

*Nota per la lettura del catalogo come visione in trasparenza della mia opera più lontana<sup>1</sup> e dell'ultima<sup>2</sup> non ancora compiuta.*

*Due come vertigine che si apre al di là dell'uno (l'immagine del doppio: da Ipotesi per una mostra a Un quadro e La Doublure — che si interrogano su Disegno geometrico come dato iniziale o assoluto — Dimostrazione, Mimesi, Cratilo, ecc.).*

*E due sono i volumi (percorsi paralleli) ciascuno come sintesi di due linee intrecciate (Intentions/Figures, Images/Index).*

*Nove come confine estremo del numero, della stessa possibilità d'interpretazione delle immagini: nove sono le tele di De pictura, come le tele (e le lettere) di Mnemosine, madre delle nove Muse. Il nove ricorre anche nella trilogia Enfin Seuls, La caduta di Icaro, Place des Martyrs, a loro volta iscritte nel dominio del doppio (nelle diagonali di Disegno geometrico). Nove sono le foglie d'alloro trattenute sul capo della Musa in Summa copiosa, non a caso l'ultima delle illustrazioni. E nove sono i capitoli che compongono il secondo volume, dei quali ciascuno delinea una sorta di unità autonoma e complementare.*

1. *Disegno geometrico*, 1960. I punti d'incrocio delle linee essenziali alla determinazione di una superficie — le due diagonali e il perimetro — sono nove: i quattro vertici, i quattro punti mediani di ogni lato, il centro del rettangolo.
2. *Trionfo della rappresentazione*, 1983, dove i nove punti originali della prima siano qui intesi come i nove luoghi occupati dai personaggi nell'atto di mostrare tutti i possibili segni — *figures, images* — raccolti o evocati in queste pagine.

G.P.



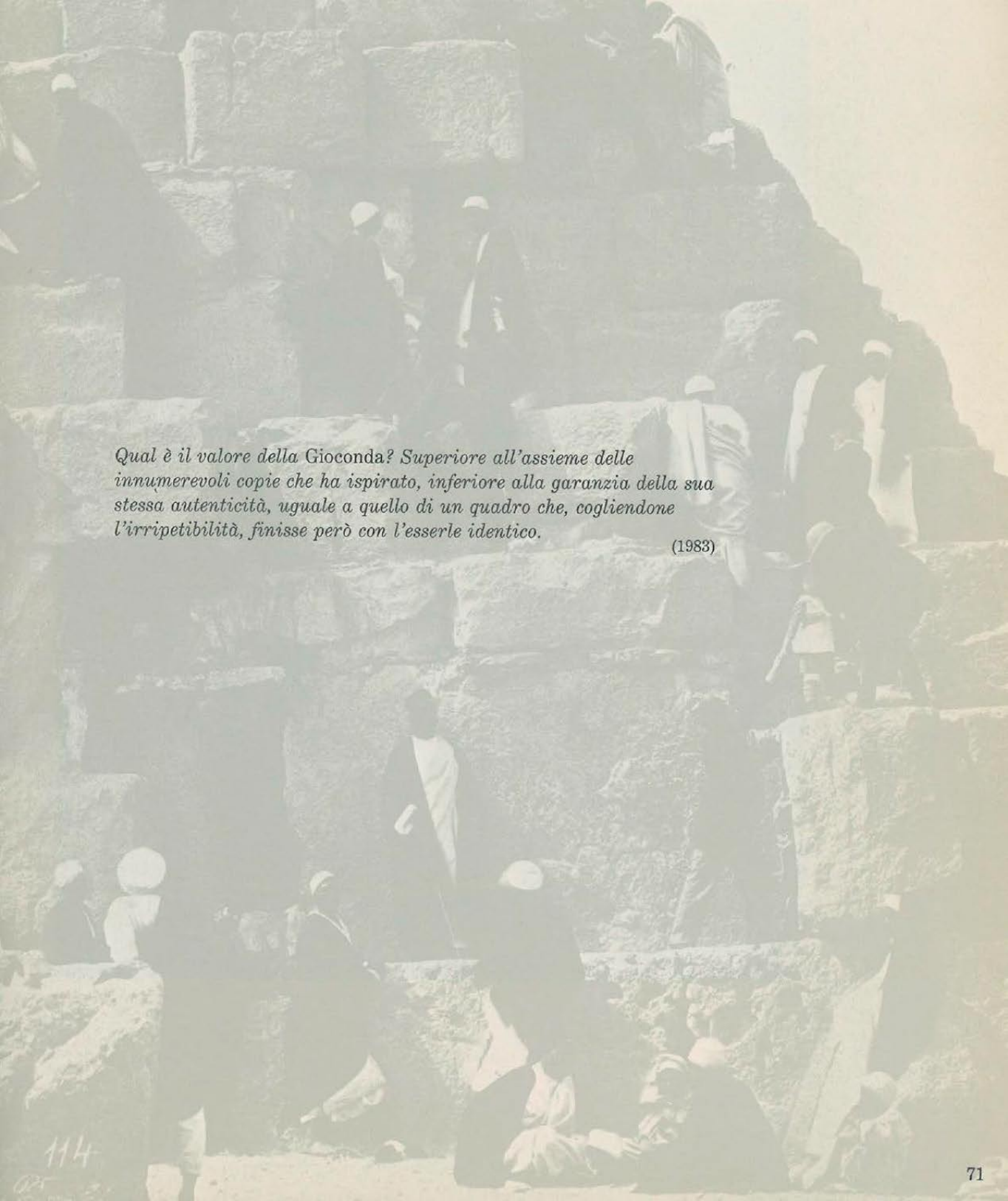
*Ebbene, ho quarantadue anni, qualche mese, questi pochi appunti, altrettante illustrazioni...*

*Che cosa mi resti da dire al di là di questo, che non sia troppo o nulla, non può riguardarmi personalmente più di quanto non spetti, in generale, all'“amaro sapere” di tutti.*

*Che cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi) l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?*

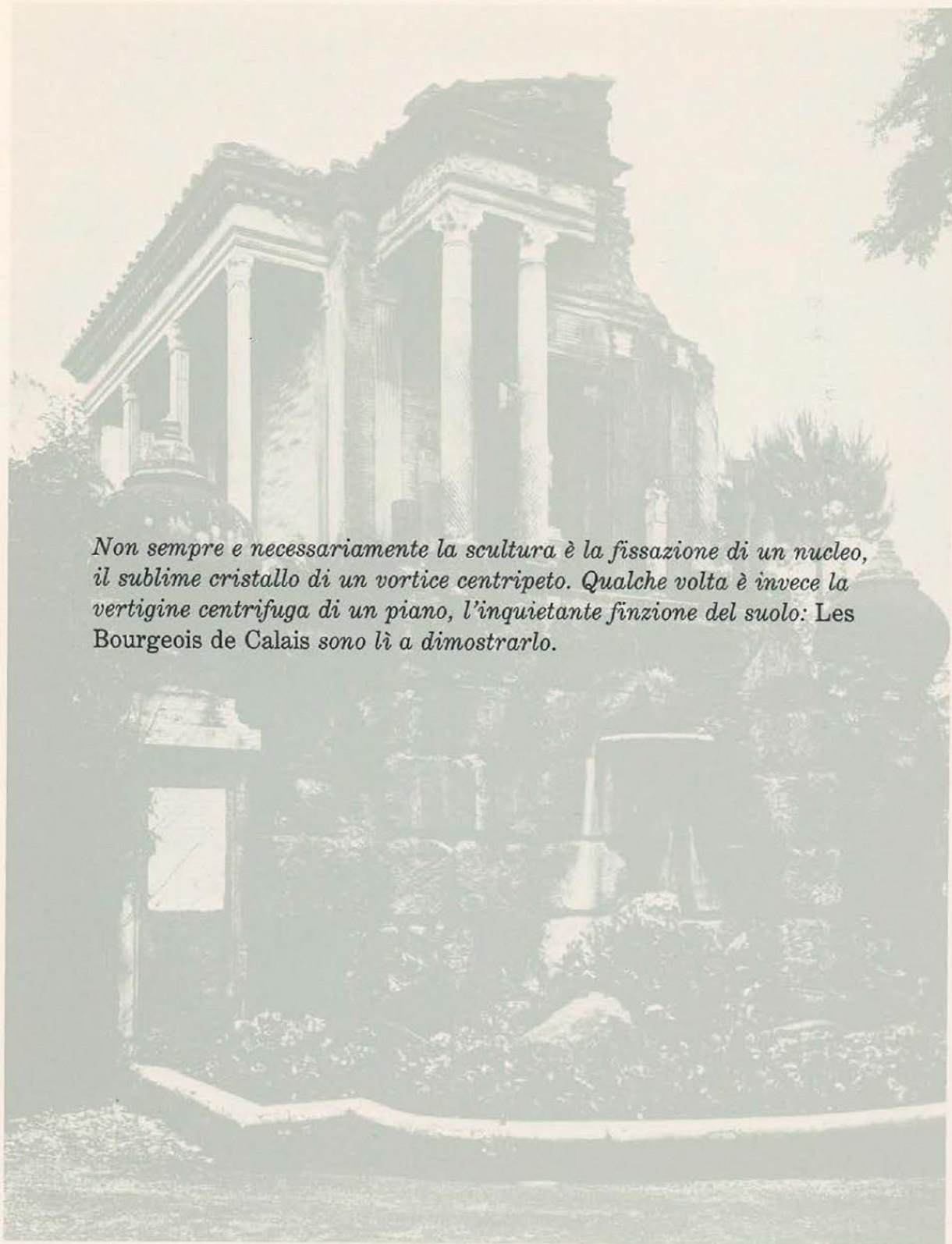
*Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero ove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi.*

(1983)

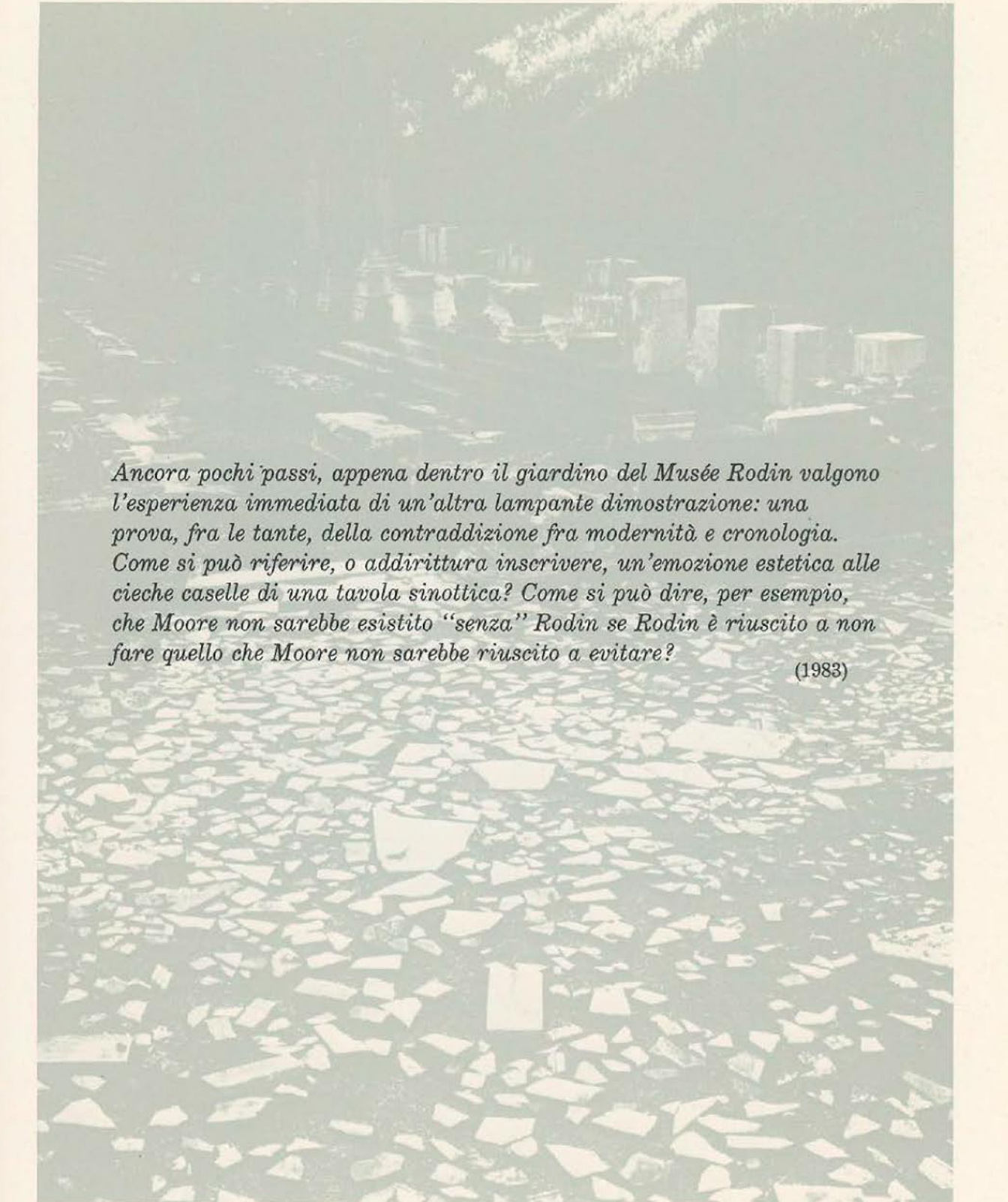


*Qual è il valore della Gioconda? Superiore all'assieme delle innumerevoli copie che ha ispirato, inferiore alla garanzia della sua stessa autenticità, uguale a quello di un quadro che, cogliendone l'irripetibilità, finisce però con l'esserle identico.*

(1983)



*Non sempre e necessariamente la scultura è la fissazione di un nucleo, il sublime cristallo di un vortice centripeto. Qualche volta è invece la vertigine centrifuga di un piano, l'inquietante finzione del suolo: Les Bourgeois de Calais sono lì a dimostrarlo.*



*Ancora pochi passi, appena dentro il giardino del Musée Rodin valgono l'esperienza immediata di un'altra lampante dimostrazione: una prova, fra le tante, della contraddizione fra modernità e cronologia. Come si può riferire, o addirittura inscrivere, un'emozione estetica alle cieche caselle di una tavola sinottica? Come si può dire, per esempio, che Moore non sarebbe esistito "senza" Rodin se Rodin è riuscito a non fare quello che Moore non sarebbe riuscito a evitare?*

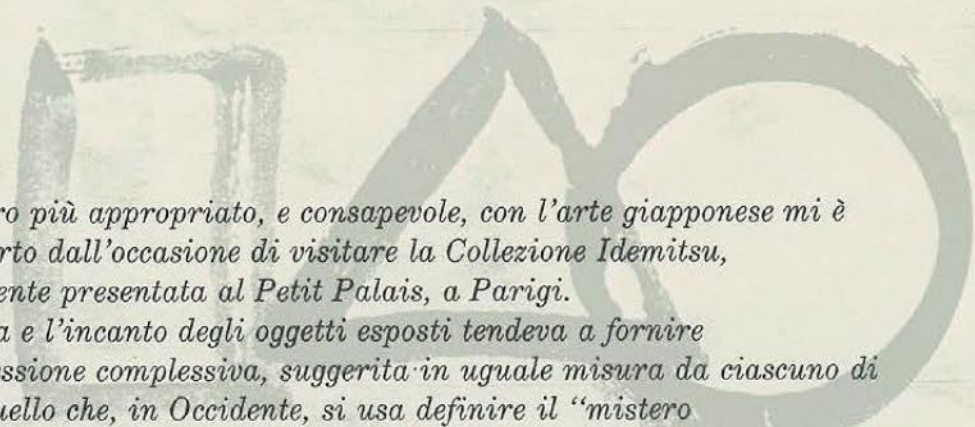
(1983)

*Che l'artista abiti l'obliquità, e sfugga ai richiami della centralità, mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria.*

*Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre cioè l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga.*

*Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ad essere soltanto se stesso.*

(1983)

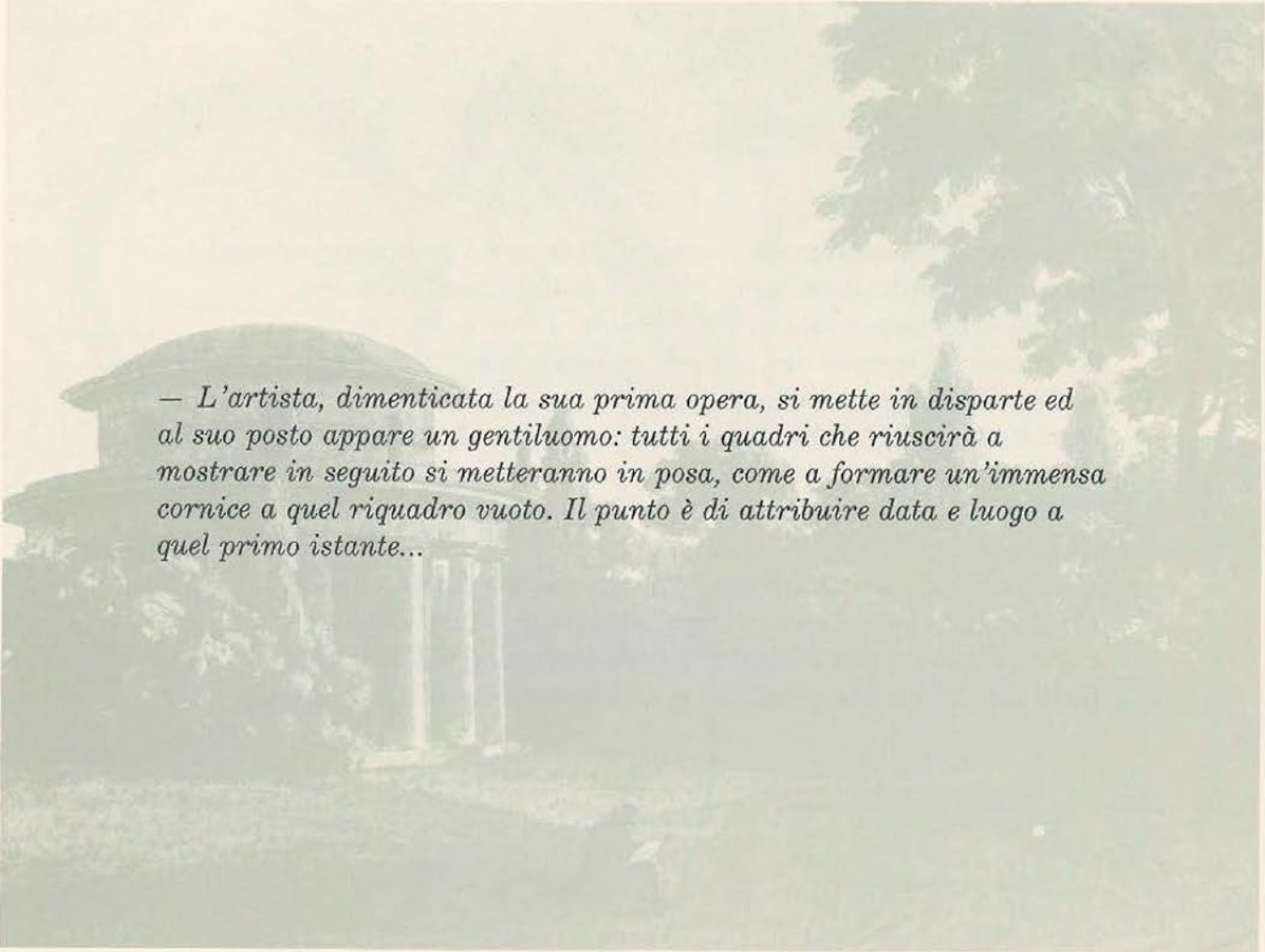


*L'incontro più appropriato, e consapevole, con l'arte giapponese mi è stato offerto dall'occasione di visitare la Collezione Idemitsu, recentemente presentata al Petit Palais, a Parigi.*

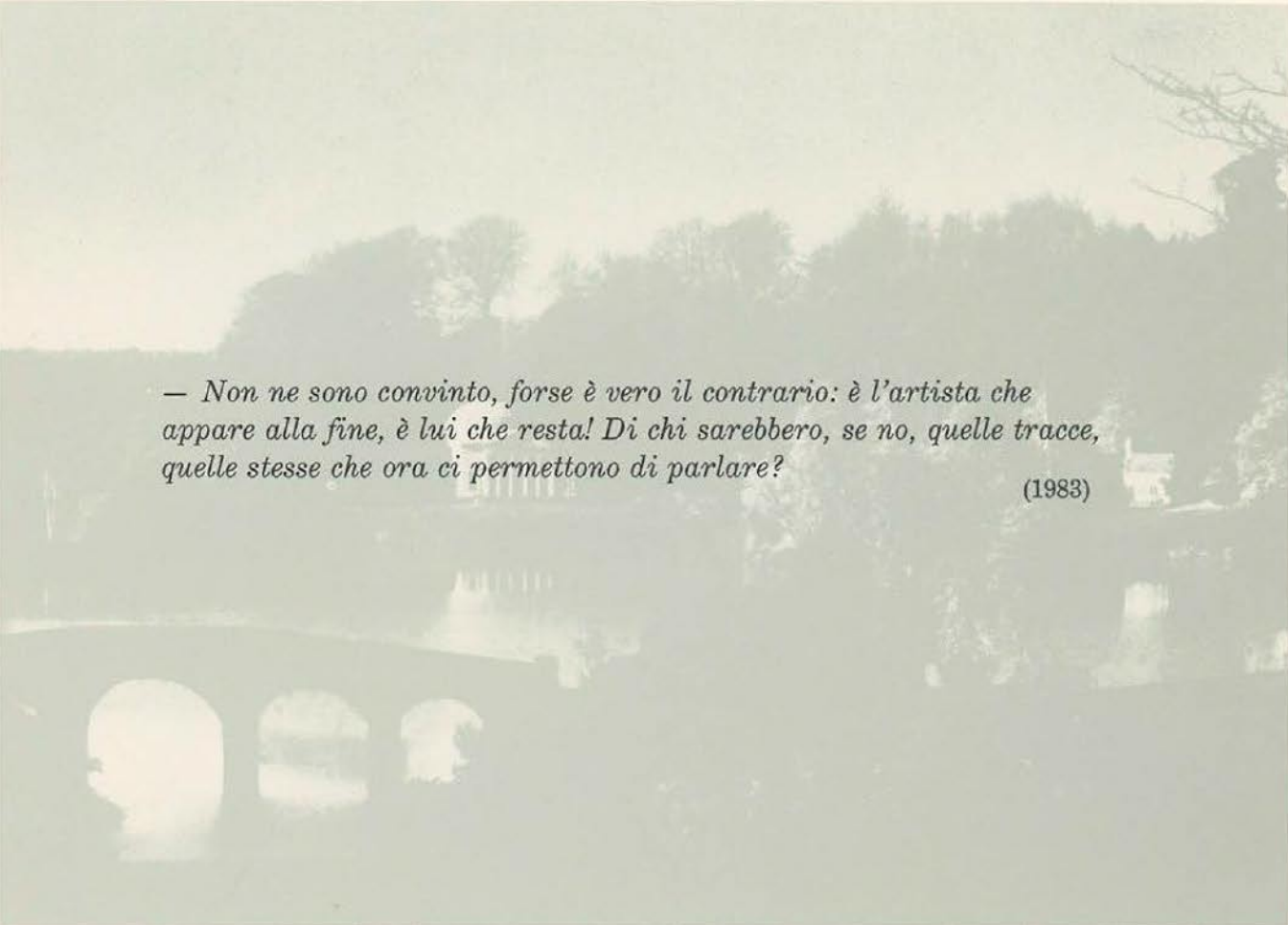
*La grazia e l'incanto degli oggetti esposti tendeva a fornire un'impressione complessiva, suggerita in uguale misura da ciascuno di essi. È quello che, in Occidente, si usa definire il "mistero dell'Oriente" ma che invece è la rappresentazione del limite imposto, oltre che dalle leggi dello spazio e del tempo, dalla stessa natura segreta dell'opera.*

*Così pure, ad Amsterdam e a Giverny, non possiamo evitare di chiederci se quelle stampe giapponesi siano davvero l'oggetto della nostra visione o non stiamo piuttosto incrociando gli sguardi di Van Gogh e di Monet che, prima di noi, le avevano raccolte e studiate.*

(1983)



— *L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante...*

A dark, monochromatic photograph of a landscape. In the foreground, a bridge with several arches spans across a body of water. The background is filled with silhouettes of trees and a hazy sky. The overall mood is somber and contemplative.

— *Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?*

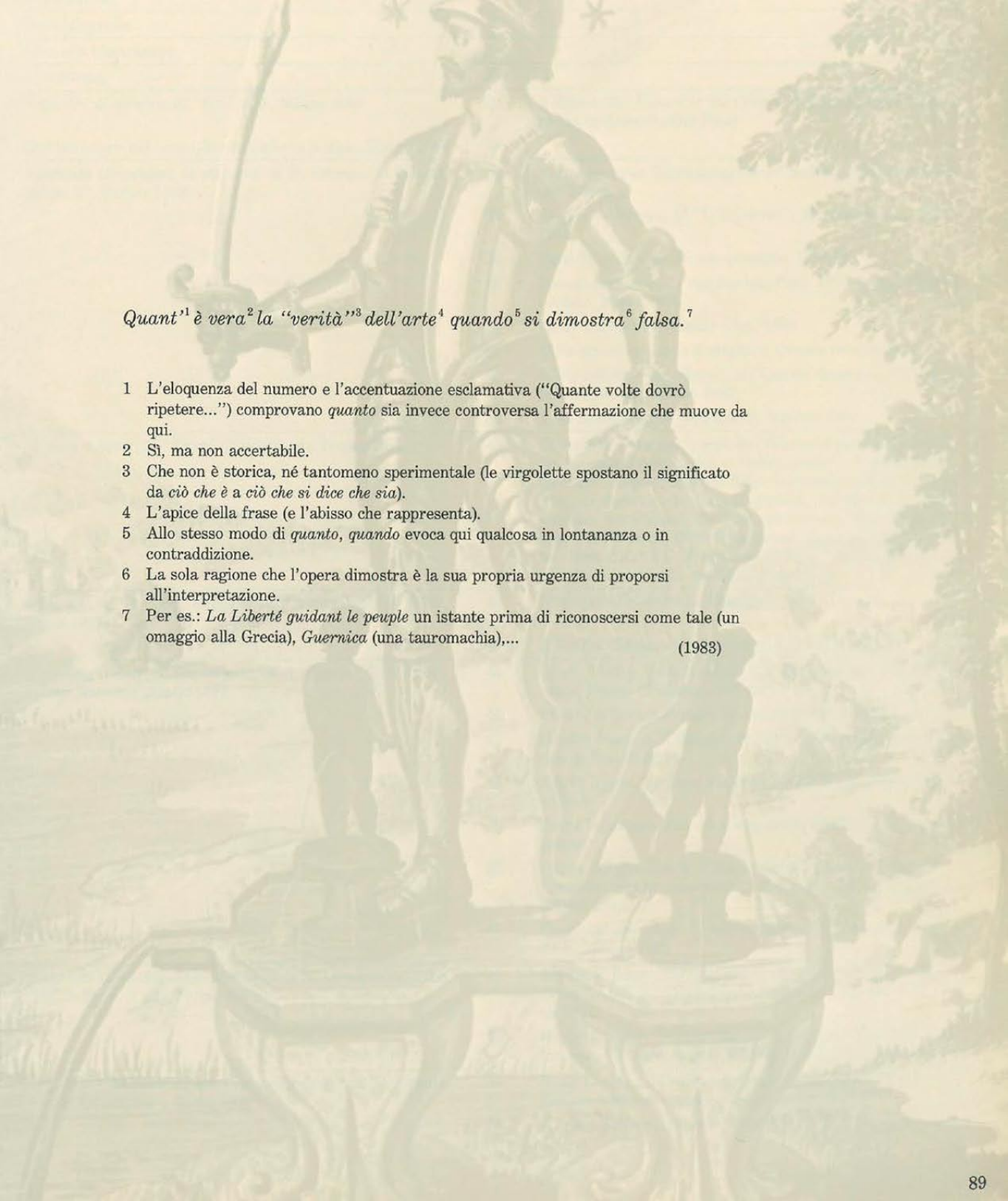
(1983)

vota la mort de Louis XVI sans appel ni sursis. Chef du complot du 9 thermidor, il renversa Robespierre. L'empire ne lui prodigua point de faveurs, mais la restauration lui tint compte du 9 thermidor. Il mourut pauvre à Paris le 9 novembre 1820.

THIRION (Didier), professeur de littérature, député de la Moselle, vota la mort de Louis XVI sans appel ni sursis, demandant en même temps que cette peine fut abolie, parce que, disait-il, personne ne peut être aussi criminel que le tyran. Thirion continua à se livrer à l'enseignement, et mourut à Metz en 1816.

*Se "in politica ciò che appare è, e per questo il discorso, che fa apparire, è l'essere del politico", allora in arte ciò che non appare è (non ho detto che ciò che appare non è).*

(1983)



*Quant'<sup>1</sup> è vera<sup>2</sup> la "verità"<sup>3</sup> dell'arte<sup>4</sup> quando<sup>5</sup> si dimostra<sup>6</sup> falsa.<sup>7</sup>*

- 1 L'eloquenza del numero e l'accentuazione esclamativa ("Quante volte dovrò ripetere...") comprovano *quanto* sia invece controversa l'affermazione che muove da qui.
- 2 Sì, ma non accertabile.
- 3 Che non è storica, né tantomeno sperimentale (le virgolette spostano il significato da *ciò che è* a *ciò che si dice che sia*).
- 4 L'apice della frase (e l'abisso che rappresenta).
- 5 Allo stesso modo di *quanto*, *quando* evoca qui qualcosa in lontananza o in contraddizione.
- 6 La sola ragione che l'opera dimostra è la sua propria urgenza di proporsi all'interpretazione.
- 7 Per es.: *La Liberté guidant le peuple* un istante prima di riconoscersi come tale (un omaggio alla Grecia), *Guernica* (una taumachia),...

(1983)

# SOMMARIO

Introduzione	5	
Bio-bibliografia	7	
Nota alle illustrazioni	24	
Avvertenza	29	
<i>Il quadro di sempre</i> , in "B't", n. 5, Milano 1967	30	Il libro è <i>The Figure in the Carpet</i> , di Henry James (la fotografia di Anna Paolini Piva)
Da <i>Una lettera sul tempo</i> , in cat. Galleria Notizie, Torino 1968	31	
Intervista ( <i>Dipingere la pittura</i> ), di N. Orengo, in "Fuoricampo 2", Torino 1973	32	<i>Faites vos Jeux</i> , illustrazione da un dépliant del Casino di Baden Baden
	33	<i>Le fasi di Venere</i> , in "L'Universo", Mondadori ed., Milano 1968
	34	René Magritte, <i>Le Monde invisible</i> , 1953-54
	35	Marcel Duchamp, <i>11 rue Larrey</i> , Paris 1927, in cat. Galleria l'Attico, Roma 1973
	36	Lucio Fontana, <i>I Quanta (oro)</i> , 1960
	37	Nello specchio: Lucio Fontana, <i>I Quanta (rosso)</i> , 1960
	38	<i>L'ora ufficiale americana</i> , in "Quarta dimensione: tempo", Mondadori ed., Milano 1967
	39	Yves Klein, <i>Espace immatériel</i> , Krefeld 1961
<i>Le livre à venir</i> , in "Idem", Einaudi ed., Torino 1975	40	Cadmus fait tourner la roue de l'Œuvre et ainsi il réitère toutes les opérations. Grâce à "notre soufre", il plante le premier clou, ce qui signifie qu'il fixe la matière volatile en la mêlant par digestion au fixe. (Digestion, imbibation, cération, solution, coagulation, etc. sont synonymes.) ( <i>Speculum veritatis</i> , XVII <sup>e</sup> siècle, Bibliothèque apostolique du Vatican, Cod. lat. 7286, f.10.) in S. Klossowski de Rola, "Alchimie/Florilège de l'Art secret", Ed. du Seuil, Paris 1974
Intervista, di M. Volpi Orlandini, in "Futuribili", n. 42-43, Roma 1972	42	Il tempio di Nettuno, a Paestum
	43	Il Teatro Olimpico (V. Scamozzi) a Sabbioneta
Intervista ( <i>Dentro il linguaggio</i> ), di A. Bonito Oliva, in cat. Studio Marconi, Milano 1973	44	Giusto Utens, Veduta della <i>Villa di Pratolino</i> , c. 1598, Firenze, Museo "Firenze com'era"
	46	Pitture antiche a Pompei (da un'incisione, XIX secolo)
	47	Nicolas Poussin, <i>L'Empire de Flora</i> , 1631 Desda, Gemäldegalerie (particolare)
	48	J.A.D. Ingres, <i>Apoteosi di Omero</i> , 1827, Paris, Louvre (particolare)
	49	Diego Velazquez, <i>Las Meninas</i> , 1656, Madrid, Prado (particolare)
	50	Pianta del giardino di Villandry, in C. Barret, "I giardini di Villandry: alcune riflessioni", "Rassegna", n. 8, Electa ed., Milano 1981
	51	Copertina del volume "Dedicato a Raymond Roussel", Rizzoli ed., Milano 1964
Intervista ( <i>Una domanda discreta</i> ), di N. Orengo, in "Libri nuovi", Einaudi ed., Torino 1975	52	Abraham Bosse, <i>Manière universelle de Mr. Desargues (...)</i> Tome 1, pl. 2, in "Traité de Perspective", Ed. du Chêne, Paris 1976
	53	Herbert Bayer, <i>Diagramma di un'esposizione</i> , 1939 in M. Brawne, "Il Museo oggi", Edizioni di Comunità, Milano 1965
Intervista ( <i>Ma l'artista non è un computer</i> ), di F. Minervino, in "La Repubblica", Roma 1976	54	Batty Langley, <i>The builder's jewel; or, the youth's instructor, and workman's remembrancer</i> , London, 1746
	55	Johann Zoffany, <i>Charles Towneley nella sua biblioteca</i> ,

		1790, Burnley, Lancashire, Towneley Hall Art Gallery and Museum
	56	<i>Perspective (septième exemple)</i> , in "Comment on devient un Dessinateur" par E. Viollet-Le-Duc, J. Hetzel et Cie ed., Paris
Intervista ( <i>Bilanci e programmi: la parola agli artisti</i> ), in "Qui arte contemporanea", n. 17, Roma 1977	57	Piero Manzoni, <i>Fiato d'artista</i> , 1960
Intervista ( <i>Moderno, post-moderno, millenario</i> ), in "Data", n. 28/29, Milano 1977	58	Frammento del manoscritto di <i>Lamia</i> , J. Keats, in cat. "I poeti romantici inglesi e l'Italia", Palazzo Braschi, Roma 1980
	59	Reproduction photographique d'un placard corrigé par H. De Balzac, Bibl. Nationale, Paris
	60	Still from Satyajit Ray's <i>The Inner Eye</i> , 1974, in cat. "India: Myth and Reality. Aspects of Modern Indian Art", Museum of Modern Art, Oxford, 1982
	61	Illustrazione di Aubin da "L'Art d'Ecrire", dans la Grande Encyclopédie, 1763 (Club des Libraires de France, 1964)
Lezione di pittura, in "Imprinting", Roma 1979	62	David Allan, <i>L'origine della pittura</i> , 1775
	64	Frontespizio delle "Figures de differents caractères (...)" pubblicate da Jullienne, Paris 1726
Nota al programma di <i>Comédie Italienne</i> , regia di C. Quartucci, Ninfeo di Genazzano, 1983	65	Antoine Watteau, <i>L'Indifferent</i> , 1716, Paris, Louvre
Dall'inchiesta in "Tuttolibri", Torino, 24 settembre 1983	66	Illustrazione dal volume: Roger-Viollet-Fischer, <i>Ah! Qu'il est beau ce tour du monde</i> , Paris 1972
	67	Giorgio De Chirico, <i>La Malinconia della partenza</i> , 1914, The Museum of Modern Art, New York
	68	<i>Death of Orpheus</i> , North Italian engraving, Hamburg, Kunsthalle, in E.H. Gombrich, "Aby Warburg, an intellectual Biography", The Warburg Institute, University of London, 1970
Premessa a <i>Les fausses confidences</i> , Einaudi ed., Torino 1983	69	Aby Warburg in Rome, Winter 1928-29, ivi
	70	J.A.D. Ingres, <i>Drapery study</i> , in cat. "Ingres, drawings from the Musée Ingres at Montauban and other collections", Art Council of Great Britain
<i>L'origine della pittura</i> , in "Les fausses confidences", cit.	71	Felix Bonfils, <i>Salita alla Piramide di Cheope</i> , in "La riscoperta dell'Egitto nel secolo XIX/I primi fotografi", Studioforma ed., Torino 1981
<i>Hierapolis</i> , in "Les fausses confidences", cit.	72	Il <i>Tempietto diruto</i> costruito da Carlo Marchionni, architetto del Cardinale Albani, c. 1760, su ispirazione del Winckelmann.
	73	Rovine della Biblioteca di Pergamo, in "R. Beny - R. Macaulay, "Pleasure of Ruins", Thames and Hudson, London 1977
	74	George Brummell, illustrazione da G. Agamben "Stanze", Einaudi ed., Torino 1977
<i>Cythère</i> , in "Les fausses confidences", cit.	75	Le portrait de Louis XV exécuté par le dessinateur, in "Les Automates des Jaquet-Droz", par A. Chapuis et E. Droz, Musée d'Histoire, Neuchatel
	76	Disegno di labirinto, a Pompei, su un pilastro della Casa di Lucrezio, in "Enciclopedia Einaudi", vol. 8, Torino 1979
<i>I trentasei poeti immortali</i> , in "Les fausses confidences", cit.	77	Sengai (1750-1832), <i>L'Univers</i> , encre sur papier, collection Idemitsu, in cat. Petit Palais, Paris 1981
<i>The Private Life</i> , in "Les fausses confidences", cit.	78	J.L.G.B. Palaiseau, <i>Pavillon bordant le Parc Monceau</i> (c. 1819), Bibl. Nationale, Paris
	79	Looking across the lake at Stourhead, in M. Girouard, "Life

		in the English Country House", Yale University Press, New Haven and London 1978
	80	Illustrazione da "Incontro di bimbi con i capolavori di Brera", A. Pizzi ed., Milano 1959
<i>Melanconia ermetica</i> , in "Les fausses confidences", cit.	81	Da E. Crotti de Costigliole, "Les Regicides de 1793", souvenirs recueillis par E. Berard, Impr. J.B. Mensio, Aoste 1870
Intervista ( <i>Non dimenticate il come e il perché</i> ), di P. Tortonese, in "Nuovasocietà", Torino 1983	82	A. Canova, Studio di nudo virile, in "Disegni di Canova del Museo di Bassano", Electa ed., Milano 1982
	83	J. Louis David, Académie (dite Hector), 1778, Montpellier, Musée Fabre
	84	Cy Twombly, <i>Amore e Psiche</i> , 1962
	85	Felix Teynard, <i>Asuan, cimitero fatimida</i> , in "La riscoperta dell'Egitto (...)", cit.
Dalla conferenza <i>Fine e origine dell'immagine: l'illusione fotografica</i> , Bari, 26 maggio 1983	86	K. Friedrich Schinkel, <i>Terrasse von Charlottenhof</i> , in "Berlin und Potsdam", Rembrandt Verlag, Berlin 1980
	88	L'ultima pagina di: Boris de Rachewiltz, "L'elemento magico in Ezra Pound", V. Scheiviller ed., Milano 1965
<i>Sette note</i> , in "Idea del tempio della pittura", Edizioni di "A.E.I.U.O.", Roma 1983	89	Le Guerrier hermétique est le médiateur salin unissant l'eau ignée et le feu aqueux afin que des deux "Eaux" il n'en soit plus qu'une, qui possède à la fois les qualités de l'une et de l'autre. Son sabre est une allusion au feu secret des Philosophes tandis que son armure reflète la succession des couleurs de l'Œuvre. (Salomon Trismosin, <i>La Toyson d'Or</i> (version ultérieure de <i>Splendor solis</i> ), XVIII <sup>e</sup> siècle, Bibliothèque nationale, Paris, Ms. français, 12.297, f.14.) in S. Klossowski de Rola, cit.

Giulio Paolini

# FIGURES

*Intentions*

*Le Nouveau Musée*

I

TEXTE FRANÇAIS

Les illustrations choisies pour accompagner les pages de cette note bio-bibliographique sont des oeuvres de Giulio Paolini comme différenciées par une référence temporelle, ou par une date. Elles souhaitent susciter un écho en images à l'énumération écrite des différents moments de son activité jusqu'à aujourd'hui.

- 1 "1951" lit-on à l'envers de cette aquarelle, réalisée 3 ans après l'obtention du 1<sup>o</sup> Prix dans un concours de dessins pour enfants, à l'échelon national, parmi plus de 28.000 concurrents.
- 2 "21-8-1958" est la date d'une petite huile sur carton, bleue presque monochrome, intitulée *Détail de l'Atlantide*. De la même année, impossible à reproduire parce que perdue, une toile brute qui fut placée à l'extérieur, fixée pour obstruer l'embrasement d'une fenêtre, pendant une journée.
- 3 *A propos d'un tableau de 1961, 1969* "La main recouvre la surface d'une toile, peinte huit ans auparavant".
- 4 *2121969* (21 février 1969) est en même temps le titre et la date de cette toile photographique qui, placée à l'extrémité du parcours de l'exposition personnelle à la Galerie De Nieubourg à Milan, reproduisait l'espace tout entier vide, au lieu qu'il soit occupé par les autres oeuvres exposées, "comme si, commente Carla Lonzi, grâce à une illusion optique, les images du passé avaient laissé leur ombre sur les murs, évoquées par l'artiste mais irréelles et incorporelles. Hors de l'espace et du temps, hors des contextes et même de la catégorie historique, avec leur simple valeur d'images, donc dans une sorte d'essence métaphysique".
- 5 1969 est aussi la date d'une lettre, dont un fragment détache le sujet et le titre de l'oeuvre: *Moi*.
- 6 *Photogramme de la lumière du jour 6 mai 1969* "élude" le sujet de la reproduction, pour ne retenir que la qualité irréductible d'un instant.
- 7 "L'An XIII": l'indication d'une date, apposée par Ingres au bas à gauche du portrait de Monsieur Rivière, mais aussi et encore *Un secret*, 1969.
- 8 *5 novembre 1940, 1970*, quasiment un acte de naissance: l'artiste "voit" sur cette photographie — Anne, petite fille, en Afrique — la preuve imaginaire d'un futur passé.
- 9 "1963", avant et après. "*Giulio Paolini, 1971*, est le livre qui recueille signatures et dates des travaux réalisés de 1960 à 1971, et réitère donc tous les moments précédant l'enquête jusqu'à la date du livre lui-même. L'emploi de l'écriture autographe donne objectivité au moment originel de chaque oeuvre, avec ici comme seules références les signatures, dont la dernière toutefois escamote son identification, se révélant à la fois comme emblème d'un travail de 1971 et marque du livre" (G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New-York-Paris, 1972).
- 10 "Octobre 1921" est la date qui sert de sigle à l'image finale d'une séquence: *Musée, 1970-1973*: "... une étude inanimée, construite comme une scène de théâtre et exposée comme modèle, dans une Exposition de décors 1921".
- 11 "24 octobre 1971". Tiré d'une autre séquence, *Athénée, 1971-1973*: "Ces phrases extraites du volume *Rencontre d'enfants avec les chefs-d'oeuvre du Musée Brera* (Milan, 1959) sont les mots auxquels je souscris aujourd'hui, images d'émotions qui furent toutes miennes, jamais transcrites mais jamais oubliées non plus".

- 12 1976: les pages d'un livre décrivent mon travail à travers une spirale qui se referme, au centre, avec la représentation de l'itinéraire qui vient d'être parcouru. L'image centrale est donc "l'art d'oublier" (*la dimenticanza*) des images singulières qui la constituent: *Ithaque*, ou l'éternel, l'inévitable retour.
- 13 "1979", le dernier des points descriptifs de la figure comme ultime chiffre d'une date: *L'Aleph*.
- 14 "Né à Dijon le 25 septembre 1683", le premier d'une série d'*ornements* offerts au *Temple de la Gloire* (c'est le titre du cycle), 1983.

## Page 29

Note pour la lecture du Catalogue comme vision en transparence de mon oeuvre la plus lointaine<sup>1</sup> et de la dernière<sup>2</sup> non encore achevée.

Deux comme un vertige qui s'ouvre au-delà du *un* (l'image du double: *Hypothèse pour une exposition, Jeune homme qui regarde Lorenzo Lotto, Un tableau et La Doublure* — qui s'interrogent sur *Dessin géométrique* comme donné initial ou absolu — *Démonstration, Mimesis, Cratyle*, etc...)

Deux volumes en parcours parallèles; chacun comme syntèse de deux lignes entrecroisées (Intentions/Figures, Images/Index).

Neuf comme confinement extrême du nombre, de la possibilité d'interprétation des images: neuf toiles pour *De pictura*, comme les toiles (et les lettres) de *Mnémosyne*, mère des neuf Muses. Le neuf apparaît aussi dans la trilogie *Enfin seuls, La chute d'Icare, Place des Martyrs*, à leur tour inscrites dans le domaine du double (les diagonales de *Dessin géométrique*). Neuf feuilles de laurier retenues par les cheveux de la Muse dans *Summa copiosa*, et ce n'est pas un hasard qu'elle soit la dernière des illustrations.

Neuf encore les chapitres qui composent le second volume, chacun délimitant une sorte d'unité autonome et complémentaire.

1. *Dessin géométrique*, 1960. Les points d'intersection des lignes essentielles à la détermination d'une surface — les deux diagonales et le périmètre — sont en nombre de neuf: les quatre sommets, les quatre points médians sur chaque côte, le centre du rectangle.
2. *Triomphe de la représentation*, 1983. Les points originels de la première oeuvre sont ici comme les neuf lieux occupés par les personnages en train de montrer tous les signes possibles — *figures, images* — rassemblés ou évoqués dans ces pages.

## Page 30

"... il lui manqua d'ailleurs la qualité essentielle d'un artiste, le choix des formes, pour être parmi les meilleurs".

G.B. Cavalcaselle et J.A. Crowe, *Histoire de la peinture en Italie*, 1898.

Ce que j'entends par dignité, par "qualité essentielle" d'un artiste, n'apparaît pas dans l'expérience réalisée, le projet est irréductible à l'objet, l'imagination élude l'image, je ne suis pas le tableau, moi.

Au contraire tout ce qui ressort de la traduction directe, évidente, lisible, correspond à l'élaboration d'une technique, d'un processus, en soi déjà existant.

C'est l'origine des difficultés à maintenir le plan de la recherche, exclusivement sur ce problème, étant donné, justement, les fausses solutions qu'offre la tautologie d'une part, la complaisance

dans le mot d'esprit d'autre part, la difficulté enfin à donner du problème une appréciation "esthétique".

Donc faire un projet aujourd'hui signifie seulement l'intention d'une expérimentation "finie" (non pas tendue *vers* mais retournée *sur*), telle que rapport et différence qualitative se définissent eux-mêmes, non pas d'après des hypothèses de pureté et une liberté de langage dépassées, mais d'après les propriétés des définitions, par exemple pour peinture et design: selon une lecture stricte de l'oeuvre (de pure apparence), le design "signifie", arbore le projet; le tableau l'oublie, l'efface, selon des perspectives profondes et illimitées que nous ne pouvons qu'entrevoir, mais que nous devons atteindre pour que la réalité puisse être savourée davantage, donc être réelle.

(1963)

#### Page 31

L'angoisse, l'urgence de l'idée, la recherche "imposée", le souci d'être évident marquent le destin grotesque, la rebutante fascination de l'art d'aujourd'hui. La muse renversée, l'envers du tableau, la transcription infinie, le temps arbitraire se gaussent de la précarité (et de la splendeur) de l'image.

J'invoque, dans mon travail, la transparence étymologique des oeuvres de Fra Angelico, de Vermeer, de Poussin, de Lorenzo Lotto, de David.

(1968)

#### Page 32

Ivan Puni, disait V. Sklovsky, peint un tableau, puis il le regarde et pense: "Je n'y suis pour rien, il devait être fait ainsi". De toi aussi à mon avis, on peut dire la même chose. Donc que signifie pour toi, d'opérer à l'intérieur d'un circuit pictural? Pourquoi ce manifeste, cette sorte de "nécessité"? Nous avons vu comment dans tes premiers travaux tu n'as jamais proposé une image, mais offert plutôt les instruments élémentaires qui donnent à l'image une dimension.

— La nécessité consistait à affronter le tableau au nom de ce que l'idée de tableau pouvait proposer ou stimuler, pour tenter précisément de saisir le pourquoi de la présence physique du tableau comme objet.

— Une régression alors?

— Plutôt un approfondissement critique, pas un travail réductif mais une exigence abstraite. En vue de la gratuité de l'oeuvre. C'était la tentative de donner forme, je dirais même existence à une oeuvre, sans la mortification de la voir achevée. Sans le frein contraignant de la signification. Un désir d'application pure et simple.

— Mais n'était-ce pas remplacer une image par une autre?

— Effectivement. Je ne travaillais pas pour scander successivement des points, mais avec le goût d'une application rigoureuse, sans limites.

— La feuille mise au carreau, la boîte de peinture emprisonnée dans le châssis etc., n'était-ce pas des actions refoulées, des blocages, retour sur soi ou incapacité d'affronter une situation? Que voulaient-dire ces sortes d'actions, quelles significations prenaient-elles pour l'observateur?

— Aucun de mes tableaux, de cette époque à maintenant, ne se présente comme des éléments ayant un enchaînement, ni à l'intérieur de mon travail, ni en liaison dialectique avec les phéno-

mènes artistiques ... Avec ces recherches je n'entendais pas me soustraire à une situation objective ... mais me vouer à un espace exclusif.

— Le stimulus était bien pourtant *une* situation en cours:

— Je savais fort bien ce qu'il en était de *cette* peinture à *ce* moment précis. De ma part, pas un comportement *naïf*, mais une volonté bien précise de ne pas manifester au travers de mon travail, une disposition dans l'espace en référence à une situation.

— Tes toiles blanches? Comment, et par qui auraient-elles été remplies? Plus tard?

— Parti de la stricte considération du support, mon discours allait s'élargir, s'intéresser au contexte général de l'art, c'est-à-dire à l'objet vu dans son propre espace.

— A cette période l'objet n'était pas un objet vu, mais un objet à *voir*. Quel objet?

— Les travaux auxquels nous faisons allusion, par exemple ceux de 1964, simples panneaux de bois, avaient uniquement pour fonction de se substituer à la présence de tableaux dans l'espace d'une exposition: question posée sur sa particularité d'être un "espace suspendu". En un deuxième temps la toile blanche est vue à l'aide d'un instantané photographique pris à l'atelier, ou bien comme un élément complémentaire du peintre, au point de s'articuler dans un espace réel. Dans ce cas aussi à partir de coordonnées mises en évidence, comme marquer l'angle d'une pièce. Des relevés plutôt que des inventions.

— Il y a dans ton travail, un caractère énigmatique des instruments, comme représentation d'eux-même.

— Toute la peinture est dans le pinceau, stratification d'expériences et de techniques. Le pinceau et le tableau posent des questions symboliques, non pas comment il faut que se développe l'image, mais pourquoi elle existe, le pourquoi de l'existence pure et simple du tableau.

— Avec ta façon de poser des questions, avec ton analyse, tu peins tableau sur tableau. Tes tableaux ne se limitent pas à être seulement des lectures critiques et des inventions, ils sont aussi, et tout simplement des tableaux.

— Je cherche à ne pas donner à mes tableaux une force de communication qui efface l'existence du tableau en tant que tel: mon travail ne consiste pas à donner une épaisseur au tableau, j'essaie de le faire vivre, confirmation sans tricherie de sa présence en soi. Cette attitude ouvre une perspective illimitée à une recherche qui ne présume jamais de ses fins. Ce n'est pas une complaisance de ma part, mais je vois mal comment il pourrait en être autrement: fixer et décrire un phénomène dont on n'entrevoit qu'intuitivement lignes et limites.

— Dans cette recherche, n'arrive-t-il pas un moment où faire un tableau, c'est-cela devient-écrire un tableau?

— La description de l'oeuvre, son titre, prend le dessus et se présente comme un moment à percevoir, et, en ce sens, elle trouve chaque fois un mode spécifique de développement.

— Pourquoi?

— Le but est de donner une limite supérieure à l'image, de confirmer à travers le langage la disponibilité de l'espace.

— Quelle part chez toi donnée au littéraire, au narratif? Il me semble percevoir chez toi l'urgence de raconter.

— Je dirais que si l'aspect littéraire existe, il est toujours donné

par soustraction. Peut-être y-a-t-il dans tous mes travaux, un halo de littérature, suggéré, émergeant du fait de la précarité, de l'insuffisance du donné visuel.

— Tes travaux contiennent et proposent un espace bien au-delà de toute réalisation actualisable mentalement, ou physiquement. La scénographie est bien, n'est-ce pas, quelque chose qui suggère et propose un certain mode d'intervention?

— C'est une suggestion, visuelle bien entendu, qui a pour fonction, non de créer un environnement visuel de quelque chose qui se produit, mais de susciter la réalisation physique de la trame qui advient. Ce n'est pas un style déterminé et lié à l'action, mais il y a création d'un espace adéquat, révélation de l'espace où l'action se passe. En un mot, l'action se produit grâce à la scène, non pas (malgré elle) parce qu'enfermée dans les limites de la scène.

— Tu as tout à l'heure, parlant des débuts de ton travail, fait allusion à une recherche "rigoureuse, sans limites". La vois-tu toujours ainsi aujourd'hui? Ta poétique s'exprime-t-elle dans les mêmes termes? Si oui, de quelle nature est le temps écoulé entre l'hier et l'aujourd'hui?

— Le temps m'a amené à remplacer les mots, les instruments. Il y a eu relais: Au début c'étaient les instruments de la peinture en général. Puis le relais a eu lieu, remplaçant les instruments par des mots — les tableaux — que j'ai créés peu à peu. En premier les instruments, puis les tableaux. Pas une analyse critique qui se serait déroulée dans le temps, mais j'ai en main maintenant des instruments de nature différente.

— Demain alors, ton travail pourrait consister en tableaux de tes tableaux?

— Oui, pratiquement ils le sont déjà. C'est comme avoir en mains un dictionnaire, le lexique change, pas la syntaxe. Les sonorités changent, pas le type de phrase. Aujourd'hui ce sont des mots, au lieu de lettres.

— Toujours est-il que ces données visuelles en devenir suffisent à façonner des récits?...

— Je dirais que le concept même de tableau est littéraire, pas uniquement du fait de l'impossible définition de son apparence, mais justement parce que, par essence, il est toute transparence cristalline.

Il s'agit d'un voyage sur un parcours dont on ne connaît pas les gares, mais on saisit la direction prise.

— Tu as construit un système, avec toutes les contradictions que comporte tout système?

— Oh, il s'est construit tout seul. Je situe mon action — un va-et-vient continu — par rapport au tableau précédent et au tableau suivant. Chacun de mes tableaux en définitive est la réplique du précédent je veux dire qu'il naît déjà «comme» réplique du précédent.

(1972)

#### Page 41

L'amateur de la peinture de David qui déclarerait aussi incomparable l'attrait de *Mademoiselle du Val d'Ognes* (un tableau de Constance Marie Charpentier, élève et disciple de David), risquerait de se perdre dans une demande inquiétante, très éloignée des schémas *reconnus* par toute l'histoire de l'art.

(1972)

#### Page 42

— Quels sont les rapports que ton travail cherche à instituer avec le public? Es-tu intéressé par un vaste public de masse, par un public d'*amis*, ou par un public de connaisseurs et d'amateurs?

— Je suis convaincu que de tels rapports se créent tout seuls, sans concerner de façon primordiale l'artiste. Inutile d'invoquer encore une fois les épousailles obscènes de l'art et de la société. En définitive mon activité même tend à être qualifiée, pour ainsi dire, d'irréremédiablement *académique*.

— Quelle fonction attribues-tu au marché, aux galeries, aux musées? Les considères-tu comme nécessaires, ou comme des réalités devant être dépassées par d'autres institutions, par d'autres moyens de communication?

— Ce serait déraisonnable de nier la fonction indiscutable que les galeries et musées ont eu et continuent à avoir. J'ajouterais une considération que me dicte, plus que le goût du paradoxe, mon expérience personnelle. Le Metropolitan de New York offre l'image, toujours diverse, du public qui s'y presse, représentation contingente du visiteur lui-même. Le Musée Condé de Chantilly présente au contraire l'image, toujours égale à elle-même, des oeuvres qui y sont exposées, dans un espace immuable. Ce sont là deux exemples, occasionnels et parfaits, de deux types différents de "fonction": chaque oeuvre en quelque sorte est son propre musée.

(1972)

#### Page 44

— Ton travail se poursuit sous le signe du regard, travail maintenu sans cesse sous la concentration de l'oeil, de la vision. J'aimerais que tu me donnes le processus, ta façon d'opérer.

— La processus? *Je vois*, par exemple...

— *Je vois* me semble tout à fait exprimer le poétique qui sous-tend ton travail.

— *Je vois* est le schéma abstrait et conceptuel de la vision, la traduction en chiffres du phénomène qu'est la vision. Dans ce travail j'ai tracé sur le mur une infinité de points au crayon, qui correspondent effectivement à la *quantité* d'espace que j'avais en face de moi. Depuis longtemps déjà, depuis 1960, donc depuis mes toutes premières expériences, mais plus précisément depuis certains tableaux de 1963, je cherchais à atteindre un processus objectif, puisque c'est à cette époque que j'ai tenté de soustraire le tableau à sa fonction de véhicule d'image, le présentant comme image de lui-même. En d'autres mots, l'image du tableau, ce sont les éléments eux-mêmes qui la constituent: je pars d'une certaine surface rigide, je la recouvre d'un autre matériau capable de recevoir des signes graphiques, visibles; ce matériau ne supprime pas le support sur lequel il repose, mais il est "silhouette" délibérément, de façon à mettre en évidence un détail; puis, au fur et à mesure, l'ajout d'éléments successifs respecte la présence de ceux qui ont été précédemment manipulés. Avec comme conséquence la simultanéité des éléments en question; la technique est l'image même du tableau, le dessin (l'image suscitée par ces matériaux) n'est rien d'autre que la présentation correcte des matériaux eux-mêmes.

— Peut-on dire que dans ton travail, l'objet s'identifie au projet, correspond au projet?

— C'est une tentative: ne pas altérer le message visuel, le rendre le plus possible objectif.

— Qu'entends-tu par objectif?

— Ce qui me semblait alors être une opération objective, c'est-à-dire le respect rigoureux du processus et des matériaux, aujourd'hui, à distance, je le vois plutôt comme le désir d'une image absolue. Objectif et absolu sont en quelque sorte les extrêmes, les polarités entre lesquelles mon travail oscille.

— Qu'entends-tu par absolu?

— Actuellement, je tends à définir comme absolu, même les travaux qu'alors j'étais *absolument* certain de faire avec une intention d'objectivité. En d'autres termes, pour prendre encore comme exemple mon premier travail (il s'agissait de "la mise au carreau"), j'ai tenté ensuite d'enlever toute identité à cette image, en l'attribuant en plusieurs exemplaires à des auteurs imaginaires, avec des titres tout aussi imaginaires. Peut-être ai-je voulu ainsi enlever à cette image, à ce tableau son caractère unique, lui ôter l'objectivité qu'avec tant d'attention j'avais justement voulu lui donner. Je me rends bien compte que c'est un peu un jeu de mots, probablement est-ce seulement une question de perspective qui change, une façon différente que j'ai de considérer ce travail d'alors. A ce moment-là, j'avais, vis-à-vis de l'objectivité des matériaux, l'attention même que je prête maintenant à la clarté de l'énonciation.

— Selon moi, ton travail a toujours cherché à se réaliser dans un cadre strictement sémantique, par conséquent objectif. Dans ton cas, le langage et l'oeuvre trouvaient une identité précise, du fait que chacun de tes objets se fondait toujours, en tant que résultat ou comme moyen de transmission, sur le langage visuel. En ce sens, je note un bond en avant, par rapport à ces opérations qui relèvent exclusivement du langage, dans les travaux où il y a une sorte de jeu de miroirs fait à travers le langage: le *Jeune homme qui regarde Lorenzo Lotto*, l'attribution de tes oeuvres, identiques entre elles à des auteurs différents, comme une sorte de renversement du langage au mythe. Le langage commence à renvoyer à autre chose, autre chose qui lui est extérieur.

— Peut-être mon grand respect pour le langage s'identifie-t-il, à la limite, à une sorte de méfiance vis-à-vis du langage lui-même. Je n'ai jamais considéré le langage comme un moyen de communiquer quelque chose d'autre, mais simplement comme un fait en soi. Jamais il n'y a eu ombre de significations collatérales, ou d'une façon ou d'une autre médiatisée par le langage, mais le langage porte une signification en lui-même. Et c'est probablement cette *méfiance* fondamentale envers le langage, qui revêt toujours les formes d'un respect absolu, qui m'a entraîné vers une méconnaissance de l'auteur lui-même, c'est-à-dire de la matrice même du langage. Je voudrais te rappeler certains de mes tableaux de 1965 où j'ai employé la photographie: le premier était justement une image d'atelier, d'un mur de l'atelier contre lequel étaient appuyés des tableaux retournés; seule une toile blanche regardait le spectateur, avec son report graphique (soit le dessin) de l'image totale qui la contenait; un détail d'un tableau de Poussin présente — reproduit sur toile photographique — un personnage qui tend au spectateur la reproduction de lui-même. C'est une façon de soustraire l'image à sa fonction de *service* à l'égard d'un contenu.

— Mais ceci était déjà présent dans tes travaux précédents; quand tu barres la surface du tableau avec une série de signes, tu enlèves au tableau sa fonction de véhicule d'un contenu! Quelle idéologie fait jaillir au coeur de ton travail, cet emploi de langages culturels antérieurs, Poussin, Ingres, Lorenzo Lotto?

— En ce sens, chaque tableau a sa petite histoire, des motivations particulières. Ainsi dans le cas du *Jeune homme qui regarde Lorenzo Lotto*, le tableau devient effectivement le reflet mental d'une situation, dans la mesure où il donne au spectateur, à cet instant, l'illusion de se trouver dans la position, donc dans la personne même, de Lorenzo Lotto. Il ne vit plus comme tableau, mais comme déclaration abstraite.

— Tu me parlais de ta méfiance à l'égard du langage, et du renvoi à autre chose, situé hors du langage...

— Le langage trouve sa justification en une image qui n'est que l'usage du langage même, à des fins internes, pas à des fins de renvoi, pas à des fins de technique. Pour ma part, je n'emploie pas le langage comme technique, mais comme activité, donc comme poétique. Par exemple dans *Autoportrait 1968*, qui est constitué par la reproduction photographique en grandeur naturelle de l'autoportrait de Poussin, j'ai ajouté en superposition uniquement la tête de Poussin, toujours en même grandeur, et elle se situe au centre du tableau, c'est-à-dire en correspondance avec la tête présentée comme original. En ce sens, *Autoportrait* peut se référer, aussi bien à l'autoportrait de Poussin, qu'à mon autoportrait. La superposition, en coïncidence, des deux images équivaut à dire qu'il est inutile et vain d'inventer quoi que ce soit de personnel (sur ce point, je doute de la réalité de l'identité, et par contrecoup du langage), que nous pouvons découvrir dans le passé. Jamais je ne me suis préoccupé de justifier ma présence, mais plutôt de décrire uniquement mon intervention. Je ne suis pas intéressé par un résultat en plus, comme forme d'affirmation concrète, mais bien plus par l'attente, sorte de parenthèse mise chaque fois en place.

— Cette idéologie de la réflexion, ou mieux de la soustraction réfléchie, pourrait-elle être l'idéologie de ton travail?

— Je ne sais pas s'il est possible de parler d'idéologie, mais d'un élément constant, comme condition de non-intervention positive, d'absence de message superposé à la présence pure du tableau.

— C'est presque une position voyeuriste du langage...

— Je l'ai déjà dit, c'est une position faite à la fois de respect et de méfiance. Méfiance pour le langage comme moyen d'imposer sa faiblesse, d'imposer une hypothèse trop personnelle. Bien sûr peut-être, est-elle encore plus personnelle l'attente, ou carrément l'absence, mais je me suis toujours retrouvé dans cette dimension. A l'égard de Poussin, du fait des émotions que me procurent certaines de ses toiles. Pour Ingres, il s'agit surtout de son attitude d'ensemble, pas du tout rigide et dogmatique, mais, selon moi, toujours inspirée. Ce qui me surprend chez lui, c'est la *cécité*, l'attitude pour l'attitude, l'extrême dévotion au détail qui le distrait de la dialectique, donc de la problématique, de l'art de peindre. Il est aveugle devant le sujet dans son entier; quand on parle des *erreurs* d'Ingres, il s'agit des points où se révèle son transport passionné pour le métier et la technique, qui devient vocation et don de soi *inhumain*, identité absolue entre auteur et oeuvre. Lotto au contraire m'a surpris par la fixité de l'image peinte, par la déconcertante grâce illusionniste.

— Dans ces oeuvres, j'ai l'impression de toujours assister à une perte recherchée de subjectivité face au langage adopté...

— Ingres copie fidèlement l'*Autoportrait* de Raphaël, eh bien, j'ai superposé les deux images de façon à ce qu'elles semblent ensuite être la même. Mon travail s'intitule *L'Invention d'Ingres*, pour souligner le caractère absolu de l'invention, quand on la réduit à être identification; jamais une invention n'est aussi

absolue que quand elle est réduction à quelque chose de déjà parfait. En 1970 j'ai participé à la Biennale de peinture de Bologne, en présentant une toile de Picabia: cette façon de procéder fait coïncider la création d'une oeuvre avec la perception que l'on en a; l'auteur cherche alors à transmettre au spectateur ses propres émotions de spectateur. En exposant un tableau que je n'avais pas peint, j'ai voulu objectiver mon rapport avec ce tableau, par la présentation du rapport subjectif, non médiatisé par le langage, qui existe entre le tableau et moi, comme un travail de moi. Peut-être mes oeuvres ne sont-elles que les traces de la manière dont je suis parvenu à ces oeuvres elles-mêmes. Maintenant, je suis en train de préparer une série de tableaux, peints selon une technique traditionnelle, du genre scénographie. Dans ces tableaux, sans doute pour la première fois, apparaît une image comme fiction, c'est-à-dire comme représentation: comme sujet, la description silencieuse, par la peinture, de tous les tableaux que j'ai réalisés jusqu'ici.

— Au départ ton travail se proposait d'être une mise en forme de la tautologie, puis est née une sorte de «doute» sur le langage, maintenant voici l'ouverture sur le mythe. Mais est-ce que ces nouvelles oeuvres, dont tu m'indiques le projet, ne sont pas une forme de retour cyclique, du mythe à la tautologie?

— En un certain sens, c'est un retour aux origines. Détail important de ces nouvelles recherches, elles ne sont pas de mêmes dimensions, mais de mêmes proportions que mon premier tableau: ces nouvelles toiles s'ouvrent sur la diagonale de l'espace initial, comme scénographie et description du passé. J'ai déjà dit que les images des tableaux précédents étaient les éléments constitutifs eux-mêmes du tableau; or les images de ces nouveaux tableaux ne sont plus les matériaux bruts, mais la «vision» du travail réalisé aujourd'hui, c'est-à-dire le travail lui-même. Je n'ai pas l'intention de représenter des expériences passées, mais d'affirmer que l'espace de ma première toile n'a jamais été renié. Si l'on élargit les proportions de cette toile, tous mes travaux postérieurs y sont inclus; tous, les uns dans les autres, cela veut dire rester éternellement au coeur de ce premier instant. D'un côté il y a reprise tautologique (hier des matériaux, aujourd'hui des images), mais sans doute subsiste encore la dimension mythique, je n'efface pas le point de départ de mon travail. Aucun de mes tableaux n'est né de l'intention d'effacer le précédent. Ce n'est pas une succession d'expériences qui s'ajoutent, c'est toujours une déclaration absolue, autonome, dans un temps suspendu, sans lignes de développement. C'est pourquoi j'é mets l'hypothèse que je n'ai jamais rien pu faire au-delà de mon premier tableau. Chaque oeuvre est elle-même, elle diffère des autres du fait des émotions, des intérêts, des divertissements qui se sont succédés, sans pouvoir, selon moi, démentir, ou accroître, le donné de départ.

— Cette attente créée, ta volonté délibérée de marquer le pas devant le langage, vérifie aussi le fait de se découvrir étranger à l'oeuvre, après l'avoir réalisée: dans la mesure où elle est absorbée par la culture, elle se distancie par rapport à l'auteur et rentre elle aussi dans le mythe. Ceci explique que tu recommences le travail d'approche du mythe, de la culture, du langage...

— Toute oeuvre se présente toujours à moi comme première, mais sans doute est-ce justement pour cela qu'elle ne l'est pas, et que c'est toujours une image différente d'une pensée identique. Le retour aux proportions de mon premier tableau ne se veut pas évocation ou célébration, c'est la simple constatation qu'il n'y a qu'une seule dimension, la forme toujours différente des choses qui se succèdent est en substance toujours la même. Le type d'image change tout seul, pas par volonté de dépassement

ou de perfection plus grande, mais parce que la succession temporelle est dans la nature des choses.

— Ton travail consiste en une sorte de dessiccation du langage, jusqu'à obtenir qu'une perception ne soit possible que grâce au nerf optique façonné par la culture...

— Nous pourrions dire que c'est justement cela seul qui se voit, et donc que c'est tout autre chose que ce qui se voit, au sens où le caractère absolu que je tends toujours à attribuer à mes images, ne peut que démentir l'acte de la perception, puisqu'il n'est valable que considéré d'une certaine façon. Qui attribue une valeur absolue au fait de percevoir, donc au langage, fait selon moi, paradoxalement sans doute, dissoudre ce caractère absolu.

— Pourrait-on parler d'absolu métaphysique? Justement parce que c'est un piège?

— Les attributs de cet absolu sont trop subjectifs et impalpables pour parler d'absolu de l'image, je dirais plutôt absolu de l'attitude qui considère l'image comme absolue.

— Quels sont ces attributs subjectifs?

— La prise de conscience de ne pouvoir dépasser la limite du langage, donc d'attribuer au langage même ses propres termes, sans le contraindre à des impropriétés et à des abus, qui, à mon avis, ne peuvent pas s'y voir traduits.

— Etant donné les frontières *merveilleuses* du langage, limites précises mais fascinantes, je me préoccupe toujours de ne pas les laisser sans suite, sans pourtant les compromettre, c'est-à-dire les détourner, fournissant aux potentialités du langage des implications qui ne sauraient trouver une juste place à l'intérieur du langage même. C'est la situation paradoxale du langage qui n'est rien, ou tout, je répète encore une fois qu'il est lui-même.

— N'est-ce pas une attitude à la Borgès vis-à-vis du langage?

— Borgès est un écrivain qui m'a toujours enthousiasmé. Il est toutefois difficile d'accoler des adjectifs au langage, il y a bien des façons de le comprendre, et peut-être est-ce une illusion de penser que le langage existe en soi. Il existe du moins l'intention, la vocation d'essayer de l'identifier comme donné préexistant aux interprétations sur lui-même: l'obsession d'être certain de sa relativité, sans, de toute façon, en exclure la connaissance. La couleur du langage est ce que chacun lui attribue; le sens de sa présence amène, lui, à chercher une façon correcte d'approcher ses secrets.

— Pour toi, quelle est la fonction de l'art, du moins de ton art?

— Celle d'exister... Si l'art communique quelque chose, il le fait toujours malgré lui, c'est-à-dire sans une volonté explicite d'affirmer. La contemplation est donc la possibilité que l'art donne pareillement à l'auteur et au spectateur, sans qu'il y ait de relation à opposer, d'être en présence d'un message involontaire. Si le spectateur s'étonne devant une oeuvre d'art, l'auteur éprouve aussi le même étonnement né de la conquête inconsciente — puisque non formulée — d'une idée bien à lui.

(1973)

Page 52

— Quel rapport y-a-t-il entre l'action d'écrire et l'action de peindre?

— Le tableau et la description du tableau sont comme deux moments qui concourent, chacun, à illustrer sa qualité originale. Le tableau est une figure découverte par l'image qu'il assume, qu'il

invente chaque fois pour se révéler, tout comme l'écriture est le déchiffrement du souvenir que le tableau recélait.

— Dans ton travail, tu donnes une grande place à l'emploi de la photo; que signifie pour toi la photographie?

— La photographie permet, à l'auteur lui-même, d'*assister* à son tableau: la vision est la chose qu'a déjà vue l'objectif, l'image est la copie critique du vrai.

— Comme un miroir?

— Tout mon travail se déroule à l'intérieur d'un diaphragme virtuellement contenu dans l'image, exactement comme un miroir idéal qui reflète et révèle les apparences mêmes qui le constituent.

— Jeux de renvoi dans le temps, idée du double... où donc commence et où finit pour toi le moment du miroir; ou plutôt, quel est le moment où les choses ne renvoient plus, ne contiennent qu'elles-mêmes, perdant leur puissance rituelle pour n'être que matérielle?

— La nature de cet artifice tend à une espèce d'objectivité paradoxale, parce qu'elle introduit dans le présent, au moment même où s'actualise la perception, une incompatibilité temporelle, c'est-à-dire qu'elle impose un mode de lecture circulaire, et non plus directe, qui ôte à la vision sa valeur d'évidence. Et ceci, jusqu'au *moment de vérité* qui reste, toujours, extérieur à toute intentionnalité. Demeure la présence pure — ou sublime ou insignifiante — d'une oeuvre dont le destin est d'accroître le cortège infini des découvertes qui animent le cours énigmatique de l'art.

(1975)

#### Page 55

— Est-il possible de formuler une définition, ou de tracer une brève histoire de l'art conceptuel?

— Les moments qui marquent la naissance d'une nouvelle tendance sont comme les cristaux changeants d'un kaléidoscope. Plutôt que de tenter une définition de l'art qu'on appelle *conceptuel*, je préférerais l'imaginer tout comme ce que Praxitèle, par exemple, avait fini par pouvoir exprimer. En tracer l'histoire, la regarder comme la trajectoire d'une comète, ce serait comme avoir l'illusion de contempler en un instant le mystère d'un réseau sans fin.

— Comment jugez-vous la situation de l'art conceptuel aujourd'hui? A votre avis a-t-il encore quelque chose à dire?

— L'art est nouveau par définition, sa qualité est d'être original. Quand il n'apparaît pas tel, c'est parce que nous n'arrivons pas à saisir, en nous-mêmes, l'attente correspondante. Même en admettant que ce ne soit pas vrai, c'est de toute façon l'unique chose que nous pouvons dire; l'art, en tant que tel, ne supporte aucun diagnostic, et encore moins une thérapie quelconque. Toutes les considérations qu'on peut faire sur l'art sont inévitablement des notations a posteriori, des constatations, jamais des conjectures. L'art d'aujourd'hui est, dit-on, analytique, mais malheur à qui regarderait l'artiste comme un ordinateur branché sur l'analyse de l'art. Lui ne sait pas, il ne connaît pas l'aboutissement de sa recherche, mais il observe une obédience aussi rigoureuse que mystérieuse. Quelle obédience? Nous ne la connaissons 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.

(1976)

#### Page 57

— Quel rôle avez-vous attribué à votre travail dans les années 1966-1976?

— Celui, aujourd'hui presque inavouable, de ne pas chercher délibérément à communiquer, mais plutôt de mettre l'accent sur la beauté de ce qui est communiqué (ou communicable).

En d'autres mots, si jamais je n'ai peint d'après nature (*dal vero*) c'est parce que je suis encore dominé par l'idée du vrai comme catégorie insaisissable, trop évidente pour pouvoir se rendre plus vraie encore.

— Dans l'immédiat, quelle recherche vous intéresse? à laquelle pensez-vous vous consacrer?

— A quelque chose qui, en soi, n'implique pas par avance de représentation, par exemple, à ne pas trop accorder d'interview...

(1976)

#### Page 58

Avec la crise du mouvement moderne et de l'avant-garde, les formes même du temps subissent, semble-t-il, une mutation profonde, en même temps que nos façons d'appréhender l'histoire. Certains pensent que l'époque moderne est arrivée à son terme, et se placent dans une perspective post-moderne. D'autres au contraire considèrent que le mouvement moderne s'achemine vers un équilibre tel qu'il intéressera encore bon nombre de siècles, ils conçoivent une sorte de modernité permanente. En tout cas, la notion de *moderne* apparaît transformée, sur le plan culturel comme sur le plan social. Qu'en penses-tu? Comment articules-tu ton travail dans l'époque, dans le sens de l'histoire?

— “Je ne crois pas avoir contribué à la mise en scène, et encore moins à la production de ce “kolossal” démesuré qui s'appelle *politique culturelle*. Se célèbre, et prospère encore, mais sans laisser de traces, une ténébreuse liturgie des superstitions de la raison.

Bienheureux les amateurs!... quand ils ne le sont plus, et qu'ils ne le savent pas encore.

Telle était ma conclusion, il y a moins d'un mois, à une interview sur le passé récent. Me voici maintenant aux prises avec une question qui me semble réclamer de faire des hypothèses sur le futur.

A si bref intervalle, l'humeur peut avoir subi des changements, pas le point de vue. Pour atténuer l'intransigeance de ce que j'ai dit alors, et en arriver à cerner de plus près le thème de l'enquête actuelle, je pourrais ajouter que le *talisman prophétique* de l'histoire de l'art est tout aussi sibyllin que l'*oracle*, qu'est l'oeuvre elle-même. L'apparente lisibilité de la première n'est que le calque, en ordre linéaire, de la déconcertante réalité insaisissable de la seconde.

Alors, pourquoi tant de questions? Pour l'équilibriste le filin, sans aller retour possible, est plus mince que jamais, mais il n'est pas fragile, il n'est pas pourtant rompu, comme toutes sortes de gens ont plaisir à le dire.

Nous vivons en somme ce qu'on pourrait appeler la *maledizione dello storicismo*, la charge maudite de l'historicité (poids du reste juste et méritoire, pas question d'y renoncer!), qui finit par nous conduire à une trompeuse — une forme de chantage à la limite — *idéologie du futur*. Jusqu'à hier une parole neuve l'était pour nier ce qui la précédait, aujourd'hui, elle est neuve *parce que* neuve, simplement du fait de la chronologie.

A quoi bon continuer à nous étonner encore que le nouveau soit déjà programmé, et surtout, quelle possibilité nous est donnée

de l'entrevoir si, pour l'imaginer, il est inutile de savoir qu'on est à sa recherche? Comment enfin être à même de croire à des expressions du genre *art et socialité, libre créativité collective* et autres, dans une culture prête à manipuler ce qu'elle ne songe même pas à appréhender?

(1977)

#### Page 62

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.

Comme en un pari avec l'infini, il s'agit donc de transférer l'identité du signe, d'artefact illusoire à instrument potentiel. Les exercices faits à l'École des Beaux Arts peuvent puiser, du milieu même où ils se pratiquent, toutes les suggestions, et toutes les questions qui ne cessent de se présenter. Ainsi, la *copie d'après nature (copia dal vero)* n'exclut pas la copie d'une image déjà peinte, qui n'est pas moins *vraie (vera)* que n'importe quel objet choisi au hasard.

En somme, rien n'est davantage *fini* qu'une oeuvre qui n'est pas encore commencée, et pourtant, tout, à seule condition d'exister, nous amène à *recommencer*. Le lieu de la représentation, c'est l'espace nécessaire à son annonce.

(1979)

#### Page 65

Appel de beauté (ou vision de l'illusion), exclusif (ou impraticable), voici le sentier qui semble nous conduire à l'*Embarquement pour Cythère*.

Tableau qui décrit l'indescriptible (aussi est-il très difficile de le garder en mémoire), il célèbre les fastes de la peinture, sans complaisance. Regard extasié et mémoire critique, il modèle, en rondebosse, la figure du vide. Chef-d'oeuvre qui se surpasse lui-même (dans les deux versions existantes), image qui conjugue révolution et discrétion. Synthèse extrême de l'implicite — la vision de qui contemple —, il interdit l'envol de toute interprétation. Illusion non incompatible, ou bien l'illustration de la vérité. Ainsi les figures dansantes et les corps renversés, personnages à bout de force, dont le seul rôle est de jouir de l'absurde privilège d'être sous les réflecteurs, indifférents même aux échos les plus vraisemblables, abandonnés pour orner (ou pour fermer) le proscenium, de *Comédie Italienne*, sont la prise en compte, consciente, d'une limite.

Donc jamais je ne serai spectateur d'une intention (ou d'une image), dont jamais je n'aurai été l'auteur.

(1983)

#### Page 66

— Un tableau de Grant Wood, peint en 1930, prête encore à discussion: il s'intitule *American Gothic*, il a été récemment présenté au public dans une rétrospective consacrée au peintre américain, organisée par le Whitney Museum de New York. A

l'arrière-plan, une petite maison de bois; au premier plan, les portraits de deux paysans d'autrefois, le père et la fille. La critique est, aujourd'hui encore, divisée pour qualifier ce portrait, populaire et assez ambigu: certains y voient l'image du manque d'ouverture et du fanatisme dus au refoulement; d'autres, l'effigie des vertus protestantes de la frontière américaine d'autrefois. Le tableau, vraiment célèbre, est devenu en quelque sorte l'emblème national. Existe-t-il pour nous une peinture susceptible d'être représentative de l'Italie, pour des motifs liés à l'histoire, à notre société ou à notre culture? Une sorte de symbole des vertus — ou des défauts — de notre pays?

— Le manque de place ne me permet d'avancer qu'une affirmation: la coexistence de deux Italies au moins. Celle qui est perçue de l'extérieur, toute limpide parce que tournée vers le passé ou vers l'avenir, parce que glorieuse; l'autre, vue de l'intérieur, la nôtre, dont le charme (dégénéré) nous transmet parfois, par intervalles, quelques messages. Par exemple *The Melancholy of Departure* de De Chirico — nous avons même perdu l'habitude d'en citer le titre dans la langue originale, l'auteur (né en Grèce) comme le lieu évoqué (la Gare Montparnasse), étant tout deux *étrangers* —; ce tableau est le reflet d'un je ne sais quoi de farouchement italien, le symbole même du déclin triomphal que connaît l'Italie depuis quatre siècles.

(1983)

#### Page 69

Oui, j'ai quarante-deux ans, quelques mois, ces quelques notes, autant d'illustrations...

Ce qui me reste à dire encore (qui ne soit pas de trop, ou rien), ne me regarde pas plus que l'"amer savoir" de tout un chacun.

Que signifie pour un artiste la continuité (il est amené à se démentir continuellement), l'expérience se répète sur la trajectoire du temps? Et pourquoi, quand il est question de temps, toujours chercher ainsi sans répit, l'évolution d'une ligne, même sans fin? Renonçant au dessein de scruter les causes d'une telle exigence, je conserve, pour ma part, l'illusion à peine soutenable, que je parcours un sentier, où le décompte de mes pas devient, à lui seul, matière où s'égarer.

(1983)

#### Page 71

Quelle est la valeur de la *Joconde*? Elle est supérieure à l'ensemble des innombrables copies qu'elle a inspirées, inférieure à la garantie de son authenticité même, égale à celle d'un tableau qui, réussissant à saisir cela même qui ne peut être reproduit, finirait pourtant par lui être identique.

(1983)

#### Page 72

La sculpture n'est pas toujours et nécessairement la fixation d'un noyau, le sublime cristal d'un gouffre centripète. Parfois c'est au contraire le vertige centrifuge d'un plan, la fiction inquiétante du sol: les *Bourgeois de Calais* sont là pour le démontrer.

Quelques pas encore, à l'entrée du jardin du Musée Rodin, nous valent l'expérience immédiate d'une autre démonstration aveuglante: une preuve, entre autres, de la contradiction entre modernité et chronologie. Comment peut-on enregistrer, voire inscrire, l'émotion esthétique dans des casiers aveugles de table synoptique? Comment peut-on dire par exemple que Moore n'au-

rait pas existé sans Rodin, puisque Rodin est arrivé à ne pas faire ce que jamais Moore n'aurait réussi à éviter?

(1983)

#### Page 75

Que l'artiste se tienne sur la tangente, et qu'il échappe aux invitations du centre, me semble évidente nécessité. Sa condition est un état de non-appartenance, de distraction, ou de scepticisme, que les règles en vigueur, aussi bien conservatrices que révolutionnaires, sont toutes prêtes à interpréter comme de la provocation.

Trahir, non seulement la réalité, mais aussi les perspectives de la culture, et jusqu'à lui-même, c'est le pari de l'artiste, depuis toujours. Puisque, depuis toujours, l'artiste se nourrit de l'illusion du langage, seul lieu de l'échiquier social qui lui appartient.

Mais, paradoxalement, cette transgression est tellement attendue, et nécessaire, qu'il y a risque qu'elle devienne systématique. Ici se joue le coup décisif, la théorie de l'art n'étant pas une couverture de l'oeuvre, mais un leurre, parfois opportun certes, avec lequel l'artiste doit se mesurer. L'unique impératif, si tant est qu'il en existe un, c'est de tout oublier — même les exhortations les plus vigilantes, à n'être que lui-même.

(1983)

#### Page 77

La rencontre la plus pertinente, toute personnelle, avec l'art japonais, m'a été offerte à l'occasion de la visite de la Collection Idemitsu, récemment présentée au Petit Palais, à Paris.

La grâce et le charme des objets exposés tendait en à fournir une impression d'ensemble, la même que suggèrerait pareillement chacune des pièces. Exactement ce qu'en Occident on définit d'habitude comme *mystère de l'Orient*, mais qui est bien plus la représentation de bornes qu'impose, outre les lois de l'espace et du temps, la nature secrète de l'oeuvre même.

De même, à Amsterdam ou à Giverny, nous ne pouvons éviter de nous demander si les estampes japonaises sont vraiment objet de notre vision, ou si plutôt nous ne croisons pas les regard de Van Gogh et de Monet qui, avant nous, les ont rassemblées et étudiées.

(1983)

#### Page 78

— L'artiste, une fois sa première oeuvre oubliée, s'écarte; à sa place apparaît un gentilhomme: tous les tableaux qu'il réussira à montrer par la suite prendront la pose, comme pour former un immense cadre à un panneau vide. Encore faut-il attribuer date et lieu à ce premier instant...

— Je ne suis pas convaincu, peut-être le contraire est-il vrai: l'artiste n'apparaît qu'en dernier, lui seul demeure! Sinon de qui seraient donc ces traces, celles justement qui nous permettent de parler maintenant?

(1983)

#### Page 81

Si "en politique, ce qui paraît est, et donc si le discours qui fait paraître, est l'être même du politique", alors, en art, ce qui ne paraît pas est (je ne dis pas que ce qui paraît n'est pas).

(1983)

#### Page 82

Giulio Paolini est un peintre en noir et blanc; un artiste de cet art froid, géométrique et nécessaire, qui s'accorde seulement le narcissisme de la symétrie, et l'ornement de la citation anastatique. Sur un artiste de cette nature, quel effet produit la quantité de peinture, de couleurs formant épaisseur, de formes bizarres, que la récente génération déverse sur ses toiles?

— Bien sûr, on est passé d'une soustraction progressive de peinture, à une explosion de peinture. Bien sûr, sur une tendance au dépouillement s'est greffée une manière de peinture, plus peinture que jamais. Mais ce n'est pas sûr que ce soit là le fait le plus important, ce qu'on prend pour la nouveauté la plus éclatante n'en étant pas une. La présumée inversion de tendance n'est, en réalité, que conséquence de processus déjà en acte depuis longtemps.

La vraie nouveauté continue à être le fait que personne ne regarde plus l'oeuvre en elle-même, mais l'oeuvre dans les relations qu'elle tisse. Aussi bien dans la critique que dans perception de l'art, il y a eu une révolution; elle a contraint l'oeuvre à ne plus être un objet relevant d'une évaluation spécifique, mais à se montrer comme un "je ne sais quoi" qui met en branle le contexte où il est placé. Cela équivaut à dire qu'en réalité, aujourd'hui, c'est sur l'artiste que convergent les réflecteurs; aussi parle-t-on toujours moins des oeuvres, et toujours plus de l'art. Le fait qu'il y ait aujourd'hui plus de couches de couleurs, ne change rien à cette situation. L'oeuvre continue à perdre de l'autorité, elle devient toujours plus le témoignage d'une manière d'être.

— Quand est-ce que tout a commencé? Qui a été le premier?

— De Chirico..., c'est lui qui a compris le mieux, et avant tous les autres, l'inévitable retraite de l'oeuvre devant le *pourquoi* de l'oeuvre. A mon avis, lui, plus que tout autre, et ceci au moment même où il continue à produire des oeuvres, obtient le déclin de l'impératif du signifié, avec la conscience manifeste de quelque chose qui finit, d'un couchant, d'une certaine mélancolie. C'est lui qui prend vraiment ses distances vis-à-vis de toute l'avant-garde qui considèrerait encore positivement la construction de l'image.

— A ton propos on dit que ton art se situe au carrefour où a bifurqué la génération postmoderne. Toi, tu serais le point d'intersection, un *trait d'union*. Ton retour au musée en particulier, l'utilisation de la *citation*, sont présentés comme des preuves de cette thèse. Es-tu d'accord?

— Mes incursions au musée ne sont que la manifestation de ma volonté de ne pas regarder au-delà de l'instant même de l'oeuvre, de l'utiliser comme un moment original, même en dehors de toute proposition. Mon oeuvre est en quête de lettres de créance qui attestent son originalité, tout en sachant qu'elle ne peut l'être absolument.

Il s'essaie à imiter le geste du prestidigitateur habile à susciter apparitions et disparitions, sans que s'évanouissent le goût, et le plaisir, d'une recherche qui passe aussi au travers du *comment* dire une chose.

— Donc rien de postmoderne en toi? Pas même selon l'un des multiples sens qu'on peut donner à ce mot?

— Peut-être peut-on parler à mon sujet de *principe* postmoderne, en ce sens que ma perspective, au lieu de placer derrière elle toute l'histoire, regarde à travers le passé. Pour ma part je ne désire pas ajouter, ou rajouter, quelque chose, mais plutôt je me propose de nommer, de faire transparaître. Mais je suis incapa-

ble de faire vivre ce principe sans vivre la fièvre du langage, poursuivant une recherche jamais satisfaite sur les modes d'expression.

— Mais qu'as-tu voulu tirer du musée quand tu as reproduit des tableaux, transporté des colonnes, retourné les toiles? A quelle sorte de vie la citation ramène-t-elle le passé?

— J'ai tenté de réintroduire les images antiques dans de nouvelles oeuvres pour faire entrer en jeu spectateur et auteur comme des pôles tous deux présents. Ceci pour dire que je ne regardais pas devant moi mais vers le point où il fallait situer l'oeuvre. Je renonce délibérément à l'ultérieur, même lorsque j'introduis les canons de l'art, de la colonne à la perspective, à la symétrie, à la profondeur illusoire, à la reproduction en plâtre. Il ne s'agit pas de revivre une visitation, en vue d'un *choix* dans les magasins du passé; de ma part, c'est plutôt un accueil indifférencié, une mémoire qui veut puiser à l'acte même de création de l'oeuvre. Je voudrais restituer le patient travail, le labeur qui a présidé à toutes les oeuvres du passé, tout ce que fait savourer un musée. Je n'ai pas de prédilection pour un style. Je suis attiré par le mythe du *pourquoi*, du pourquoi fait-on de l'art.

— La réaction picturale contre l'art conceptuel découle aussi de l'intolérance qui s'est accumulée contre un art qui proposait sans cesse, jusqu'à satiété, le spectacle de son déclin. Une série de certificats de décès peut-elle se prolonger indéfiniment?

— Peut-être coïncide-t-elle avec tout autant d'actes de naissance, et jamais une oeuvre n'a la facilité d'une attestation cadastrale! Au moment même où elle dit une chose, elle dit son contraire.

— Ne subis-tu pas l'attraction de l'élégance, de la beauté et de l'intuition? N'es-tu pas aussi tenté par l'ornement?

— L'élégance, la beauté pour moi, ce n'est pas l'application d'une règle décorative, cela, n'existe que dans la mesure (et selon le mode) où l'oeuvre apparaît, ce qui revient à dire dans sa perfection toute relative.

(1983)

#### Page 86

[...]

Chacune de mes oeuvres, par extension, est une photographie: elle implique une optique photographique, même quand matériellement elle n'en est pas une (en ce sens qu'elle photographie un geste, une distance, voire une absence), tendant ainsi à illustrer l'instant d'éternité de l'image. C'est à partir de l'expérience de la photographie que j'ai sais la signification du dessin, de ce que l'on désigne comme vrai, donc comme intact, et depuis toujours.

S'il n'existe pas de dessin sans ligne, la ligne pourtant "bouge" comme au jeu d'échecs, sans complément d'objet (donc sans entrer dans le temps), elle apparaît là où il lui était donné d'apparaître.

Ainsi le dessin est quelque chose de semblable à ce prodige de l'orthographe qu'est l'initiale majuscule d'un vers en poésie (je parle bien de la coutume d'attribuer un *titre de noblesse*, comme en soi, à la partie pour le tout); il est comme l'écoulement immobile des ruisseaux au moment du dégel; pétales et feuilles abandonnées au fil du vent en une rafale imprévue; tracé, de contours que dicte l'orographie — ou les nations. 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.

Qu'est-ce, encore, un dessin? La combinaison, si rare et si évidente, par quoi toutes choses se trouvent admirablement à leur place: vision à *vol d'oiseau*, ou vision les yeux fermés. 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 reflet doré sur les franges du rideau, qui marque l'attente d'un événement...

(1983)

#### Page 89

Comme<sup>1</sup> est vraie<sup>2</sup> la "vérité"<sup>3</sup> de l'art<sup>4</sup> quand<sup>5</sup> elle se démontre<sup>6</sup> fausse<sup>7</sup>.

1 L'éloquence du chiffre et le ton exclamatif ("Combien de fois devrai-je répéter!..." Confiment *comme* au contraire l'affirmation qui débute ici est controversée.

2 Oui, mais non démontrable.

3 Qui n'est pas historique, encore moins expérimentale (les guillemets déplacent le sens *de ce qui est à ce que l'on dit qui est*).

4 Le sommet de la phrase - et l'abîme qu'il représente.

5 De la même façon que *comme, quand* évoque ici quelque chose dans le lointain, ou contradictoire.

6 L'unique raison que l'oeuvre démontre est l'urgence qu'elle a de se proposer à l'interprétation.

7 Par exemple, *La Liberté guidant le peuple*, un instant avant d'être reconnue comme telle (un hommage à la Grèce), *Guernica* (un combat de taureaux)...

(1983)