

tambour en bronze – était la seule œuvre de notre siècle jugée digne de l'exposition. Il se trouvait à l'entrée, face au tableau de David, dont il est en quelque sorte la transposition.

D'abord par sa blancheur : celle de la chair du *Bara* du peintre, mais pétrifiée. La sculpture a l'évidence, l'éclat du tableau. Cependant l'œuvre du poète écossais répond aussi à celle de David par le jeu figural qui la constitue et qui fait du jeune tambour martyr un monument. Car l'*Hommage à Bara* abrite les trois figures de rhétorique connues de tous les écoliers : métaphore (tambour de colonne, avec de surcroît un jeu de mots métaphorique sur la musique militaire : fibres = *flutes*; colonne cannelée = *fluted column*); métonymie (le tambour représenté par son tambour); synecdoque (le tambour pour la colonne entière). Un achèvement, fait d'un enchevêtrement de figures rigoureusement délimitées, fait donc pendant à l'inachèvement souligné (et donc consumé) de la toile.

La forme néoclassique n'est pas une « bonne forme » fantasmagorique. C'est une forme surdéterminée, ne niant en rien les traces à partir desquelles elle se constitue : les soulignant même par l'aspect accompli de son jeu, qui tend à absorber (pour reprendre le mot de M. Deguy) le travail figural. Ni soumission aux flux de l'histoire, ni dénégation du temps et de la mortalité : en cela toujours intempestif, le néoclassicisme révèle une logique susceptible de nous sortir des apories esthétiques de notre fin de siècle <sup>17</sup>.

YVES ABRIOUX

## NI LE SOLEIL NI LA MORT (matériaux pour le néoclassicisme)

Entretien Giulio Paolini / Jacinto Lageira, lors de l'exposition à la Galerie Yvon Lambert; mars-mai 1989.

*Qu'entendez-vous par « L'œuvre préexiste à l'intervention de l'artiste » ?*

Évidemment, quand je dis cela je force un peu l'expression, mais il est admis et même nécessaire de le faire lorsqu'on recherche une certaine attitude. Disant cela, je dis quelque chose qui s'apparente à un faux, mais cela m'aide à exprimer la conviction que l'artiste est, au fond, quelqu'un qui dévoile et qui porte à la visibilité une chose qui était déjà attendue; donc, je ne voudrais pas attribuer à l'artiste les facultés d'un inventeur ou même d'un découvreur. Mais c'est plus que cela : en ce qui me concerne, cela m'a amené à tourner le regard à 180° et à regarder – bien sûr avec les yeux d'aujourd'hui et non pas simplement avec l'adoration du collectionneur – tout un ensemble de questions qui appartiennent au passé et qui semblaient archivées.

*Établissez-vous une distinction entre « le regard » et « la vision » ?*

On ne peut éviter que l'artiste soit considéré comme un visionnaire, par conséquent, il exerce la faculté de la vision et cela parce que son regard est *donné à voir* à d'autres, et donc, il fait de son regard quelque chose de tangible, un message que l'on peut transmettre. Toutefois, j'aimerais

17. Proposition que doit venir étayer une série de thèses sur *le ton fondamental du néoclassicisme*.

dire un mot en faveur du regard plus que de la vision, parce que si l'on assigne trop de liberté d'action à la vision, on finit par se confronter à des faits qui perdent toute connexion avec l'autre, avec l'observateur. Vision, oui, mais fruit d'un regard, et non pas un abandon dans une dimension totalisante.

*En ce sens, peut-on dire également du langage qu'il est « préexistant » ?*

Il est en effet préexistant mais il ne s'arrête jamais. Il existe un conflit entre le langage et l'œuvre qui sont là au même temps. On ne peut éviter de se servir du langage tel que nous le transmet la tradition, mais l'artiste doit, pour accepter ce qu'il fait, trouver chaque fois une nouveauté, un déplacement à l'intérieur du langage qu'il utilise, qu'il connaît et respecte. L'utiliser et le respecter ne veut pas dire en faire usage de manière passive. Mais il ne doit pas avoir une considération telle, qu'il n'appréhende le langage que comme la seule et véritable chose dont nous disposons en ce monde. Et la meilleure façon pour l'artiste de lui rendre honneur c'est de faire un commentaire ultérieur, dépasser ce qu'il connaît déjà, ou mieux : grâce à ce qu'il connaît, d'essayer de le démentir mais en observant certaines règles du jeu. Entre le langage en général et le langage de l'Histoire de l'art ou de l'art contemporain il n'y a pas de fracture. Ce sont des niveaux différents, des libertés différentes que l'on prend, mais je crois qu'en fin de compte, c'est toujours le même défi ou... le même état de grâce, que le langage nous permet de vivre.

*L'image peut donc être l'illustration ou le complément du langage...*

Oui. Par exemple, il m'arrive souvent de retenir une œuvre finie et de la congédier ensuite. Quand une œuvre – qui n'est pas œuvre, du moins dans l'acception courante – traversant le code du langage se voit elle-même dans son faire. Elle utilise alors des éléments qui ont fait partie d'autres œuvres ou qui n'ont pas encore vu la lumière de manière définitive; cependant, elle propose une *sonorité* et fait allusion à quelque chose qui n'est peut-être pas encore maintenant, mais qui est là pour devenir œuvre d'art. Ainsi, il existe un rapport continu entre l'œuvre et ce qui immédiatement la précède ou bien ce qui en est le futur présumé. J'aime assez penser à l'image de l'œuvre d'art comme quelque chose qui est en train d'opérer un glissement, tantôt en avant, tantôt en arrière, et qui ne connaît pas bien son statut définitif.

*Pouvez-vous expliquer le couplage entre le système de la représentation issu du xvii<sup>e</sup> siècle et ces personnages qui appartiennent au xviii<sup>e</sup> siècle ?*

Quand j'utilise des éléments, comme ces valets, qui sont en général des images empruntées au théâtre, il y a deux raisons à ce recours : la première est de choisir une dimension théâtrale comme lieu de l'œuvre pour ne pas la figer comme un objet, mais comme un devenir, comme une sorte de suspension ou d'arrêt qui se produit entre le regardeur et l'œuvre qui, elle, doit encore chercher sa propre image; la seconde est que ces valets en costume d'époque me permettent d'évoquer le passé, car sans que le valet soit un personnage bien défini, le costume fait référence à quelque chose de déjà existant. Ce climat théâtral m'amène à cette distance que je cherche entre moi et l'œuvre, et en même temps il me permet d'évoquer quelque chose qui était déjà ou qui va être. De même pour la perspective : elle est un artifice, un truquage qui dans la plupart des cas est utilisé pour accueillir les images et les ordonner, mais par là même, elles les cachent. Dans mes travaux, je fais en sorte que le dessin de la perspective reste visible, qu'il garde cette transparence qui habituellement est

remplie. Mais je fais cela avec d'autres éléments que j'utilise, tels que la toile ou les moulages en plâtre. Ce qui est visible est tel qu'il est. Tout est clairement énuméré et mis à plat, et cela fait partie des prémisses de mon travail; au début je ne touchais même pas les matériaux, je ne faisais que les ordonnancer. Par exemple, l'œuvre *Le jeune homme qui regarde Lorenzo Lotto* c'est un rien impalpable, un renversement de ce que l'on en vient à dire sur la chose mais la chose n'est pas atteinte, c'est un simulacre à propos duquel on ne peut parler en dehors des codes pour lesquels le tableau existe. C'est un défi à la façon de regarder les œuvres déjà existantes.

L'une des tendances du sublime est de découvrir l'arrière-scène des choses, découvrir un *éventuel* et non un *démontrable* (et surtout pas nécessaire) et à la fois, l'*irrenonçable* aspect caché de la chose que l'on croyait connaître. C'est ce qui me permet de faire ces allées et venues dans le passé sans aucune nostalgie et sans m'arrêter à cette manière qui a été reprise en Italie ces dernières années dans la *Peinture Anachroniste* ou la *Pittura Colta* et qui me semble relever d'un « retour à... » quasi touristique... c'est devenu un bal costumé.

Tout ce qui existe dans mes œuvres sont des archétypes que j'utilise pour créer une séparation... pour attendre que l'œuvre vienne vers nous. C'est une mise en scène contrôlée et recherchée. La distance et la théâtralisation sont à la base du processus esthétique que l'on appelle « le sublime » dans lequel je suis complètement immergé, et je prends la responsabilité de le dire et de le faire à l'intérieur de cette dimension. J'ai fait un petit travail en 1970 constitué par des cartes de visite que je posais au hasard dans l'exposition; mon nom était écrit à la place de la qualification ou de la profession; il y avait également une espèce de devise qui était *Quam raptim ad sublimia*, phrase que j'ai lue inscrite en lettres de laiton dans le pavement de marbre du musée du Vatican, et que j'ai pris presque comme un titre de noblesse et comme un défi. C'est là un épisode contingent, mais en général dans mon travail, est présente cette évocation de quelque chose que l'on ne peut toucher, que l'on ne peut considérer comme nôtre mais qui nous emporte et nous pousse à faire et à voir quelque chose tout en prenant notre envol.

Le travail sur les morceaux photographiques déchirés est à relier au « fragment » romantique, à quelque chose d'impossible. C'est encore une fois la distance et la reconnaissance de cette impossibilité; non pas une recherche aveugle, mais la volonté de rendre compte ou... d'accepter cette tension continue... il s'agit de renoncer à un abandon aveugle et de donner une vision claire de cette impossibilité qui dès lors, devient encore plus présente.

### *Et le concept de Beau?*

Je ressens cela avec une certaine clarté qui n'est pas facilement définissable. Selon moi, le *ballottage* terminologique entre le Beau et le Laid est une pure vanité. Parce que si l'on essaye de faire du laid c'est parce que en réalité il est très beau, et cela me semble être un conflit de termes. On peut travestir le Beau avec d'autres définitions, mais la vérité est que l'on suit toujours le modèle de la beauté.

*Vous faites souvent référence dans ces travaux à la main qui dessine ou qui écrit. Il y a là aussi un jeu entre des figures géométriques universelles et la calligraphie personnelle de l'artiste...*

C'est parce que l'œuvre se fait par des traces qui montrent que l'on veut arriver à l'œuvre. La présence de cette main, les papiers encore blancs, écrits ou déchirés, etc., tout cela est un itinéraire qui donne tout ce qui peut constituer l'œuvre, c'est-à-dire son propre chemin avant de l'être. Mais



Giulio Paolini, « Aria », 1983.

cette main (qui est la mienne) n'est pas autobiographique. C'est simplement le parcours de quelqu'un qui essaye d'arriver à l'œuvre.

## LA SILICE ET L'ÉTOUPE

Première page, première phrase : « A l'heure la plus muette... » On connaissait les horloges parlantes; Jacques Attali nous fait découvrir les heures muettes. Suite de cette première phrase de « la Vie éternelle, roman » (Fayard éd.) : « ...à la fêlure entre deux couleurs... » Grâce aux célèbres émissions médicales de Pierre Desgraupes et d'Igor Barrère, nous n'ignorions plus rien des jambes cassées, des chevilles foulées, des genoux luxés; pour nous, Jacques Attali explore les couleurs fêlées. Toujours la même phrase : « ...avant que la nuit ne perde mémoire d'elle-même... » Nous savions que certains accidentés de la route souffraient d'amnésie, que Michel Rocard ne se souvient plus du tout de la signification du mot « autogestion » et que François Mitterrand a beaucoup de mal à se rappeler le prénom de ce Fabre avec qui il signa, naguère, un programme commun; mais pouvions-nous soupçonner qu'il y avait des nuits qui perdent la mémoire d'elles-mêmes? Certes non! La nuit amnésique, grâce à Jacques Attali, entre enfin dans le panthéon des grands thèmes littéraires aux côtés du veuf inconsolé à la tour abolie de Nerval, du dormeur du val de Rimbaud et, bien sûr, de la petite madeleine de Proust.

Dans le deuxième paragraphe, il est question de sept sabliers d'or « méticuleusement rangés sur trois étagères de loupe d'auboine ». Phrase aussi complexe qu'une question du jeu « La tête et les jambes » où s'illustra autrefois l'actuel président de l'Assemblée nationale, M. Laurent Fabius. Qu'est-ce qu'une loupe d'auboine? « Le Petit Robert » (réédition de 1978) ne nous renseignera pas sur ce point délicat, car le mot « auboine » en est tout simplement absent. J'aurais dû me douter que le conseiller spécial du président Mitterrand avait le Littré.

Au début du troisième paragraphe, une légère angoisse nous saisit car nous lisons que « Golischa regarda longuement les derniers éclats de silice au travers des entonnoirs d'étoupe ». Sur le mot « silice », voilà ce que nous dit Robert : « Corps solide de grande dureté, blanc ou incolore, très abondant dans la nature (constituant plus de la moitié de la croûte terrestre). » Un entonnoir, nous savons tous à peu près ce que c'est, notamment depuis les manifestations lycéennes contre la loi Debré (1973). Mais un « entonnoir d'étoupe »? Vérifions la définition du mot « étoupe » : « La partie la plus grossière de la filasse. » Je résume : Golischa regarde longuement les derniers éclats d'un corps solide de grande dureté, blanc ou incolore, très abondant dans la nature (constituant plus de la moitié de la croûte terrestre), au travers des entonnoirs de la partie la plus grossière de la filasse. Je souhaiterais vivement que tous mes lecteurs doués pour le dessin – et ils sont, je le sais, nombreux – m'envoient un croquis de l'opération, car j'ai, je l'avoue, le plus grand mal à m'en faire une idée précise, ou simplement cohérente.

Quatrième paragraphe : « Elle essaya d'ouvrir la petite croisée à gauche des étagères. » Comme c'est élégant, d'ouvrir une « croisée » à la place d'une fenêtre! Notez, chers camarades, que la « petite croisée » se trouve à gauche et non à droite des étagères. Détail, me semble-t-il, révélateur du fait que Jacques Attali continue de se situer politiquement à gauche. Quoique... Si symbole il y a, examinons-le. La croisée est, certes, à gauche des étagères. Cela signifie – donc – que les étagères sont à droite de la croisée. Or, qui dit étagères dit livre, qui dit livre dit science, qui dit