





GIULIO PAOLINI, APOTEOSI DI OMERO
[APOTHÉOSE D'HOMÈRE], 1970-71.
COLLECTION PARTICULIÈRE.

Giulio Paolini

Est-ce parce qu'il a participé à de nombreux décors de théâtre et de télévision ? Paolini apparaît dans la mouvance de l'Arte Povera, et bien qu'il y soit associé dès l'origine, comme une figure singulière : alors que la plupart des artistes qui s'y rattachent se situent dans un au-delà ou un en-deçà de la représentation, bousculant celui que Germano Celant appelle le *spectateur œil + oreille* en mobilisant de multiples références à des domaines très divers, Paolini semble se concentrer avec beaucoup de minutie sur les éléments constitutifs d'un *tableau* tel qu'on le conçoit en Occident depuis la Renaissance. Il refuse la table rase pour s'attacher à montrer le potentiel du dispositif classique de la peinture et démonter les mécanismes du regard :

« 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.* »

Très loin des alchimies d'Anselmo ou de Zorio, des cosmogonies de Mario Merz ou de la nature de Penone, Paolini s'engage sur la voie mallarméenne d'un « tableau à venir », sorte de machine optique dont le *mécanisme* serait aussi le sujet « mesure concrète des objets qui permettent de réaliser un tableau¹ ». Ses premières œuvres remplissent à la lettre ce programme : *Sans titre* (1961), nous présente une toile blanche apprêtée de format standard, déclouée de son châssis et tendue au centre d'un châssis plus grand, comme une araignée au centre de sa toile. Ailleurs, un pot de peinture est suspendu à un châssis posé contre le mur. Dans sa première exposition à la galerie La Salita à Rome en 1964, de petits panneaux de bois en forme de tableaux sont accrochés à de grands panneaux du même bois qui servent de mur. Paolini

¹ Tomaso Trini, *Art Press*, n°37

arpente en acrobate la très délicate frontière qui sépare ce que nous percevons comme réalité de ce que nous percevons comme image. Cette frontière peut être fort mince, ne tenir par exemple qu'à un titre ou à une phrase, au contexte : lorsque Paolini expose une reproduction photographique du *Portrait d'un jeune homme* de Lorenzo Lotto en l'intitulant *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (Jeune Homme regardant Lorenzo Lotto, 1967), il joue sur l'imperceptible mais très réel décalage qui nous fait voir de façon neuve une chose connue; une des œuvres les plus reproduites de cette période reprend la technique de l'abyme (popularisée par les emballages du commerce comme celui de Benjamin Rabier pour *la Vache qui rit*) : on y voit Paolini transportant une toile sur laquelle on voit Paolini transporter une toile (*D 867*, 1967), comme une image d'image.

On croise ici des préoccupations de l'époque et l'on trouverait des dispositifs similaires chez Kosuth, Anastasi (qui exposa à Los Angeles en 1970 des photographies de l'espace dans lequel elles étaient exposées) ou même du côté de supports/surfaces en France (avec les châssis tendus de vinyle de Daniel Dezeuze) : mais on pourrait tout aussi bien rattacher Paolini à la tradition du trompe-l'œil et de la Vanité au XVII^e siècle.

L'usage qu'il fait de citations de l'antiquité gréco-romaine – très caractéristiques de sa manière après 1970 – inclinerait d'ailleurs à le placer plutôt dans une généalogie des arts de la mélancolie, que dans le courant de l'art analytique ou conceptuel. Il est avec Kounellis (et si l'on excepte la *Venus aux chiffons* de Pistoletto) un des rares « artistes pauvres » dont l'œuvre évoque l'héritage des tableaux métaphysiques de Giorgio de Chirico, Alberto Savinio ou Carlo Carra.

Paolini ne s'attaque que très rarement – et encore dans les œuvres récentes sous la forme d'adjonction de tissus – à la *couleur*. Par goût d'une précision qui n'est pas sans évoquer les textes de Paul Valéry, il retient de la tradition picturale ce qui est de l'ordre de l'intellect plus que de la sensualité, ce qui donne aux images ressemblance et vérité : le dessin. « C'est à partir de l'expérience de la photographie que j'ai saisi la signification du dessin, de ce que l'on désigne comme vrai, donc comme intact, depuis toujours. » Dans la querelle qui, à travers



GIULIO PAOLINI, GIOVANE CHE GUARDA
LORENZO LOTTO (JEUNE HOMME
REGARDANT LORENZO LOTTO), 1967.

l'histoire de l'art, oppose partisans de la ligne et partisans de la couleur, Poussin à Rubens et Ingres à Delacroix, Paolini choisit sans hésiter son camp : Ingres, Poussin, David et la sculpture grecque de l'âge classique sont ses références privilégiées. On a parfois défini son œuvre comme celle d'un architecte plutôt que d'un sculpteur – parce que l'architecture est, bien plus que la sculpture, un dessin en volume, une manière de structurer l'espace non seulement pour le rendre sensible mais surtout pour le comprendre, le rendre intelligible. Le passage d'une discipline à l'autre s'exprime dans une œuvre comme la *Cariatide* du Musée national d'art moderne (1980); un dessin à la mine de plomb s'enroule autour de deux colonnes corinthiennes : la silhouette finement tracée d'un homme qui lève les bras vers le chapiteau semble disparaître, se confondre avec le fût d'une colonne comme si ce dernier en était la parfaite épure, l'ultime stylisation, le *dessein*. « Qu'est-ce encore, un dessin ?... écrit Paolini. La combinaison, si rare et si évidente, par quoi toutes choses se trouvent admirablement à leur place [...], le sourire qu'exhibe l'accrobate 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 tracé de la ligne est une prise de possession du monde.

Pino Pascali

« Il faut l'ardeur de l'homme qui n'a rien pour vraiment pouvoir créer quelque chose. »

Pino Pascali¹

Pascali n'eut que cinq années – du *Teatrino*² qui marque en 1964 sa réelle émancipation des techniques classiques, à l'accident de motocyclette qui devait lui coûter la vie en septembre 1968 – pour mettre en place l'univers extraordinairement évocateur qui s'attache désormais à son nom. Entre les grands cycles qui circonscrivent son activité, aucune affinité formelle de principe, rien en tout cas qui puisse rappeler ce qu'on appelle communément un « style ». Les « tableaux-objet » (*Quadri-Ogetto*, 1964) se présentent comme des châssis traditionnels tendus de toile peinte – mais subtilement pervertis : une armature en effet se dissimule sous la toile pour transformer le plan du tableau en relief. Leur iconographie érotique (lèvres, seins, hanches) évoque a priori celle du Pop Art américain (Wesselmann en particulier), que pourtant Pascali récuse en bloc. Les « armes » (*Armi*, 1965) imitent avec beaucoup de vraisemblance canons, missiles et autres mitrailleuses : ce ne sont pourtant que des leurres faits de bric et de broc, pneus de camion, tuyaux de poêle et moulins à légumes grossièrement assemblés et badigeonnés de kaki. Les « fausses sculptures » (*Finte Sculture*, 1966) développent dans l'espace la technique des tableaux-objet en d'improbables trophées de chasse. Les « éléments

¹ Cette citation, comme toutes celles de Pascali qui suivront, est extraite de l'interview « Pino Pascali e Carla Lonzi-Discorsi », publiée en 1967 dans la revue *Marcatré* et traduite dans le catalogue de l'exposition « Pino Pascali » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, mars-mai 1991. ² Cette petite scène de théâtre de marionnettes – aujourd'hui dans la collection Durand-Dessert – était destinée à mimer la transformation en œuvre d'art des objets les plus divers : bouteilles, casseroles, etc. Pascali accompagnait souvent ses œuvres de performances.