

ITALIE

Avec ce numéro s'achève l'année italienne que nous avons inaugurée, en novembre 1990, avec une interview de Germano Celant. Ayant commencé par les figures historiques : Lo Savio (a.p. 152), Pascali (a.p. 154), Manzoni (a.p. 156), Melotti (a.p. 160), nous abordons avec ce dossier le travail des contemporains. Dans l'interview d'ouverture, Giulio Paolini s'explique sur le désir qu'il éprouve, en ce moment tournant dans son œuvre, de prendre une certaine distance vis-à-vis de la scène artistique. C'est cette même attitude réservée qui caractérise la jeune génération dont traite, quelques pages plus loin, Ezio Quarantelli. Pour finir, la parole est donnée à Giuseppe Penone auquel les Musées de la Ville de Strasbourg, d'une part, et le Château de Rivoli, d'autre part, consacrent deux grandes expositions. L'année italienne s'achève, mais les colonnes d'art press, bien sûr, restent ouvertes à l'art italien...

interview par MICHEL BOUREL

GIULIO PAOLINI, contemplateur donc

■ Vous avez, en mars 1991, publié un livre *Contemplator enim*. A la fois programme et prise de position assez ferme : « Plus d'exposition » écrivez-vous, ayant décidé de vous concentrer sur votre travail entre les quatre murs de l'entrée de votre appartement, pour sept « navigations » sans but. Comment ce livre est-il arrivé ?

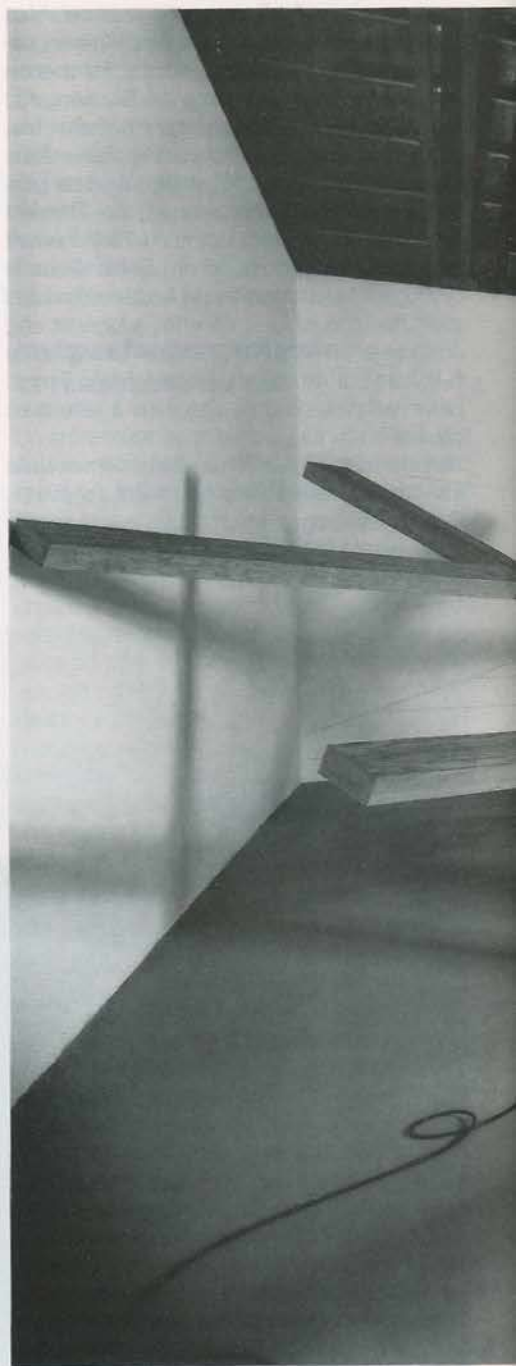
D'abord il faut dire qu'écrire ces sept petits chapitres et exécuter ces sept illustrations, m'a demandé beaucoup d'énergie, de concentration et de temps. Plus qu'une raison, c'est l'humour qui m'y a poussé, ou plutôt une condition qui ne serait pas seulement mentale (rationnelle, théorique) mais en fin de compte psychologique. J'ai fait dans ce livre tout mon possible pour garder un équilibre entre les arguments, les choses que je voulais dire, et la distance que je voulais garder à leur sujet. « Plus d'exposition », est une expression radicale mais aussi une prise de distance vis-à-vis des manifestations, des occasions et des lieux qui sont depuis toujours les lieux de communication de l'artiste, mais qui ont pris aujourd'hui tellement d'importance que cela risque d'ôter la liberté d'être ou de ne pas être artiste. C'est là où j'ai essayé d'introduire cet humour, même si je ne savais pas exactement ce que je voulais dire avec ce livre. Je cherchais quelque chose qui ne soit pas tellement centrée sur ce que je veux faire, quelque chose qui m'appar-

tienne à moi, et qui, par extension, appartienne à l'artiste et au paysage turbulent, spécifique que mon (son) travail trouve devant lui.

Le spectateur est le premier à voir l'œuvre

*Dans un de vos textes, comme pour accentuer la neutralité de l'artiste, vous déclarez que le spectateur était le premier à voir l'œuvre. N'y a-t-il pas contradiction entre la subjectivité présente dans *Contemplator enim* et ce retrait d'une scène artistique qui privilégie beaucoup la figure de l'artiste ?*

Depuis que je travaille comme artiste (et pas seulement depuis que je fais des expositions), les conditions ont beaucoup changé. J'ai toujours gardé l'attitude d'être moi-même un spectateur du paysage de l'art. Peut-être n'ai-je pas travaillé comme artiste ? Par contre, j'ai toujours été attiré par ce qu'on appelle l'art, cette chose qui donne, au moins à moi, l'impression qu'on ne peut le faire, qu'on ne peut pas vraiment le produire mais seulement être là pour le comprendre. Le comprendre, l'arranger, m'attire plus que produire du nouveau. D'un autre côté, c'est impossible de ne pas en faire. Sans dire : « Je fais ce tableau et il est absolument nouveau » — ce que je ne dirais jamais —, j'aurai toujours l'urgence et la nécessi-



Exposition au musée d'art contemporain, château de «Contemplator enim». 1991. Deux toiles, deux

té de toucher quelque chose qui me donne cette impression. C'est peut-être regarder quelque chose d'ancien, puis l'imaginer à nouveau et produire alors quelque chose qui va s'ajouter à tout ce qu'on appelle art. Pas seulement ce qui existe mais tout le potentiel imaginable à ce propos. C'est en cela que je m'abandonne dans cet écrit à la dimension psychologique. Il y a une pudeur à se mettre dans la liste des producteurs d'objets artistiques. Sauf que, sans le vouloir, on s'y retrouve et qu'il y a toujours quelqu'un pour vous dire : « Attention vous y êtes quand même ! ». Mais il ne faut pas que l'artiste lui-même affirme appartenir à cet horizon.



Rivoli en 1991. 1e plan : «Hic et nunc». 1991. Toile, châssis, chevalet, projecteur. 490 x 715 cm. (Dimensions du «Radeau de la Méduse» de Géricault). Mur du fond : moulages en plâtre, crayon, plexiglas. Interprétation des 7 images du livre «Contemplator enim», présentées sur le mur de droite. (Ph. P. Mussat Sartor)

Il me semble que depuis le début votre travail touche à des points qui concernent l'art et son histoire, sa perception. Le tableau, le châssis, le cadre, la vision perspective. En vous retirant dans un espace intime qui révèle le moi, y compris le moi de l'artiste, n'affirmez-vous pas quelque chose de nouveau ?

En fait, je me retrouve depuis toujours, mais peut-être plus encore aujourd'hui, sur un parcours (une ligne entre moi et l'œuvre) qui me porte vers la construction, la définition de l'œuvre, et en même temps vers la catastrophe et la décomposition de cette œuvre. J'en suis constamment conscient ; ces deux

éléments, la vision et la disparition de l'œuvre comme objectif à atteindre, sont essentiels à ma personnalité.

La photographie est comme un miracle

La photographie, utilisée dans de nombreux travaux, qui enregistre une situation précaire, une fiction aussi, n'est-elle pas un équivalent de la vision et de la disparition. Une chose a existé qui n'existe plus mais dont on a une trace, distancée, dans la reproduction.

Je considère la photographie comme un miracle. Elle me donne la reproduction vraie de

ce que je vois et en même temps elle me permet ultérieurement une distance vis-à-vis du problème de la reproduction. Je possède la réalité, non comme auteur de l'image, mais comme témoin d'un regard critique sur la réalité : pour moi la photographie regarde déjà la réalité d'une façon critique et non pas d'une façon subjective. Cela me donne le grand avantage de n'avoir pas à reproduire la réalité et surtout de pouvoir manipuler cette réalité reproduite — reproduction de reproduction — en jouant sur le grain du papier, en enlevant ou en rajoutant des parties, en produisant un trompe-l'œil justifié qui reste fidèle à l'œil qui a vu la réalité pour moi : l'objectif de l'appareil.

N'avez-vous pas été toujours séduit par les dispositifs (perspective, photographie, géométrie mais aussi histoire, mythologie, philosophie) nécessaires à la fabrication des images ? Vous intervenez à l'intérieur de ces dispositifs.

Jamais je n'ai utilisé une photographie prise par moi-même. La photographie, je la débaptise, je la détourne de son but premier. Elle est un document qui déplace le temps, qui met en relation des instants différents. Elle donne le moment originel mais elle peut prendre une autre signification.

Dans un premier temps, vous êtes donc toujours spectateur.

C'est une attitude depuis le début. Je prends une initiative à cause de l'urgence à parvenir à ce qu'on appelle œuvre, jamais à cause de la curiosité pour la manipulation de l'image. Il y a une urgence dans la possibilité pour l'image d'être regardée à nouveau, d'être regardée au présent.

Vous avez aussi parlé de catastrophe : des œuvres comme Rialto (1990) ou Hic et nunc (1991), présentée à Rivoli, ne parlent-elles pas d'une catastrophe, celle de l'art, de la peinture ?

Entre faire et défaire construction et catastrophe

Je reconnais vivre, dans ma condition d'artiste, selon deux polarités : faire et défaire. Je ne veux pas attribuer au concept de catastrophe, et encore moins à celui de construction, une valeur de proposition définitive. Je ne donne pas une signification dramatique à la catastrophe, qui impliquerait la «bonne santé» du concept d'œuvre d'art, comme je ne suis pas convaincu qu'il soit possible de construire l'œuvre selon un code positif et stable. Entre ces deux convictions, je pose une relativité qui est la possibilité paradoxale d'un absolu, car celui-ci n'est confié ni à l'une ni à l'autre de ces valeurs mais tient compte de ces deux limites. Pour cela, je n'ai jamais signé de manifeste, de pétition, ni affirmé de certitudes, proclamé des vérités. Je suis toujours à la recherche de quelque chose de possible à mes yeux, espérant mettre mes yeux dans le monde.

Vous avez écrit en 1984, dans Le lieu de la représentation : «L'artiste et l'œuvre sont complémentaires, non séquentiels. Pour l'œuvre, il est essentiel, pour qu'elle existe, de saisir le regard qui la révèle — peu importe que ce soit le regard de l'auteur ou le regard du spectateur ; de la même façon, pour l'artiste, pour sa sauvegarde à lui, est nécessaire la découverte de quelque chose (l'œuvre) qui lui permette de regarder. C'est pourquoi, comme je l'ai dit, ce sont les œuvres qui m'ont pensé, et non vice versa. L'artiste ne pense pas : c'est un naufrage,



«Contemplator enim V : L'ospite». 1990. Collage

gé, rescapé des dangers qu'il a évités en décidant d'aborder l'œuvre».

Pendant trente ans, les deux polarités : définition-construction/conscience de la catastrophe ont existé, mais j'ai eu plus de confiance dans la première jusqu'au milieu des années soixante-dix. Au début, je vérifiais les possibilités, déjà définies, de l'œuvre. J'ai renversé mon attention quand j'ai placé face à face les deux plâtres de *Mimesi* et quand j'ai fait entrer l'observateur, et parfois l'œuvre elle-même, dans une mise en scène. En me concentrant sur le concept d'art, sur l'histoire de la vision, j'étais conscient de la fragilité de toutes les conceptions de fabrication de l'image.

Dans Hic et nunc, le Radeau de la Méduse de

Géricault (l'histoire du naufrage et celle du tableau) n'est-il pas une métaphore ?

J'ai fait beaucoup de citations ; toutes mes œuvres, si elles ne sont pas des citations, contiennent du moins des échos de quelque chose d'autre, du passé ou du futur. Dans *Hic et nunc*, je mets en scène *le Radeau de la Méduse* comme porteur du destin implicite du tableau. Il ne s'agit pas d'une référence à la scène représentée mais au fait que la scène représentée dans le tableau c'est la transparence même du tableau : une œuvre gigantesque, illimitée, courageuse, une sorte de défi à la mesure d'un tableau. J'ai profité de la transparence entre le sujet (la scène représentée) et la présence (le châssis) pour faire une seule chose des deux : présenter la surface du



«L'ospite». 1986. (Exposition «Chambres d'amis», Museum van Hedendaagse Kunst, Gand)

Dans Rialto, exposé au Studio d'arte Barnabo à Venise en 1990, tout est suspendu, les deux châssis sont sens dessus dessous : c'est l'inconfort pour le spectateur qui veut regarder les tableaux. Le livre qui décrit l'œuvre montre des collages, des études, réalisés à partir du tableau de Giovanni Bellini, Allégorie de la Fortune changeante ou Mélancolie, et à partir de différents projets de construction du pont du Rialto. L'analogie est là, entre le pont réel et le pont formé par les deux tableaux.

Le pont est l'écho du lieu. Cette œuvre était présentée à Venise. Un objet se renverse, se dédouble et se tient en équilibre au milieu de l'espace —, à la hauteur exacte de notre regard. C'est notre regard qui, ici, soutient le dispositif et donne à la toile la possibilité de rester dans l'espace. Tout, le chevalet, la palette, les papiers qui volent et qui portent le titre, la date et la signature, est tenu par ce centre, comme le centre est l'élément central des études. Il y a la fixation d'un point central qui est une sphère, celle de la Fortune.

Pourquoi avez-vous choisi ce tableau de Bellini ?

Parce qu'en ce moment je suis attiré par une sphère transparente, mobile. Cette sphère de cristal, par sa clarté et sa mobilité, déforme et perturbe la visibilité pure.

Pouvez-vous décrire les travaux que vous avez exposés à la Galleria dell'Oca à Rome en mai dernier ?

Il y a deux travaux. Le premier est un carré de plexiglas percé au centre d'un trou dans lequel j'ai fixé un crayon dont la pointe s'ajuste sur celle du crayon représenté dans un dessin de mains en train de se dessiner. Son titre est *Meridiana* ; il renvoie à la fois à la mesure du temps représentée par la montre du dessin et au crayon comme méridienne qui fixe l'instant de la rencontre.

Le deuxième est fait d'un carré de toile fixé au mur ; j'ai dessiné une surface vue en perspective sur laquelle j'ai collé un papier froissé qui reproduit la perspective de l'entrée de mon appartement, la même que j'ai utilisée en grand au Castello di Rivoli. Des morceaux de papier sortent de la toile et sont placés sur le mur dessiné selon un prolongement de la perspective. C'est l'ambiguïté entre ce qui avance et ce qui recule, entre le dessin et les matériaux, qui dans ce cas m'intéresse.

Pourquoi le titre de ce travail est-il Non toccare ?

Dans *Contemplator enim*, je termine le dernier chapitre par «Ainsi l'auteur quitte la scène. L'œuvre est quelque part intouchable». L'œuvre est alors une sorte de représentation qu'il est inutile de toucher et de chercher à comprendre.



GIULIO PAOLINI. (Ph. G. Amsellem)

tableau comme un symbole de l'existence précaire de ce tableau.

En reconstruisant, aux dimensions de l'original, le châssis du tableau de Géricault, je donne à voir le radeau que la peinture représente dans un équilibre dangereux. La toile, elle, devient un élément iconographique de cette scène : elle devient l'eau, la mer. Le chevalet, lui, n'est pas à l'échelle du travail, mais un rayon de lumière en émane qui vise et illumine le point central de l'autre œuvre exposée, *Contemplator enim*.

Une sphère de cristal transparente et mobile

Il y a ainsi deux moments : *Hic et nunc*, qui est une œuvre très réelle, très présente, faite sur le lieu, qui envahit l'espace et *Contemplator enim* qui est une projection à l'intérieur du mur. C'est une simulation due au dessin perspectif qui nous emmène au-delà du mur. Les œuvres sont deux formes (deux forces) qui se regardent. La lumière les relie et pose la question de l'existence de l'œuvre : il y a une chose antérieure à notre regard et une chose qui va advenir, nous sommes ou dans l'attente ou dans la disparition.



«Contemplator enim II» : «Rovine future» (Ruines futures). 1990. Collage



«Contemplator enim III» : «La citta proibita» (La ville interdite). 1990. Collage



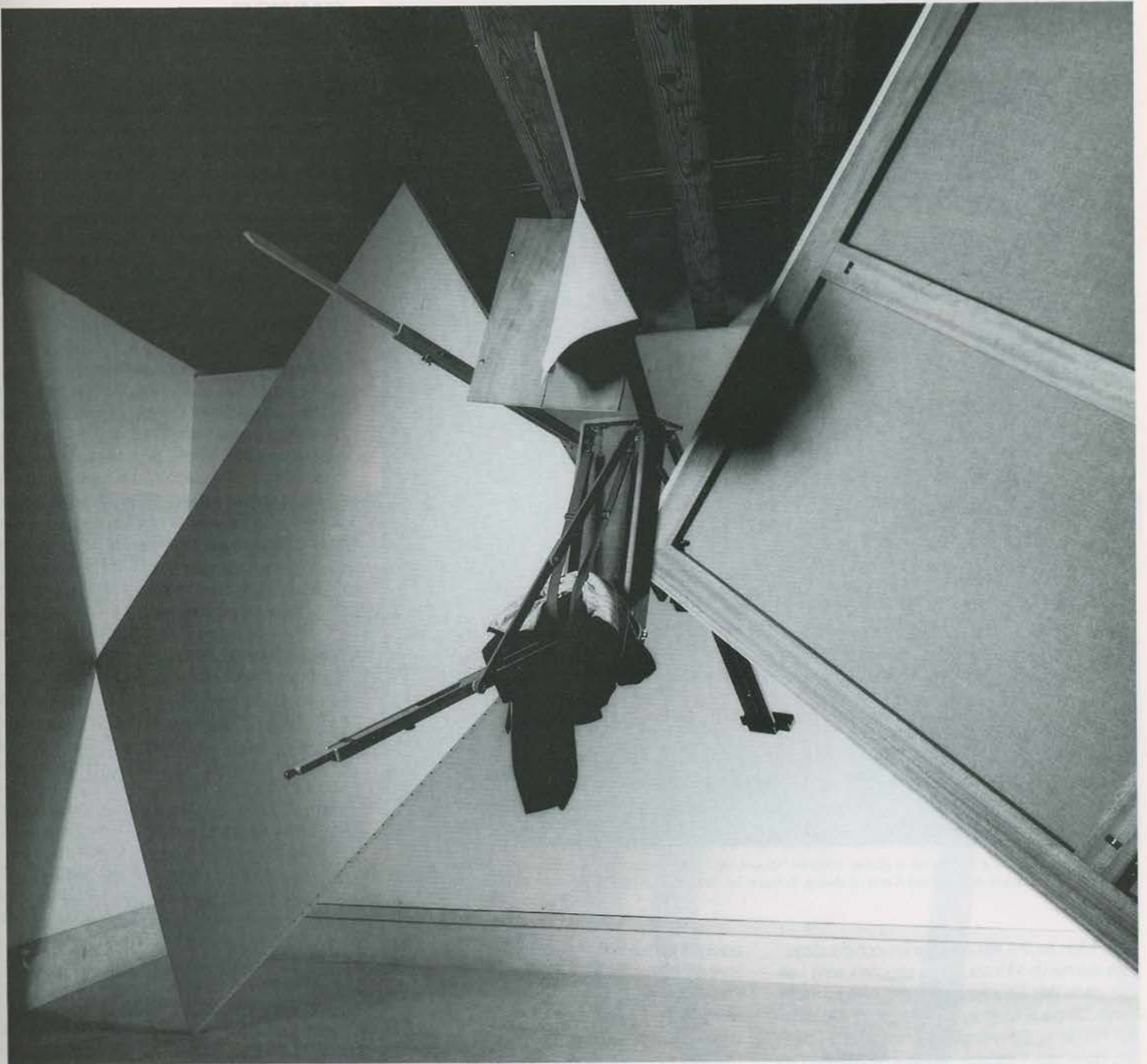
«Ni le soleil, ni la mort». 1989. 1300 x 400 x 25 cm. (Court. gal. Yvon Lambert, Paris)

Cet ouvrage que vous évoquez contient la représentation d'un espace habité, subjectif puisqu'il s'agit de l'entrée de votre appartement, mais l'auteur, l'artiste, est absent et seules les œuvres sont présentes.

J'ai pris grand soin de choisir cette pièce et non l'atelier ; j'ai voulu mettre quelque chose qui m'appartienne mais en dehors de l'espace opératoire professionnel.

Cependant rien n'est visible, sauf le mur et les éléments qui constituent des visions, des apparitions dans cet espace, et qui ne sont pas vraiment là. On sent bien qu'ils sont ajoutés à la représentation photographique de l'espace. Par exemple, j'ai profité de la présence de deux portes et de l'espace entre elles pour imaginer gratuitement, pour un instant, que l'on pouvait trouver là le tableau de Velasquez, *Les ménines*, et proposer à nouveau l'énigme posée par ce tableau. Sortant de la porte, il y a l'image d'une toile vierge comme image du miroir peint par Velasquez.

Même retiré dans cet espace privé, il faut que vous y fassiez rentrer l'art : Velasquez, une gravure ancienne d'une place de Turin, une de vos œuvres anciennes comme L'ospite. L'espace ne peut-il pas rester vide ?



«Rialto». 1990. Deux toiles, chevalet, papier, palette, habit. 540 x 250 x 155 cm. (Détail). (Court. Studio d'arte Barnabo, Venise)

Pour moi, l'espace (et j'ai connu beaucoup d'espaces différents : galeries, musées...) est là pour laisser imaginer qu'il va se passer quelque chose, qu'il va être décoré, et cela depuis toujours. Je suis là pour dire : je ne peux pas «décorer» cet espace mais, par contre, il y a nécessité pour moi d'imaginer et de rendre visible la possibilité de la décoration. A travers la mémoire et l'imagination, je veux rendre l'espace différent ; cela ne veut pas dire le nier, ni l'interpréter, mais en faire le théâtre d'une évocation.

Dans tout cela, il y a une conception de l'espace qui renvoie aux tableaux de De Chirico.

L'espace est un lieu d'attente de la représentation. Dans ce théâtre, la peinture n'est-elle pas l'événement attendu ?

J'ai toujours pensé que le tableau comme l'espace réel, pour être regardé, pour constituer l'essentiel de notre vision, doit se transformer en quelque chose que je peux nommer théâtre.

L'objectif est de pouvoir assister à quelque chose qui va rendre visible une surface, un volume que l'on ne regarde pas d'habitude. On est conscient qu'après avoir vu, il va y avoir disparition. C'est la règle de la possibilité même de regarder.

Dans votre œuvre, n'y a-t-il pas une lutte contre la disparition ?

J'ai parfois recours à la transparence des images afin de garder quelque chose qui sera un jour recouvert par quelque chose d'autre. Quand je représente la direction du regard, c'est peut-être pour créer une résistance au passage de notre regard et donc pour rendre solidaire le regard et l'objet de la vision. Dans *Liber veritatis* (1979), il y a la description d'un regard conditionné par le sujet qu'ordonne le tableau, mais dans les mains du personnage qui regarde, il y a un morceau de la reproduction d'un tableau qui est dans la même exposition



«Le décor change». (Le temple de la gloire). 1983-84. Œuvre réinterprétée lors de l'exposition «Hôtel de l'univers», Villa delle rose, Galleria comunale d'arte moderna, Bologne en 1990. (Détail de l'installation ; Ph. P. Mussat Sartor)

tion. Mon œuvre est comme un échafaudage : des éléments identiques ou proches sont utilisés dans des situations et à des niveaux différents. Je peux faire un parallèle entre *De pictura* (1979) et *Contemplator enim* (1991) : dans les deux cas, l'espace représenté est impraticable parce que la figure regarde la surface du seul tableau retourné que nous, spectateur, nous ne pouvons voir. Nous ne sommes pas là, nous ne pouvons pas voir mais quelqu'un le fait pour nous. Le personnage est représenté dans la scène.

L'œuvre n'est-elle pas exclusion du spectateur ?

En même temps elle l'exclut et en fait le sujet. Devant la représentation d'une représentation, vous êtes exclu mais aussi présent comme témoin d'un absolu. C'est l'avantage de ce qui ne peut être interprété.

Vous avez l'illusion, alors que vous n'êtes pas convoqué à voir, d'être le seul à voir ce

quelque chose qui est représenté, donc intouchable.

C'est là la frustration même de la perception. Merleau-Ponty écrit dans *L'œil et l'esprit* : «*La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. Les peintres l'ont toujours su.*»

Cela a-t-il valeur de programme ?

Cette réflexion m'a beaucoup touché. Le peintre est celui qui a vu pour les autres. Il n'enlève pas la vision aux autres, il veut au contraire la leur donner. Il veut donner la vision au spectateur comme il croit possible qu'elle soit définie. ■

GIULIO PAOLINI

Né en 1940 à Gênes

Vit et travaille à Turin.

Expositions récentes (sélection) :

1988 Galleria nazionale d'arte moderna, Rome

1989 Ydessa Hendeless foundation, Toronto

Galerie Yvon Lambert, Paris

1990 Studio d'arte Barnabo, Venise

Villa delle Rose, Galleria comunale d'arte moderna, Bologne

Stein-Gladstone gallery, New York (en 1991 également)

1991 Castello di Rivoli

Galleria dell'Oca, Rome (avec Jannis Kounellis)

Participe à l'exposition du Carnegie international, Pittsburg

1992 Documenta 9, Cassel (juin)

Deux publications récentes

Francesco Poli a publié en 1990, aux éditions Lindau, une monographie consacrée à l'œuvre de Giulio Paolini. En dehors des nombreux catalogues, souvent conçus par l'artiste et qui révèlent «l'échafaudage» paolinien bâti sur la première pierre qu'est le *Designo geometrico* de 1960, c'est le premier livre depuis celui de Germano Celant datant de 1972. Le texte, *L'io dell'artista, l'io della pittura*, dans une première partie, recherche la rationalité de l'œuvre, celle de l'ego de l'artiste à la poursuite «d'images absolues», ego qui doit se dissoudre dans l'«ego de la peinture». Dans une seconde partie, qui sont des notes de lectures, l'auteur s'attache, à travers des paramètres dont Giulio Paolini a souvent souligné l'existence, à démêler le réseau de relations de la construction du travail depuis 1960. Il prend l'œuvre comme une donnée qui défie la description chronologique dans ses métamorphoses et démontre la permanence de la pensée qui sous-tend l'ensemble.

Le deuxième ouvrage est un livre réalisé par Giulio Paolini au cours de l'été 1990. Il a été publié conjointement par les éditions Hopefulmonster et la galerie Stein en 1991. *Contemplator enim* est constitué de sept chapitres accompagnés de sept illustrations comme résultat de sept «navigations» solitaires. «Plus d'exposition» sont les premiers mots de l'avertissement qui poursuit : «*Je vis ici, je vous écris d'ici et à partir de maintenant j'essaie de rester ici.*» En effet, cette publication, sans être un manifeste, ce dont Giulio Paolini a horreur, est une prise de position de l'artiste qui veut retrouver un centre et rompre avec le nomadisme forcé et les conquêtes éphémères de nouveaux espaces auxquels sont condamnés les artistes contemporains. Les illustrations sont des montages photographiques d'événements (expositions ?) qui pourraient se produire dans cet espace privé, transitoire entre le dehors et le dedans, qu'est l'entrée de l'appartement de l'artiste. Les textes sont un arrangement de textes déjà publiés ou inédits. Le titre *Contemplator enim* est tiré de *De natura rerum* de Lucrèce.