

*Giulio Paolini est né en 1940 à Gênes. Mais comme Mario Merz ou Michelangelo Pistoletto, il vit à Turin qui fut un peu le centre de l'«Arte Povera». De la même génération que les leaders de ce mouvement, il en partage la rigueur, voire l'austérité, sans pour autant renier les références culturelles que L'«Art Pauvre» rejette dans le choix de ses matériaux. Au contraire, Giulio Paolini est un artiste cultivé. Mais si, dans son œuvre, les références sont abondantes (Lorenzo Lotto, Ingres, Raphaël, la statuaire antique, Picabia parmi d'autres) on n'y trouve guère, en revanche, la nostalgie qui inspire les «anachroniques». L'artiste, en effet, aussi soupçonneux à l'endroit de la couleur qu'envers la narration, s'est engagé dans une réflexion iconographique portant sur les conditions mêmes de la représentation. «Pourquoi y-a-t-il une œuvre plutôt que rien», pourrait être la formulation philosophique de ses recherches picturales qui n'ignorent rien de ce qui s'écrit sur l'art. «L'Œuvre elle-même imagine l'auteur» écrivait-il, en 1984, dans le catalogue de son exposition au Nouveau Musée Lyon-Villeurbanne. Cette déclaration de principe suffirait déjà à le rapprocher de l'écrivain Jorge-Luis Borgès. Mais pour confirmer la familiarité de ces deux univers, on reconnaît aussi, dans l'œuvre de Paolini, le rêve d'une pinacothèque réunissant toutes les images, plus celle qui représenterait toutes les autres.*

**Brigitte Paulino-Neto :** *Est-il, pour vous, indifférent d'être présent à la Biennale, d'exposer seul, comme l'année dernière au Nouveau Musée de Lyon, ou de réaliser une exposition personnelle dans une galerie ?*

**Giulio Paolini :** De par sa structure, sa taille, la difficulté qu'il y a à bien voir les œuvres, la Biennale est, en général, le style de manifestation qui me plaît le moins. J'en retire, sans la juger dans le détail, l'impression d'un rituel collectif des temps modernes, d'une grande réunion propitiatoire, aussi nécessaire pour l'information que fondamentalement inutile. Je préfère les expositions personnelles. Les œuvres s'y manifestent mieux. Quant à ce que j'ai réalisé au Nouveau Musée de Lyon, c'était une occasion presque unique de montrer toute mon activité, avec une clef d'interprétation que j'ai moi-même donnée. Je suis très content qu'un livre ait pu conserver la trace de ce travail. Cela dit, s'il est vrai que je ne travaille pas dans la perspective d'une exposition précise, il est également vrai que je ne conçois pas celle-ci comme une sélection arbitraire mais aussi comme une sorte de mise en scène

de mon travail. En conséquence, le lieu où cette scénographie prendra forme ne m'est pas indifférent.

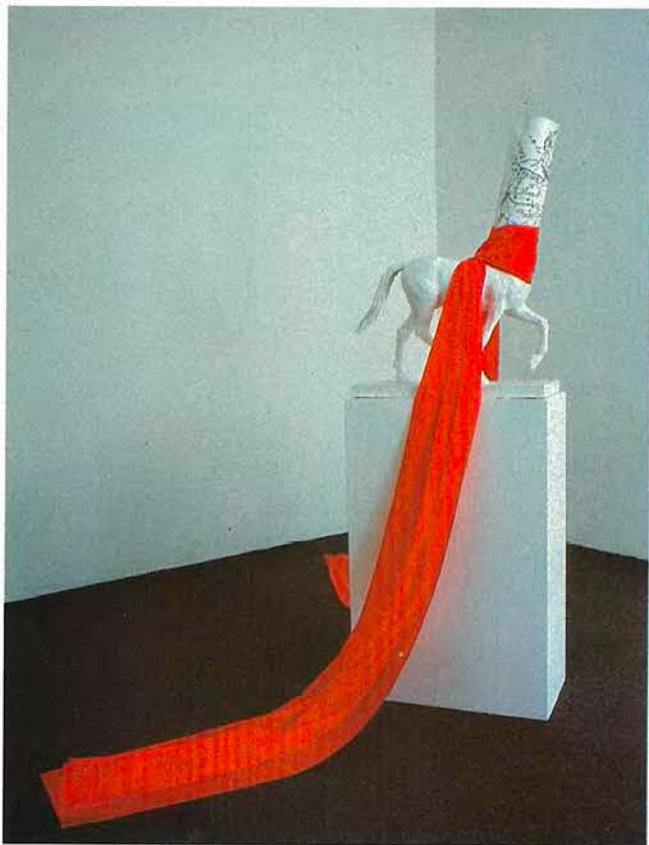
**B.P.-N. :** *La problématique de la représentation prime-t-elle toujours sur le représenté ?*

**G.P. :** Je ne propose pas de message à travers le sujet de l'œuvre. Pour moi, la question est de savoir comment l'œuvre, dans l'absolu, peut être imaginée. Ce qui est important, par conséquent, réside moins dans le résultat de l'œuvre aboutie que dans l'intention qui a présidé à sa conception. Il s'agit, avant tout, de produire les conditions d'une vibration perceptive concernant quelque chose qui n'est pas là. Virtuellement là, peut-être, mais encore à découvrir. Aussi les objets ne sont-ils présents que pour rendre visible cette situation virtuelle. Ce qui m'intéresse n'est pas de donner à l'image une destination exclusive, mais de donner au tableau la structure d'un possible. Il m'arrive, alors, de chercher quelque chose comme un élément complémentaire de l'image. Je le trouve parfois dans le titre, parfois dans les petites notes qui accompagnent mon travail. Il ne faut com-

# GIULIO PAOLINI

L'austère élégance d'un scénographe de l'art  
pour qui le classicisme consiste à conserver ses distances.

PAR BRIGITTE PAULINO-NETO

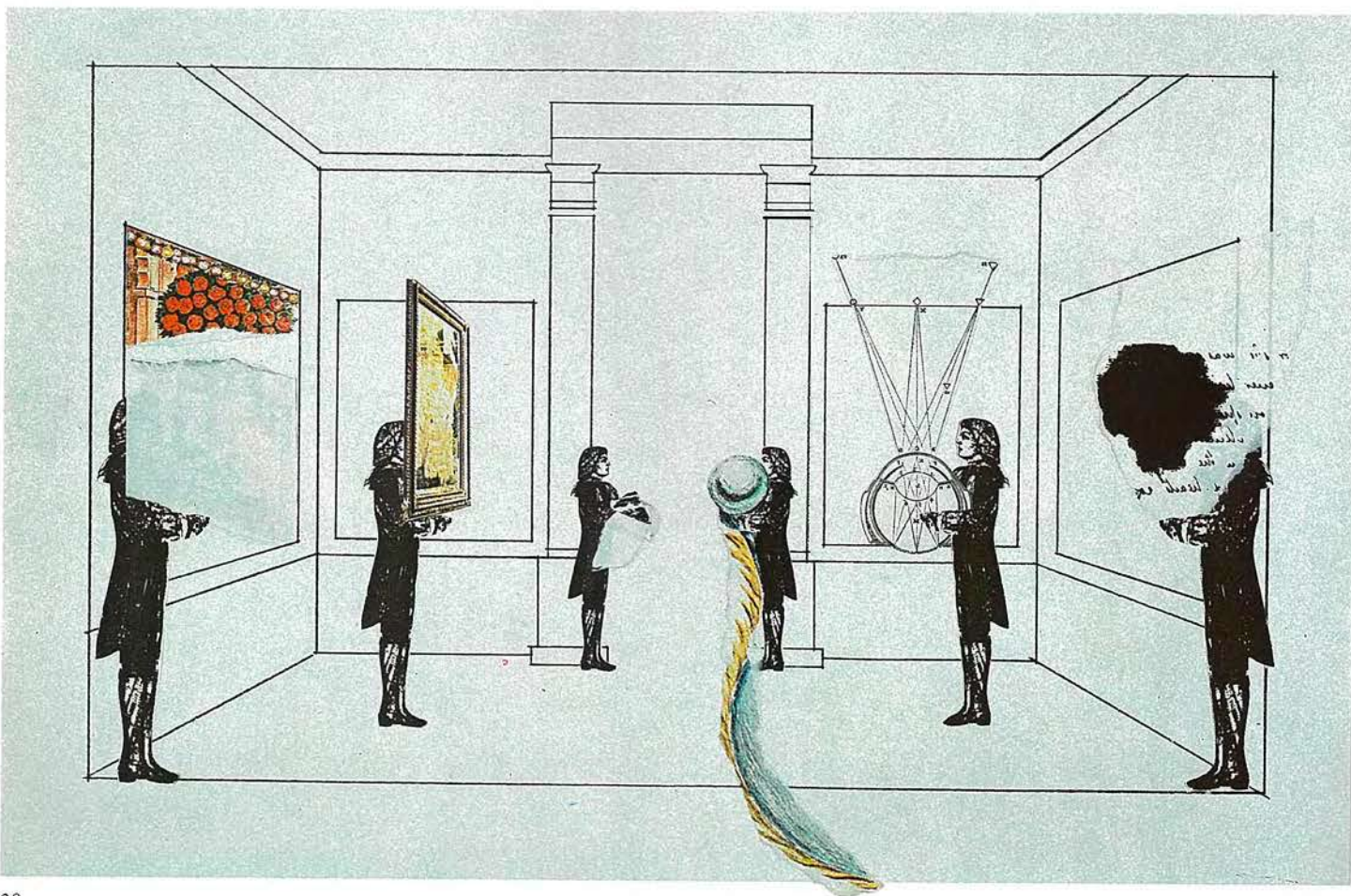


«Nesso», 1977. (Galerie Maeght-Lelong, Paris).



«Cariatide», 1984. (Galerie Maeght-Lelong, Paris).

«Etude pour le triomphe de la représentation», 1983. (Galerie Maeght-Lelong, Paris).



prendre ces éléments ni comme des didascalies, ni comme une interprétation de l'œuvre, mais comme une voie parallèle à l'image, aussi fondamentale qu'elle. C'est l'expression d'un renoncement : l'image ne porte pas intégralement le sens de ce qu'elle représente. Celui-ci est distribué entre le titre, les notes d'accompagnement et l'image elle-même. Pour moi, un tableau, c'est toujours quelque chose qui, en soi, n'est pas là. Un tableau doit donner la vérité de ce qu'il pourrait être au-delà de lui-même. Sans que cela ait un rapport quelconque avec les théories de l'abstraction. Ce qui constitue le tableau n'est pas sa matérialité, mais la perspective qui suggère ce qui sera, au-delà de ce qui est donné à voir.

---

**B.P.N. :** *Quels rapports votre travail entretient-il avec l'histoire de l'art ?*

---

**G.P. :** Mes références à l'histoire de la peinture ne relèvent pas d'un parti-pris. Je crois que le regard que nous portons sur la peinture est fait d'une mémoire visuelle, nourrie d'informations et de culture. Je ne me propose pas d'analyser le passé, de faire de l'exégèse. Je suis moi-même prisonnier d'un inventaire d'images, dans lequel je ne puis pas délibérément. Mais, comme un souvenir émerge, parfois, de notre mémoire, des images en surgissent aussi. Je n'utilise pas systématiquement l'iconographie du passé. Je me promène en toute liberté entre différentes techniques, différentes images qui ont leur histoire. En général, je me retrouve confronté à des images d'artistes qu'on a l'habitude d'appeler «classiques». Sans doute ces artistes avaient-ils un sentiment proche du mien à l'égard des images : ils les attendaient plus qu'ils ne les proposaient. Des artistes comme Fra Angelico, Lorenzo Lotto, David, Poussin, attendaient l'œuvre. Ils écoutaient plutôt qu'ils ne parlaient. Être classique, pour moi, c'est cela. Non pas la passivité, mais une certaine distance.

---

**B.P.N. :** *Comment vous situez-vous par rapport aux courants de l'«Arte Povera» ou de l'«Art Cultivé» ?*

---

**G.P. :** Je suis de la même génération que les artistes de l'«Arte Povera».

J'ai, d'ailleurs, participé à certaines de ses expositions, moins par affinité que par classe d'âge. Je travaillais déjà avant que ce mouvement ne soit défini comme tel et j'étais déjà à cette époque plus conceptuel que

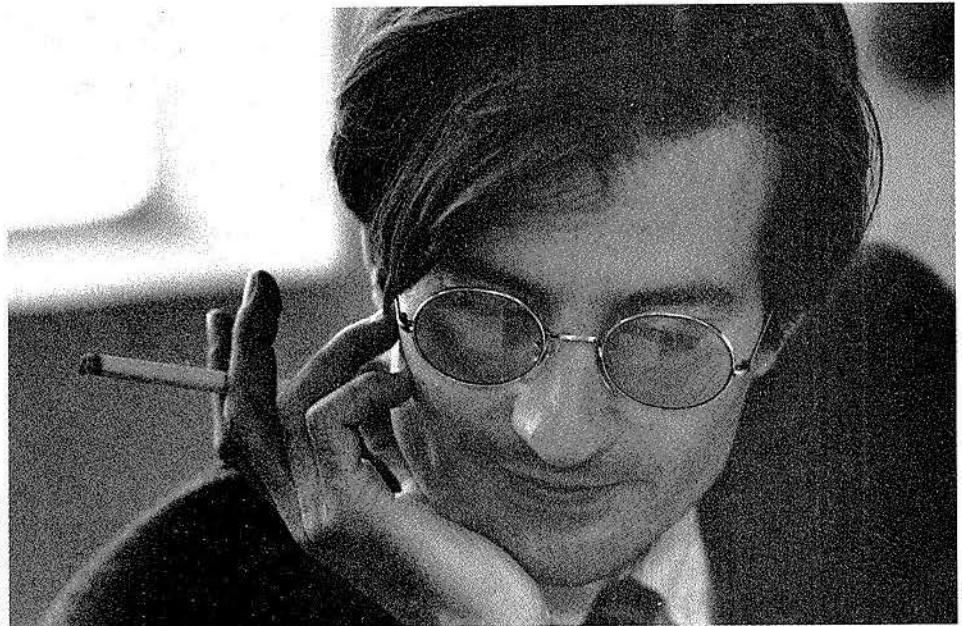


Photo Gérard Ansellem

les artistes de l'«Arte Povera». Après cela, lorsque le mouvement dit de l'«anachronisme» ou de l'«art cultivé» est apparu, on a alors parlé, me concernant, d'une paternité de ce mouvement. Or il y a, me semble-t-il, des différences importantes : la récupération de la peinture comme moyen ne me concerne pas, même si cela reste une possibilité occasionnelle. Les artistes de l'«Art Cultivé» s'occupent de mettre en évidence un certain climat visuel qui m'est étranger. Un exemple : lorsque je place, l'un en face de l'autre, deux exemplaires identiques d'une même sculpture antique, je ne souhaite pas tant représenter ces deux figures que le vide qui les sépare. Alors que les peintres cultivés récupèrent et, de fait, repeignent des thèmes propres à l'iconographie classique, ce qui m'intéresse, quant à moi, c'est de laisser intacte la distance qui nous sépare de ces images, mais qui, en même temps, nous les rend visibles.

---

**B.P.N. :** *Vous avez émis l'hypothèse selon laquelle vous n'auriez jamais peint que ce même tableau qui fut votre première œuvre.*

---

**G.P. :** A partir du moment où je ne connais pas et ne peux savoir ce que sera mon dernier tableau je peux,



Photo Gérard Ansellem

1. «*Mimesis*», 1984. (Nouveau Musée de Villeurbanne).
2. «*Amore e Psiche*», 1981. (Galerie Christian Stein, Turin).

en tout cas, imaginer le premier comme étant l'ultime. Lorsque j'affirme que je ne suis jamais allé au-delà de mon premier tableau, ce n'est évidemment pas une réalité pratique. On pourrait dire les choses ainsi : s'il est vrai que je n'ai jamais produit d'images définitives, exhaustives, c'est donc que je n'ai jamais produit d'images. J'ai conçu un premier tableau, qui m'a conféré l'aptitude à produire des images. C'était donc une déclaration d'intention. Ma première œuvre, c'était : «voilà mon œuvre !» Je suis, autrefois, parti de là et c'est là, aujourd'hui, que je reste encore. Je ne crois ni à un développement, ni à une évolution à l'intérieur d'un travail. Je crois à une disposition générale, qui ne change pas à travers des expériences successives, mais qui toujours revient comme si c'était la première fois. Dans le catalogue de la Biennale, j'ai par exemple expliqué que ce que j'exposais là était la version la plus récente de mon premier tableau. En effet, les neuf personnages présents dans les petits dessins, et qui présentent des objets mystérieux, sont en correspondance avec les neuf points du «Disegno geometrico», qui était mon premier tableau. Alors même que j'ai absolument oublié l'image de ce premier tableau, celui-ci me revient et dépose ses traces.

**B.P.-N.** : Il y a, dans votre travail, comme un bannissement de la couleur.

**G.P.** : Dans la mesure où je ne tiens pas à définir l'image en tant que telle, je ne peux pas davantage m'appesantir sur sa définition chromatique. La couleur est un élément qui définit très précisément une image, c'est quelque chose de très évident. Or, je n'ai pas besoin d'arriver jusque là, de «certifier» l'œuvre. Il faut être conscient de la relativité du langage visuel. Celui-ci n'est pas universel. Ce qui est délicat, c'est de trouver un signe, conscient d'être un signe, mais qui ne se représente pas comme un signe.

**B.P.-N.** : «*Malinconia ermetica*» est le titre d'une des œuvres que vous présentez chez Maeght-Lelong.

**G.P.** : L'exposition comprend douze pièces récentes. «*Malinconia*

*ermetica*» («Mélancolie hermétique») est le titre de la pièce la plus récente et la plus importante, aussi, que j'ai spécialement installée pour cette exposition. Cette œuvre informe l'esprit général de l'exposition. Son titre n'est pas original. C'est le titre d'un tableau de De Chirico où l'on voit une tête d'Hermès et un signe géométrique. Indépendamment de la référence à De Chirico, la signification littérale de ces deux mots donne assez bien l'esprit général de ce travail : quelque chose qui ne s'explique pas, en même temps que s'affirme la conscience des limites de sa présence même.

**B.P.-N.** : Vous vous référez souvent à De Chirico.

**G.P.** : J'aime, en effet, même celles de ses œuvres que la critique d'art, en général, déprécie, c'est-à-dire le De Chirico d'après les œuvres métaphysiques. C'est un peintre qui a toujours travaillé pour soi-même, indifférent aux critiques et aux railleries que son travail suscitait. Il a joué son destin d'artiste avec beaucoup d'élégance. Tous ses tableaux ne sont peut-être pas des chefs-d'œuvres, mais il a su donner une définition de la figure de l'artiste des temps modernes, qu'il est le seul à avoir vécue dans toute sa dimension.

**B.P.-N.** : Qu'est-ce que la figure de l'artiste ?

**G.P.** : En premier lieu, c'est De Chirico, un artiste qu'on ne peut pas classer. Je reconnais que cette réponse a quelque chose d'un peu romantique, mais je la donne en toute conscience. Au fond, je crois que l'artiste est quelqu'un qui s'exprime beaucoup moins que les autres. Le destin de l'artiste suppose, au contraire de ce que l'on peut penser, une absence de la scène. Il nous semble que l'artiste est toujours en plein régime d'expression. Or je crois, quant à moi, qu'il est là sans être là. ■

*Giulio Paolini* expose à la galerie Maeght-Lelong jusqu'au 29 juin, 13 rue de Téhéran, Paris 8e. Tél. : 563.13.19. Catalogue : 32 p., 29 ill. dont 6 en coul. Collection Repères n°20, Daniel Lelong éditeur. Prix : 80 F. Voir biographie p.116.

*Brigitte Paulino-Néto* est journaliste au quotidien «Libération».

