un travail toujours soigné, minutieux. Et pourtant, 20 ans après les premières oeuvres, les marques du temps se font voir, salissures, dégradations qui minent l'apparence - perversion du sens? - une démonstration que trahit la besogne.

G.P.: *Il faut avoir conscience qu'une perfection est toujours mise à l'épreuve de l'espace, tout objet que l'on produit dans l'espace ressent la corruption de cet espace et du temps. L'outrage ne me touche pas car je n'ai pas une notion formelle de la forme: la forme est toujours une théorie sur la forme, se présente toujours elle-même comme dualité.*

Processus du temps qui reproduit sur le moulage l'empreinte qu'il avait apposée sur l'antique original, par lequel reprennent existence ces scories qu'il avait fallu éliminer pour atteindre à la vision d'une beauté dite parfaite. Processus toujours subjacent à l'oeuvre de Paolini, oeuvre que stigmatise le regard; un art prophétique mais qui prophétise le passé, à travers le statut d'une image qui, comme le disait Barthes: "est représentation, c'est à dire en définitive résurrection."

C.G.: Vous créez une oeuvre qui par son "faire" lie concept et artisanat...

G.P.: *Oui, à la différence des artistes conceptuels rigoureux anglosaxons, notre culture, notre nature, notre mémoire dictent à notre art la nécessité d'être positif, lisible. Le travail conceptuel, analytique est toujours mis à l'épreuve de l'image. Ainsi je n'ai jamais défini quelque chose sinon à travers la tentation de définir une forme, l'image.*

C.G.: Pourtant en 1971 vous présentez *The encyclopaedia Brita-*

nica, page encyclopédique, authentifiée et signée de votre main.

G.P.: C'est vrai; mais cette page de l'encyclopaedia Britannica présente la définition de l'infini, la litho a été tirée en exemplaires infinis, il s'agit là toujours d'une image: le texte devient image parce qu'il va être véhiculé comme objet. J'ai ainsi quelquefois utilisé les arguments critiques eux-mêmes pour donner une image artistique.

C.G.: Chacune de vos oeuvres est une image, chacune est une histoire. Quelles sont les parties respectives de l'idée, de l'histoire, de la forme, de la mise en scène dans l'élaboration de l'oeuvre?

G.P.: L'histoire précède l'idée. Il y a toujours quelque chose à dire, toujours une chose dite. La forme intervient comme réponse au problème posé, problème qui est en fait le suivant: comment l'histoire peut-elle devenir "quelque chose que l'on peut regarder". Chaque idée pose ainsi un problème en soi: comment peut-on la révéler, la rendre visuelle? La mise en scène a toujours été une partie de mon travail, comme image. Elle s'exprime comme une progression, un crescendo jusqu'à l'ultime limite de mon travail. Elle déplace l'image; au point où l'image a répondu à la question originelle de son autoprésentation elle la précipite au delà des limites prévues.

C.G.: Dans votre dernière oeuvre Triomphe de la représentation c'est la perspective, élément important dans votre travail, que vous montrez à travers une présentation de sa structure et de sa nature même, comme une "mise en boîte" exhibée de l'art. Quels sont les problèmes posés par cet abîme de la perspective dans l'art?

G.P.: La perspective est le dernier jalon de la mise en scène. Elle veut imposer une distance entre ce qui

se passe sur le mur et le spectateur. Moi-même je regarde ce travail avec étonnement, car ce que j'ai voulu mettre en évidence c'est cette possibilité qu'a l'oeuvre de proposer à l'artiste une transcendance, la perception d'un au-delà. C'est une oeuvre qui donne à celui qui regarde l'impression d'être là à admirer sans pouvoir "connaître", participer; l'artiste s'interposant là entre le public et l'oeuvre.

Le long des années et du cheminement même du temps, l'oeuvre de Paolini présente et se représente par le labyrinthe. Labyrinthe présente ici un peu partout; dans le parcours spatial créé, dans le parcours temporel, dans celui de l'idée; dans le jeu de l'échiquier (Locus Solus, '75), dans la diffraction du champ visuel (Vedo, '69), point de départ de l'histoire dans La maison de Lucrèce, point de départ de la conception dans la grande galerie des portraits: Del bello intelligibile. Mythe et jeu, il crée l'action, entraîne la participation, provoque le détour, impose le faux fuyant.

G.P.: J'introduis toujours dans le cartésianisme des accidents, des doutes, des questions. Le labyrinthe est symbole de dualité: il est tracé, mais on ne sait pas où il mène. Le parcours met en question la perception du public. Dans La maison de Lucrèce il constitue le point de départ physique de l'oeuvre. Je suis parti d'un fragment de plaque en relief, dessin de labyrinthe qui se trouvait sur un des murs de la maison de Lucrèce à Pompéi. J'ai reproduit quatre fois ce fragment en plâtre, chacun des quatre fragments révélant quatre faces différentes du visage du poète.

C.G.: Le visage du poète, c'est celui de l'art?

G.P.: Oui.

En 1968 Paolini crée Necessaire, pile de papiers blancs. Dans les oeuvres ultérieures l'écriture s'inscrit sur la surface. Ecriture de l'artiste, écriture manuscrite, tracée au crayon à papier; intervention personnalisée fixée dans l'éphémère. Le langage est employé déchargé de sa fonction d'élocution, le texte n'a pas de valeur répressive mais au contraire concourt à une libération ludique, inscrit dans l'espace de l'oeuvre un lieu infiniment disponible d'investissements subjectifs. Car l'écriture n'est pas ici descriptive, ni contraignante; elle n'est qu'allusion, ce qui est dit n'est pas ce qui sera entendu.

Del bello intelligibile se développe sur toute l'étendue murale d'une pièce. Galerie de portraits, qui ne sont pas portraits d'ancêtres mais de culture, arbre généalogique de la grande famille des théories artistiques. Portraits plus intervention - un peu scolaire peut-être, dans sa jolie mise en scène - mais nous sommes au pays de la rhétorique... de l'artiste qui marque le mur, la feuille.

G.P.: Del bello intelligibile est la reproduction en plusieurs exemplaires encadrés d'une bibliographie de textes de théorie de l'art, rendue volontairement illisible. J'ai chaque fois écrit à la main l'un des titres qui composent la liste. Par l'écriture je pense donner un au-delà de l'image. L'écriture est toujours copiée à partir d'une situation originale. Je parle "à travers" mon écriture.

C.P.: 1968, feuilles blanches, et période d'agitation politique. Avez-vous subi une influence quelconque des événements politiques en Italie?

G.P.: Non. Les événements de 1968 en Italie étaient surtout un reflet de l'extérieur. On a assisté à un effet de mise à niveau culturel, mais pas

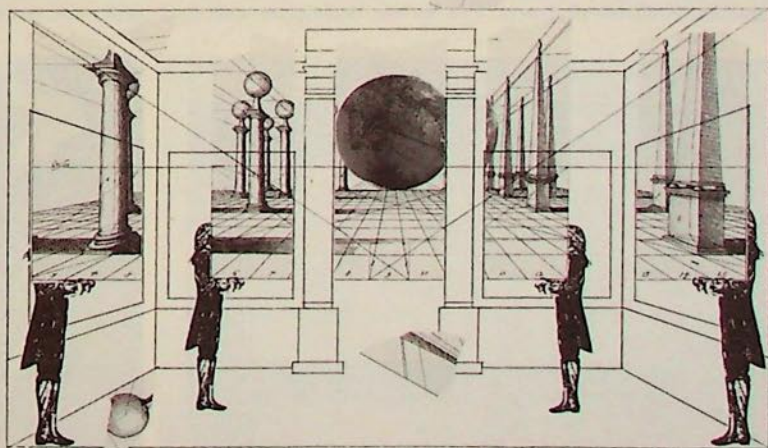
à une vraie action originale. Le mouvement est devenu plutôt une académie de la contestation.

Sur 23 ans d'activité une préoccupation constante, qui n'est pas un fil conducteur rigide mais un fil tressé, noué, qui brode le temps et l'espace: le Beau. L'inspiration du beau à travers l'antique, les grands maîtres de la renaissance, du XVIIIème; la concrétisation du beau dans la forme, rapport subtil et gratifiant de l'artiste avec sa création.

G.P.: Le beau m'a toujours "magnétisé". C'est une mémoire, et pour un artiste mémoire et objectif se confondent.

Beauté, sujet qui réapparaît dans les oeuvres les plus récentes. Mnemosine, sous titrée: "les charmes de la vie" est une oeuvre élaborée entre '81 et '83. Grand ciel peint sur toile, que couvrent deux petites toiles et les fragments en papier d'une surface qui s'inscrirait sur le schéma de base. Une oeuvre qui prend place dans un cycle, détail de l'agrandissement d'une oeuvre de Watteau. Mnemosine c'est la mémoire du beau, d'un beau et de son créateur. Oeuvre qui pose une question immédiate: la mémoire s'imprègne-t-elle toujours de la beauté de l'oeuvre initiale?... Réponse réservée.

A ses oeuvres exposées Paolini en a ajouté une en vente à l'entrée: le catalogue de l'exposition. Ouvrage qui est art et livre d'art, travail d'une année, travail sur le texte et l'image, sur l'idée et la forme, travail en bref de Paolini sur son oeuvre, dans son oeuvre. Ouvrons-le: Giulio Paolini nous regarde, comme lui-même a été touché du regard de son art, comme un jeune homme regardait Lorenzo Lotto...



Ritratto dell'artista come modello.

Trionfo della rappresentazione.