

GUILIO
PAOLINI

Pour Luciano Fabro

J'ai beaucoup écrit comme artiste et non comme écrivain, sur la question de l'autonomie de l'art. En tout les cas, j'essaierai de lire la belle traduction de ce mauvais texte que j'ai préparé pour cette rencontre :

Vraiment, je ne pouvais pas manquer ce rendez-vous... Je ne pouvais pas manquer de revivre ces moments et ces expériences désormais lointaines (je parle du début des années 1960) qui restent pourtant décisives. Nous avons fait les premiers pas avec une concordance évidente, même si chacun le faisait à sa façon et à l'insu de l'autre : Luciano Fabro et moi partagions aussi des amitiés en commun, des amitiés vraiment précieuses et déterminantes comme Carla Lonzi, Luciano Pistoï, Saverio Vertone et quelques autres, peu nombreux. Par la suite et par degrés, nos routes ont commencé à se séparer : surtout du fait de sa longue expérience passionnée d'enseignement, d'abord inaugurée avec la *Casa degli artisti*¹, qui s'était ensuite développée et qui avait mûri avec son poste à l'Académie de Brera, l'École des Beaux-arts de Milan.

C'est là, durant cette période – étendue sur de longues années – que s'est affirmée sa vocation au « magistère » qu'il a lui-même proclamé et théorisé plus d'une fois. Phase d'un engagement didactique auquel – de mon côté – correspondent des postes occupés brièvement et par intermittences (davantage acceptés que voulus), des rôles de professeur invité ou de « *visiting professor* » à la Fondation Ratti de Côme, à l'IUAV de Venise. Occasions qui m'étaient davantage utiles pour apprendre que pour transmettre des enseignements envers lesquels j'ai toujours sereinement manifesté mon scepticisme.

En somme, je ne pouvais pas manquer à ce rendez-vous, surtout parce qu'il me fallait arriver à comprendre comment nos itinéraires, parallèles dans un premier temps, ont pris ensuite des lignes divergentes, jusqu'à se retrouver en un certain sens opposés.

Voyons tout d'abord en quoi nous nous sommes toujours trouvés solidaires, tant au début que par la suite. Je citerai les paroles de Bernhard Rüdiger, à qui nous sommes reconnaissants d'avoir voulu réunir nos voix en souvenir de Luciano. Dans la lettre-document qui nous convoque ici, il déclare avec une clarté exemplaire :

« La position autonome de l'artiste, le développement d'une œuvre qui s'inscrit dans la durée, la forme complexe de l'œuvre comme lecture ouverte sur les données historiques et politiques, semblent laisser toujours plus de place à des interventions rapides, refermées sur un effet immédiat. On pourrait peut-être dire que l'artiste a commencé une longue confrontation avec son public, qui le force à assumer toujours plus le rôle d'un commentateur du présent historique, à produire des formes qui indiquent la réalité *déjà vue* au lieu de forger le langage qui la rend visible. »

Certains passages, extraits de différentes interventions de Luciano Fabro entre 1986 et 2006 et dits par sa propre voix insistent sur l'individuation du rôle du « maître », entrevoyant en conséquence une véritable « généalogie » de figures et de moments fondateurs dans l'évolution du langage de l'art.

1. « La Maison des artistes » : voir note 2 page 18. (Nde.)

« Voyant que l'artiste a des difficultés à définir son rôle, la société est tentée de lui en assigner un elle-même, et comme elle a tous les instruments pour pouvoir ensuite le soutenir, elle pense à un rôle qui puisse alimenter cette structure de mécanique culturelle dont nous parlions.

[...]

Le magistère est un Service civil pour l'art², c'est à cette dimension sociale que nous croyons et dans celle-ci que nous agissons. Le magistère est la seule possibilité génétique que nous connaissions.

Étant donné les circonstances, il faut accepter que cette œuvre de magistère fasse l'objet d'une confrontation constante : s'il y avait par exemple, à Milan, un lieu qui réunisse tous les environnements de Fontana, de Dan Flavin, de Bruce Naumann, de James Turrell..., nous y retournerions régulièrement comme dans un sanctuaire où demander la grâce de l'actualité.

[...]

On recommence à faire la distinction entre les artistes de saison et les artistes maîtres. »

Pour ma part, avec le temps j'ai toujours pris davantage de distance avec le rôle actif (agissant) et responsable de l'auteur comme interprète, voix autorisée (sinon proprement juge) de la contemporanéité : figure d'intellectuel multiforme, organique à la société à laquelle il appartient. Quand je parle d'« intellectuel organique », je ne veux pas seulement parler de l'intellectuel qui est là pour chanter les propriétés de la société mais aussi de celui qui est là pour les contredire, même si j'ai quelques doutes sur la possibilité que l'auteur puisse tenir les deux positions. L'artiste organique à la société me rappelle le visage renfrogné de l'acteur Philippe Leroy jouant – il s'agit d'une ancienne production de la télévision italienne – le rôle de Léonard de Vinci³, « artiste-héros » par excellence, auquel (pour en rester encore un moment au cinéma) nous pourrions opposer l'« artiste exilé » Gene Kelly, peintre *Américain à Paris*⁴ qui, insouciant, agile et souriant, assiste plus qu'il ne participe à la vie artistique, acceptée comme un don.

2. « Le Service civil pour l'art » a été une étape du travail conduit à Milan par Luciano Fabro et l'historienne de l'art Jole de Sanna à la *Casa degli artisti*. Il réunissait de jeunes artistes de l'École des Beaux-arts de Milan et les artistes de la *Casa degli artisti* autour de la défense d'un espace pour l'art. Fabro introduisait ces travaux ainsi : « [...] Un Service civil veut donc dire amplifier le domaine d'intérêt autour de l'Art sur des choses qui intéressent l'Art. » (Luciana Trombetta, *Casa degli artisti, cronistoria dal 1978 al 2003*, Milan, *Per l'arte*, éd. de la Casa degli Artisti.) La première opération fut en 1990 l'intervention dans l'exposition personnelle de Fabro à la galerie Stein de Milan à partir de la lecture des *Mémoires* de Nadejda Mandelstam sur l'œuvre de son mari et poète Ossip Mandelstam, mort en 1938 dans un camp de Sibérie. Le Service civil pour l'art a par ailleurs manifesté pour la défense d'œuvres d'art en danger de disparition comme l'œuvre publique de Giorgio De Chirico *Bagni misteriosi* dans le parc Sempione de Milan. (Nde.)

3. *La vita di Leonardo da Vinci*, production de la RAI, la Radio Television italienne, de Renato Castellani, 1971.

4. *An American in Paris*, de Vincente Minelli, USA, 1951. (Nde.)

« Artiste-héros » et « artiste-exilé » se disputent donc le droit de citoyenneté dans le monde changeant et ingouvernable de l'art.

Hier encore je disais : « j'ai laissé l'enseignement aux Beaux-arts, il y a des années, pour éviter de donner des conseils aux jeunes artistes ou de dire aux jeunes comment on devient artiste. On ne naît pas artiste et on ne le devient pas. »

Quoi qu'il en soit, à l'intention des étudiants je voudrais encore formuler une considération sur l'usage de ce que l'on appelle « les moyens d'expression ». Nous sommes aujourd'hui face aux possibilités les plus ouvertes, et les plus incertaines. Chaque médium semble pouvoir se combiner, s'ajouter à d'autres instruments, venir accroître les modes et les matériaux d'une technique « globale » qui est sur le point désormais de se substituer aux techniques traditionnelles, lesquelles sont appelées « disciplines » non par hasard, mais du fait des règles qui les distinguent l'une de l'autre, chacune étant dépositaire d'un code propre, autonome et défini. Je voudrais rappeler que la photographie, la vidéo, la performance... et tout ce qui pourra encore surgir demain à l'horizon ne sont pas nées du néant (non plus que de la réalité) : dans leur arbre généalogique nous reconnaissons avec limpidité les divers passages qui nous ramènent aux origines des images, où nous pouvons encore distinguer les principes différents de la peinture, de la sculpture et du dessin.

Vous le voyez, sans le vouloir, j'ai cédé moi aussi à l'exigence de généalogie, comme dit Luciano Fabro, de quelque chose qui traverse tout l'arc de l'histoire de l'art. Mais avec une différence, du moins je le crois : si Luciano individualise cette généalogie dans la trajectoire constituée par le « magistère » des auteurs qui, au fur et à mesure du temps, renouvellent le cours de l'art, je retiens pour ma part qu'il faut confier le bâton de commandement (la direction des travaux) à quelque chose qui préexiste au savoir-faire de l'auteur. Celui-ci se conforme à l'observation d'une règle immuable et mystérieuse qui le précède et le transcende et qui laisse transparaître le savoir (la science) de la mémoire et du langage.

Le dilemme se pose donc en ces termes : dire ou taire, faire ou observer. Du dire au faire... Rien autant que l'art ne se fait sans « dire » : il se tait et ne répond pas à la question, il parle sans s'expliquer.

Silence, noir dans la salle... L'œuvre est en scène. Disposons-nous tous (auteurs et spectateurs) pour écouter sa voix qui, comme chacun sait, nous parle sans avoir recours aux mots, sans faire de bruit, sans rien nous communiquer.

Elle nous écoute et nous parle de temps en temps (elle est là depuis des siècles), sans exiger l'attention ni demander l'approbation... immobile, toujours égale (sans âge) mais toujours prête à apparaître, différente et inattendue, comme la première fois.

