

FIGURE

Paolini trompe l'oeil

« Mélancolie hermétique » est le titre de l'exposition de l'artiste génois. Poétique, peut-être, métaphysique, sûrement. Mais pâle, indéniablement.

Il paraît qu'après trente ans, on est responsable de la tête qu'on a. C'est ce que prétendait Céline, songeant à la laideur et nous laissant la grâce sur les bras. Pour autant, doit-on juger fortuite la coïncidence d'une belle tête d'artiste et d'une œuvre produite dans le souci du beau ? Laissons donc choir toute affection pour le hasard et regardons Giulio Paolini.

Un prince de Florence, bien qu'il soit né à Gênes (en 1940) ; un Laurent le magnifique, bien qu'il se soit installé à Turin qui fut un peu le centre de l'«Arte Povera», trop rude école qu'auraient sans nul doute boudée les Médicis. Raffinement, distinction, élégance. Qui de l'œuvre ou de l'artiste a déteint ? Pour trancher, on dira que la figure de Giulio Paolini est sa première œuvre d'art. Pourrait-il désavouer cela, l'artiste qui écrit, en 1984, dans le catalogue de son exposition personnelle au Nouveau Musée Lyon-Villeurbanne : « L'œuvre elle-même imagine l'auteur. » ?

Dès 1960, Paolini commençait par la fin et peignait son dernier tableau : *Disegno geometrico*. Seule une chronologie bête et mesquine peut s'entêter à situer ce travail comme étant le premier d'une œuvre raisonnablement prolifique. La vérité, c'est que, depuis ces quatre lignes aussi géométriques qu'élémentaires, tracées à même le grain brut de la toile, Paolini n'a plus cessé de créer dans le but de parvenir, un jour peut-être, à finalement donner à voir, la première d'entre ses œuvres. Celle dans le flanc duquel toutes les autres sont nées ; qu'il ne connaît pas encore mais dont l'artiste soupçonne peut-être qu'elle doit ressembler, comme deux gouttes d'eau, à *Disegno Geometrico*.

Entre l'une et l'autre, Paolini travaille : perspectives sans objet (*Copie d'après nature*, 1975) ; (*Aria*, 1983) ; détournements d'œuvres maîtresses de l'histoire de la peinture : (*Jeune homme qui regarde Lorenzo Lotto*, 1967), toutes procédures qui témoignent d'une réflexion (sens propre et sens figuré) sur les conditions de la représentation : « D 867 est une toile photographique qui représente l'auteur en train de porter un tableau, tableau



Le souci du beau se réfléchit du visage de l'artiste sur son œuvre

qui est une toile photographique, de 1965 celle-là, où l'appareil m'a saisi en train de transporter une toile blanche. » (Commentaires de l'auteur à propos de *Diaframma 8*, en 1965).

Pourquoi y-a-t-il une œuvre plutôt que rien, pourrait être la formulation philosophique de ces recherches plastiques, où le sujet se retire en oubliant, comme par inadvertance, d'emporter la mise au carreau ou les filins prismatiques de la mise au point oculaire : tout ce qui autorise, en plat, une

figuration de la réalité ; depuis le quattrocento aussi vraie que nature, aussi crédible qu'illusoire. On reconnaît là le rêve bourgeois d'une pinacothèque réunissant toutes les images, plus celle qui les représenterait toutes.

Mais dans l'espace ingrat, accidenté d'une galerie, il se trouve que la mise en scène d'un travail aussi fortement idéaliste est toujours décevante. Presque anecdotique. Comme si l'image décorative - chez un artiste pourtant aussi soupçonneux à l'endroit de la couleur qu'envers la narration - finissait par dévorer l'idée. Peut-être est-ce là le vrai *Triomphe de la représentation* : que l'artiste mélancolique puisse être dupé par son œuvre hermétique, et que l'amateur de beau s'enivre du seul vertige esthétique qui consiste à regarder l'artiste au fond des yeux.

Brigitte PAULINO-NETO

Pâle Paolini

LIBERATION. - Vous travaillez beaucoup sur le signe et vous accordez en même temps une place importante à l'«image». Quels rapports entretiennent-ils pour vous ?

GUILIO PAOLINI. - Je crois que 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. C'est toujours le même défi que je joue avec l'espace et le temps. L'image que je veux montrer est donc le résultat, la conséquence de certaines coordonnées, temporelles et spatiales, qui permettent à l'œuvre

d'être visible.

Je voudrais utiliser un mot qui peut paraître banal : je cherche toujours la dignité, la dignité de la forme qui est la résolution, le petit miracle visuel et formel par lequel je trouve la possibilité de fixer, dans un certain lieu à un certain moment, l'image. Et chaque œuvre est la visualisation de ce propre processus, qui est fixé comme moment définitif. La dignité c'est alors l'acceptabilité, la lisibilité, le crédit qu'elle pose à être interprétée.

LIBERATION. - Quelle est votre définition de l'image ?

G.P. - Elle est à la fois très simple et très complexe : c'est quelque chose qui n'est pas en soi mais qui va apparaître, qui vient de loin et va loin aussi, et qui est sur le point d'être interprété. Nous avons toujours des visions face à l'œuvre d'art, on n'a jamais une figure. Nos yeux voient des figures mais nous savons que ces figures sont des images. Voilà la différence. Cela veut dire que ces figures deviennent des images au moment où nous les regardons.

LIBERATION. - D'où votre volonté de les casser, de les fragmenter ?

G.P. - Si mes images sont cassées, c'est parce que la figure qui est là porte la virtualité de devenir image pour nous. C'est comme un accident dans le parcours qui fait aller la figure vers l'image. Et c'est cette « cassure » qui permet à l'image de ne pas se présenter comme unité mais comme quelque chose de fragmenté. L'image n'est jamais fixée pour toujours : elle est constamment soumise à un processus d'adaptation à la réalité. Je donne toujours des figures qui ont la possibilité de devenir image, aussi bien pour le spectateur que pour moi puisque je me pose aussi bien comme auteur que comme spectateur de

l'image que je cherche à voir. Et je ne fais pas de discours à travers l'image, mais j'en fais à propos de l'interprétation de l'image.

LIBERATION. - Montrer tout ce processus vous place dans un rapport mimétique constant. A quel moment le jeu démarre-t-il pour vous ?

G.P. - Tout commence quand on fixe un thème de référence, qui n'est pas la solution qu'on a devant les yeux, mais la possibilité comme je l'ai dit, d'être interprété pour devenir image. La mise en abîme, si elle ne présume pas une définition, présume une ligne qui va toujours se développer sous la forme d'une clef d'interprétation, qui est la définition de l'image que je donne. Et la question devient bien celle de l'image : l'image dans l'absolu ou la façon dont une certaine image se rend visible. Il y a là deux directions différentes : la première est celle de tout le travail que je fais depuis vingt ans et l'autre se réfère à la définition de l'image que je donne comme œuvre. Il y a donc des échos entre certaines des pièces qui sont exposées ici et ce que j'ai fait avant : fragments de publications, traces visuelles qui viennent d'autres pièces et qui réapparaissent pour parler d'antériorité.

LIBERATION. - Quelle position occupez-vous parmi les artistes conceptuels ?

G.P. - L'art conceptuel présente plusieurs aspects. Il y a par exemple tout un travail fait par des artistes anglo-saxons, américains, qui est purement conceptuel. C'est-à-dire plus d'image. L'artiste déclare avec des textes son point de vue sur l'art, sur ce qui est art aujourd'hui, sur son art. Moi je n'appartiens pas à cette tendance. Je suis conceptuel mais j'ai comme défi constant la recherche de l'image à travers la conscience de ce paramètre conceptuel. Une image consciente de la faiblesse, de l'impossibilité d'être comme telle. Mais j'arrive en tout cas à proposer des images. Et je cherche le beau, tout en sachant que le beau est dangereux, mystérieux, trop changeant pour être saisi. C'est donc un beau qui doit tenir compte des limites posées à ce terme. C'est en quelque sorte le grand jeu qui ne peut s'arrêter à une démonstration confortée par la raison.

Propos recueillis par H.F. DEBAILLEUX

Giulio Paolini, à la galerie Maeght-Lelong, 13, rue de Téhéran, 75008 (563 13 19), jusqu'au 29 juin.

Scoop

Selon un médecin américain, l'étrange conduite du peintre hollandais Vincent Van Gogh, tout comme la frénésie créatrice des dernières années de sa vie, pourraient s'expliquer par une maladie du cerveau.

Le Dr. Shihram Khosbin, neurologue et professeur à l'Université de Harvard, n'a pas hésité, à propos de l'artiste, à parler de troubles du lobe temporal. Ce type de malades, a ajouté l'homme de science, présente des symptômes comme « l'hypergraphie », une tendance compulsive à écrire, peindre, dessiner ou composer de la musique, « l'hyperreligiosité » et des changements dans le comportement sexuel. Les amateurs de peinture, les mystiques et autres névropathes regrettent que l'éminent spécialiste ait omis de préciser dans quel état se trouvait son propre lobe temporal au moment où il formulait ses hypothèses.

Concerts Radio France
abonnez-vous 524.18.18*

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
PRESTIGE DE LA MUSIQUE
MUSIQUE DE CHAMBRE

NOUVEL ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
SAISON LYRIQUE TETRALOGIE
MUSIQUES SACREES

81 concerts - 16 séries

* Pour tous renseignements :
• Dans le grand hall de la Maison de Radio France, au Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel et Salle Gaveau.
• Par correspondance à :
Radio France, bureau 4110, 75786 PARIS CEDEX 16.
• Par téléphone : n° 524.19.54, 524.15.16.

Radio France

Barshal	Leinadon	Cherkassky	Pasquier	Estea	Vinzing
Bychkov	Maazel	Engerer	Portal	Ewing	Winbergh
Chaillly	Marriner	Guarneri	Rudy	Johns	Zyllis-Gara
Corboz	Muti	Isor	Stern	Meler	Chœurs de Radio France
Dobmann	Neumann	Jacobs	Talch	Miltcheva	Maîtrise de Radio France
Falton	Slatkin	Julliard	Tipo	Price	
Hager	Svetlanov	Kuilken	Weissenberg	Ramey	
Herreweghe	Tchakarof	Lefebvre	Zacharias	Salmimen	
Janowski	Amoyal	Malsky	Adam	Schwarz	
Jordan	Beroff	Mutter	Ciesinsky	Strelch	
Krivine	Bolet	Olstrakh	Cuberil	Varady	