

Laurent Busine : Giulio Paolini

Doublures (extraits)

À paraître de Laurent
Busine en automne
1994 une étude sur
les illustrations de Zo
pour les Nouvelles
Impressions d'Afrique
aux Éditions de la
Lettre Volée à Bruxelles
dans la collection
Invitation à voir.

La doublure

1972-1973

Huile, crayon et clous sur toile

28 tableaux

Divers formats 40 x 60, 60 x 90, 120 x 180 cm²

Signature au crayon, au dos, sur le châssis Giulio Paolini

Non daté

Titre générique au crayon, au dos, sur le châssis La Doublure

Titre particulier au crayon, au dos, sur le châssis

- un'immagine preesistente, anonima e neutra
- quello che è stato l'itinerario dell'opera
- il disegno preliminare di qualsiasi disegno
- la stessa superficie aveva ' già ' una sua vita
- infinite figure di un altro linguaggio
- il soggetto ' tela ' è visibile nel suo doppio
- come l'immagine dell'immagine
- l'orizzonte di luce delimitato dai due piani
- la figura dell'autore
- io non sono il quadro
- ancora una volta il telaio, la tela
- un'immagine verosimile
- a distanza reciproca uguale
- la tipica decorazione a foglia d'alloro
- la trascrizione infinita
- una prospettiva illusoria
- affinché Flora stessa porga allo spettatore le sembianze in cui
è stata rappresentata dal pittore
- la mano che Ingres attribuisce a Poussin
- copia eseguita sulla memoria dell'originale
- ogni tela riproduce l'immagine di se stessa
- copia e simulacro di un fenomeno
- un quadro, dipinto nel 1960

- nessuno può descrivere un quadro
- un paradosso della metamorfosi
- una domanda astratta
- le tracce visibili di queste ipotesi
- ha significato l'assenza
- una simmetria nominale, non naturale

La Doublure évoque dans son titre les apparences illusoires que décrit Raymond Roussel dans son premier livre. L'ensemble est constitué de 28 toiles – il y en avait 14 pour former l'exposition Un quadro, 1970. Chaque toile reproduit une imaginaire perspective d'elle-même, proposant un espace virtuel, symbolique. Au dos de chacune d'elles, j'ai transcrit des fragments d'interview, ou de descriptions d'autres de mes œuvres, comme si aucun tableau n'était jamais traduit, définitivement, en objet, au-delà de la pure intention.

Les dimensions de ces toiles correspondent aux mêmes proportions que mon premier tableau, elles sont donc l'amplification (ou la prémisse) de Disegno geometrico, 1960.

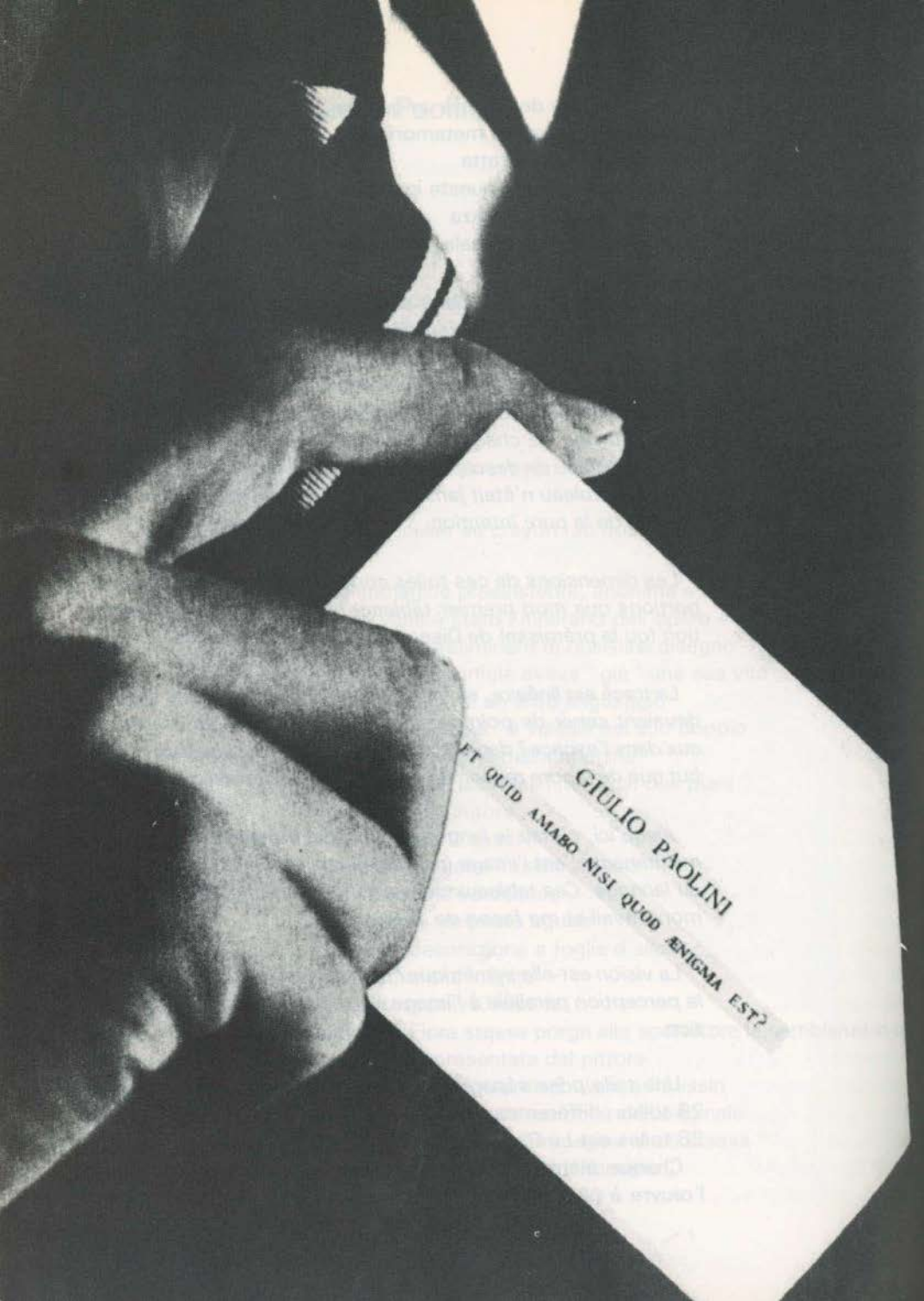
Le tracé est linéaire, vu en perspective, comme si les tableaux devaient servir de points de référence pour ce qui est devant eux dans l'espace? dans le temps? Il n'a en conséquence d'autre but que de rendre reconnaissable la représentation d'une scène.

Jusqu'ici, c'était le langage en soi qui présumait une image : maintenant, c'est l'image (présumée) qui tend à illustrer l'énigme du langage. Ces tableaux sont ainsi un diaphragme, situé entre mon travail et ma façon de le voir.

La vision est-elle symétrique? L'Image est implicite au tableau; la perception parallèle à l'image; le temps étranger à la perception.

Une toile prise séparément est La Doublure, l'ensemble des 28 toiles différentes est La Doublure, l'exposition de ces 28 toiles est La Doublure.

Chaque élément n'est pas composant du tout mais bien l'œuvre à part entière et cependant il ne peut se comprendre



FT QUID AMARO NISI QUOD ENIGMA EST?

GIULIO PAOLINI

que dans la connaissance de l'ensemble du phénomène. La Sainte-Trinité en quelque sorte!

Giulio Paolini a inscrit au dos de chacun des tableaux des fragments d'interview ou de descriptions d'autres de ses œuvres. Voilà qui relance l'affaire car si chaque pièce est *La Doublure*, elle est la doublure d'une autre œuvre, précédemment réalisée. Elle est d'une certaine façon celle qui pourrait, le cas échéant, remplacer celle-là même dont la mention – ou plutôt l'allusion – est inscrite sur son dos.

Image préexistante anonyme et neutre / de l'œuvre, quel a été l'itinéraire? / de tout dessin, dessin préliminaire / « déjà », la surface même avait une vie à elle / figures infinies d'un langage autre / en son double, est visible le sujet « toile » / comme image de l'image / horizon de lumière délimité par deux plans / la figure de l'auteur / mais moi, je ne suis pas le tableau / encore et encore, le châssis, la toile / image vraisemblable / à égale distance réciproque / typique décoration à feuilles de laurier / l'infinie transcription / l'illusoire perspective / pour que Flore elle-même tende au spectateur les traits que lui a donnés le peintre / main qu'Ingres attribue à Poussin / copie exécutée selon mémoire de l'original / chaque toile reproduit l'image d'elle-même / copie et simulacre d'un phénomène / un tableau, peinture de 1960 / personne ne peut décrire un tableau / paradoxe de la métamorphose / demande abstraite / traces visibles de ces hypothèses / elle a un sens, l'absence / Symétrie de nom, non de nature.

Les rebondissements ne s'arrêtent pas là

Il y en avait 14 [toiles] pour former l'exposition Un Quadro, 1970.

Étant donné le titre, étant donné le nombre, la référence matérielle à *Un Quadro* n'est pas superfétatoire la doublure est celle de *Un Quadro*. Il y a lieu malgré tout de remarquer le jeu de mots ambigu de Giulio Paolini.

Le nombre de pièces devrait être logiquement le même que ce qu'il est censé remplacer : 14. Puisqu'il y en a 28, il ne s'agirait pas de doublures mais de doublons! Mais laissons là cette remarque car si il y a doublure – au théâtre par exemple –

c'est donc qu'il existe deux acteurs possibles pour le même rôle. Le renvoi du titre est donc fait au rôle visuel que tient l'œuvre, à son existence en dehors de sa réalisation matérielle ou, comme le souligne Paolini, *comme si aucun tableau n'était jamais traduit, définitivement, en objet, au-delà de la pure intention.*

Revenons à *Un Quadro*. Il s'agit ici aussi d'une exposition, d'un ensemble et de tableaux répétés. L'image est 14 fois la même et le format identique.

Nous nous retrouvons dans un écheveau de relations équivalent à celui que nous décrivions plus haut et les liaisons existantes entre ces éléments sont apparemment semblables. À quelques nuances près, non négligeables. L'exposition *Un Quadro* fut présentée à Milan, Galerie dell'Ariete en janvier 1971 et en mars de la même année à Rome, galerie La Salita. Les deux manifestations comportaient neuf tableaux mais trois ont été remplacés entre janvier et mars et ce n'est que par la suite que les deux derniers vinrent terminer l'ensemble. N'oublions pas que la création et la présentation de *La Doublure* sont liées à *Un Quadro*, l'ensemble se devait d'être complet dès l'exposition de 1973 (ce qui ne s'imposait pas dans la réalisation progressive du premier ensemble). La question qui se pose maintenant à nous est de savoir ce que double l'œuvre qui nous préoccupe et comment?

Un Quadro est par 14 fois la photographie sur toile du même tableau. Ces 14 œuvres portent un titre imaginaire et le nom d'un auteur tout aussi imaginaire

Edgar Bogojawlenski Amore e Psiche
José Alfonso Berkeley Apparizione
J. Louis Morel Cigno trasformato in cigno o cigno che resta
Segno
Arcadio Llorente ' Illusion perdue '
Ahmed Barka Mercato tunisino
Arabella Florio Stewart Interno a Mirabeau
Estelle Masselin Orto botanico
Mehement Kalahari Zorah
Donna Harrison Prospect Park
Orlando De Luna : Figura astratta
Evert Palme Il ponte dell'Arsenale a Venezia

François Philidor Equivalents
Augusto Bonghi Immagine di un dialogo
David Knowles Gustaham decapita Farshidward ¹

Ces toiles sont de Giulio Paolini, mais elles ne portent pas son nom, elles sont signées des noms imaginés par Paolini, elles sont définies par des titres supposés être ceux donnés par ces auteurs fictifs.

Ceux qui en disent quelque chose ou ceux qui pourraient en dire quelque chose sont aussi les responsables de son existence, de sa présence.

Personne ne peut décrire un tableau. Deux tableaux, parfois, révèlent un peintre à lui-même. C'est peut-être ce qui se passe dans ces groupes d'œuvres en succession, répétitives et semblables... mais au-delà de cela il nous faut à présent voir de quelle première œuvre il s'agit? À quoi fait référence cette pierre qui roule sans fin?

Les dimensions de ces toiles correspondent aux mêmes proportions que mon premier tableau, elles sont donc l'amplification (ou la prémisse) de Disegno Geometrico, 1960.

Que de modestie ou de pudeur! Ce ne seraient que les dimensions qui reliaient *La Doublure*, par-delà *Un Quadro*, à *Disegno Geometrico*! Il est vrai que les diverses pièces de *La Doublure* reprennent les dimensions de ce premier tableau ou sont dans les mêmes proportions (40 × 60, 60 × 90; 120 × 180) et que l'ensemble de *Un Quadro* est construit sur le même format (40 × 60).

Cela ne s'arrête cependant pas là! Les 14 étoiles photographiques de *Un Quadro* reproduisent *Disegno Geometrico* précisément et le texte qui accompagne cet ensemble débute en outre par ces mots *Un tableau, peint en 1960, dépasse tout ce que les mots peuvent en dire.* Parlons-en justement, pour constater que Giulio Paolini immédiatement après cela ajoute *Deux tableaux, parfois, révèlent un peintre à lui-même.* Et dans ce cas précis ce ne sont pas deux mais trois tableaux qui se succèdent et sur lesquels s'articule une partie de son histoire.

La répétition du sujet de *Disegno geometrico* dans *Un Quadro* est redoublée par la toile vierge montrée dans *La Doublure*, amplifiée par les nombres. Constatons qu'il s'agit de chiffres

1. Remarquons que Giulio Paolini a construit l'œuvre *Ateneo*, 1971-1973, sur un schéma semblable en inscrivant des noms d'enfants cités dans le volume *Incontro di Bimbi con i Capolavori di Brera* (Milan, 1959) et en reprenant certaines phrases que ces enfants avaient dites à propos d'œuvres conservées à la Pinacoteca Brera.

climatériques 28 (*La Doublure*) et 14 (*Un Quadro*) sont des multiples de 7, nombre premier qui ne peut se référer qu'à lui-même ou à l'unité (*Disegno Geometrico*). Ce ne sont généralement, à y bien songer, peut-être pas des répétitions mais des redondances.

Giulio Paolini rattache beaucoup de choses de son travail à *Disegno Geometrico*, le premier tableau qu'il note dans son œuvre. Et lui-même y accorde une grande importance en ce sens qu'il montre clairement sa volonté de décrire, par la multiplication d'un sujet identique, le premier objet de son travail. Nous ne chercherons pas à découvrir dans ce lieu géométrique de Paolini les prémisses des œuvres à venir ni même, *a posteriori*, à analyser les rapports que d'autres travaux entretiennent avec l'impulsion initiale. Laissons Giulio Paolini parler de *Disegno Geometrico* *L'œuvre préexiste à l'intervention de l'artiste (qui est le premier à pouvoir la contempler)* et restons sur notre embarras qui va de l'unique *Disegno Geometrico*, via *Un Quadro*, aux nombreuses images de *La Doublure*.

La difficulté pour le peintre de cerner son propre sujet est manifeste et c'est peut-être elle qui le conduit à reprendre constamment cette première œuvre. La multiplication des énoncés (ou des modes de langage) transformerait ainsi la question initiale chaque œuvre contient des possibilités qui la dépassent et qui obligent l'artiste à tenter de les dire, à réaliser d'autres œuvres.

La Doublure évoque dans son titre les apparences illusoires que décrit Raymond Roussel dans son premier livre.

C'est sur cette allusion aux illusions de Raymond Roussel que débute le texte de Giulio Paolini consacré à *La Doublure*. C'est la seule évocation que l'artiste fait de Roussel mais, sans doute, en dehors de sa brièveté, est-elle suffisamment importante pour qu'on s'y attarde. *La Doublure* est un livre que Raymond Roussel écrivit en 1896. L'ouvrage, publié par les imprimeries Lemerre à Paris au format in-18, parut le 10 juin 1897. Il s'agit du premier livre édité de l'auteur; il n'est pas sans intérêt de nous rappeler, comme nous l'avons vu précédemment, que par-delà *Un Quadro*, *La Doublure* fait référence au premier tableau de

Giulio Paolini, *Disegno Geometrico*. Roussel avait écrit, avant ce roman, un long poème *Mon âme*, qu'il publia en juillet 1897 dans *Le Gaulois*.

L'histoire, brièvement résumée, est celle-ci Gaspard Lenoir est acteur, il double au théâtre l'acteur Litert pour le rôle d'écuyer dans une pièce historique à succès de Charles Neuf. Un soir qu'il est en scène, il est l'objet des quolibets de la salle à cause d'un incident indépendant, dans une certaine mesure, de sa volonté (il ne parvient pas à replacer son épée dans le fourreau et doit s'y reprendre à plusieurs fois). Gaspard, très affecté par les rires et l'incompréhension du public, se retrouve seul dans sa loge. Il rejoint ensuite, chez lui, sa maîtresse Roberte de Blou qui profite d'un voyage de Paul (son mari?) pour retrouver son amant. Roberte avait été séduite par Gaspard alors qu'il était précédemment la doublure du même Litert; l'acteur avait hérité pour elle des qualités du héros *Roberte, en le voyant en rôleur de barrières / dire, en ricanant, des paroles ordurières / avec des airs voyous, sans cesse avait senti / en elle s'aviver un amour perversi*. Les amants décident de quitter Paris, l'hiver et le Théâtre pour le Midi et l'aventure, ils réunissent les sommes qu'ils ont pu mettre de côté et fuient vers des cieux plus cléments. Ils arrivent à Nice, le jour du carnaval et se mêlent à la foule masquée. Tous deux, déguisés, passent une journée au sein de l'exubérance du carnaval, s'amusent et prennent part aux batailles de confettis en voyant défiler devant eux les chars, les groupes, les masques, les déguisements... À la fin du jour, ils se retrouvent seuls et se promènent le long de la grève en contemplant, de loin, le feu d'artifice. Plus tard, manquant de ressources, le couple se défait; Roberte est partie. Gaspard remonte à Paris, cherchant à retrouver un emploi dans un théâtre; sans succès. Il se présente à la foire de Neuilly où un théâtre ambulant se produit. On l'engage pour remplacer Auguste. Il vend son mobilier afin de s'acquitter de ses dettes et loge alors dans une voiture de la troupe. Gaspard joue un morceau de pantomime dans *Les transes de la Marquise*.

L'histoire, qui ne manque pas de rebondissements, conduit les deux héros de Paris à Nice puis de nouveau à Paris. Mais le plus étonnant pour qui n'aurait pas lu l'ouvrage, est de savoir que la plus importante partie du roman (plus des deux tiers) est

constituée par la description du carnaval de Nice. Raymond Roussel s'attarde à loisir sur les têtes de carton, sur les déguisements, donne des détails sur les costumes, indique les facéties des acteurs, la surprise des spectateurs, dévoile les jeux de mots inscrits sur les chars, rend compte des batailles de confettis. Ce qui, dans un autre livre se réduirait à « ils passèrent une journée merveilleuse au cœur du carnaval de Nice », soutient l'aventure elle-même et prend donc une place considérable parce que c'est aussi le sens de l'histoire des amants. En d'autres termes, c'est en dizaines et dizaines de scènes différentes, la même scène qui est racontée celle de la doublure. Nous nous souviendrons ici des procédés toujours rebondissants dont use Giulio Paolini dans *La Doublure* quand il multiplie les méthodes d'approche du même sujet, répétant 28 fois la même image, se reportant à un ensemble, organisant une exposition, se référant à un groupe de 14 toiles identiques (*Un Quadro*), elles-mêmes signées et titrées par des auteurs imaginaires, renvoyant à une image unique *Disegno geometrico*, lieu premier et géométrique de son travail, etc.

Notons un avis étrange que Raymond Roussel a fait placer en tête de l'édition *Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière.*

Quoi de plus normal et pourquoi tant d'attention de l'auteur? Il est possible que devant la forme poétique en alexandrins, le lecteur se sente autorisé à ne pas suivre l'ordre de la pagination. Il se rendrait compte trop tard de son erreur en constatant le caractère consécutif des six chapitres; il ne lui resterait dès lors plus qu'à reprendre par le début ce qu'il avait pris en route. Serait-ce que Roussel ait craint que la forme seule soit perçue au premier abord? Ou plutôt ne pourrions-nous songer à ce que Paolini fait très couramment annoter par de petits textes les œuvres qu'il réalise — nous en avons cité quelques-uns. Il fournit dans ces courtes phrases quelques indications de l'aspect de son travail, trace quelques routes. Il donne des clefs, mais ne dévoile pas le mystère.

Dans cette lumière, reprenons, voulez-vous, mot pour mot, la première phrase du texte consacré à *La Doublure* en ayant

en mémoire l'avis de Roussel, en songeant, au-delà de la formulation modeste, au potentiel énorme d'évocation que cette étincelle peut enflammer. *La Doublure évoque dans son titre les apparences illusives que Raymond Roussel décrit dans son premier livre.*

Raymond Roussel joue, n'en doutons pas, et après lui Giulio Paolini, du double sens du mot « doublure », qui désigne d'abord l'étoffe ou toute autre matière qui sert à garnir la surface intérieure de quelque chose, et ensuite l'acteur qui remplace celui qui devait jouer. Le premier sens est celui d'une peau intérieure semblable à celle qui est vue mais tenue cachée et dont la qualité est de se conformer le mieux possible à l'apparence de la surface extérieure. Le second sens est bien proche de celui-ci et, à y bien regarder – s'il s'applique à des êtres et non à des choses –, lui est vraiment comparable. Gaspard, dans le livre de Raymond Roussel, de même que tous les acteurs du carnaval de Nice, sont des doublures; de même peut-être que tous les personnages qui existent dans l'ouvrage. Les toiles de Paolini sont aussi comme les deuxièmes peaux de leur image – ou inversement – et elles se comprennent dans une formulation répétée. Il ne s'agit pas d'un sens, caché derrière l'écriture, qu'il faudrait découvrir, mais de langages en cascades.

Giulio Paolini fait explicitement référence à des œuvres de Raymond Roussel dans plusieurs de ses travaux : *La Vue* en 1963, *La Doublure* en 1972-1973 et *Locus Solus* en 1975. *La Vue* est un panneau de 210 x 210 centimètres recouvert des pages imprimées qui composent l'édition du long poème de Roussel. Ici aussi, Roussel et Paolini jouent des sens multiples que ce mot peut avoir dans le langage courant : l'organe de la vision, la vision elle-même, le panorama, le but poursuivi, etc.

Locus Solus reproduit sur les cases noires d'un échiquier des fragments du visage de Roussel tiré d'une photographie de 1896. Ces échiquiers, au nombre de 64, comme les cases blanches et noires, font évidemment référence à la passion du jeu d'échec qui a tenu Raymond Roussel. Enfin, ces 64 images furent exposées en un ensemble carré de 8 échiquiers sur 8; une photographie fut prise et Paolini réalisa une toile photogra-

phique de 120 × 120 centimètres reproduisant l'ensemble de l'édition sérigraphique initiale.

Dans un travail récent, *Rendez-vous*, exposé à Eindhoven en juin 1985, Paolini utilise une photographie de Raymond Roussel prise à Carlsbad en 1910. La citation n'est, dans ce cas, pas explicite, elle est plutôt allusive.

Enfin, il n'est peut-être pas interdit de penser que dans le travail *L'exil du cygne*, 1982-1983 (*Cigno trasformato in cigno o cigno che resta Segno?*), deux vers de Raymond Roussel, tirés des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, soient venus pimenter cette œuvre de Paolini *L'astronome âgé [se demande], si, gâteux, avec un signe / Du Zodiaque, un jour, il confondra le cygne*².

Dans *La Doublure*, nous explique Giulio Paolini, le tracé est linéaire, vu en perspective, comme si les tableaux devaient servir de points de référence pour ce qui est devant eux dans l'espace? dans le temps? Il n'a en conséquence d'autre but que de rendre reconnaissable la représentation d'une scène.

Le problème posé n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît à première vue, car si comme le précise l'artiste *le tracé est linéaire, vu en perspective*, nous ignorons en quel sens prendre ce tableau vide. Nous voyons clairement qu'il s'agit d'une scène mais sans savoir quelle représentation va s'y dérouler.

De tout ceci naît un trouble, accentué par la linéarité de l'œuvre. Les lignes seules du dessin sont inscrites qui ne permettent justement pas de préciser le choix que nous sommes amenés à faire quand nous regardons ce tableau. Mais n'est-ce pas là le principe même de la perspective? *Pour nous, la perspective*, au sens prégnant du terme, est donc l'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion du support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent, qu'à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau³.

2. Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, chant I, vers 78-79.

3. Erwin Panofsky, *La Perspective comme Forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 39 (traduit de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé).

La transparence dans *La Doublure* joue assurément un rôle non négligeable.

Nous devons à la vérité de préciser que Giulio Paolini nous a indiqué, à propos de *La Doublure*, que pour lui c'est bien le tableau à proprement parler qui se trouve reproduit sur la toile et que la ligne d'horizon se situe au bord supérieur de la figure. Pour autant, il convient de ne pas exclure les autres visions possibles car la vue est en fin de compte fonction de multiples éléments et les données du dessin sont suffisamment floues pour le permettre. Ernst Cassirer parlait de la perspective comme d'une *forme symbolique* grâce à laquelle un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui⁴. Cette réflexion nous ramène à notre première intuition liée aux différentes façons d'aborder ce domaine culturellement prépondérant qu'est-ce qui nous conduits à dire que ce tableau représente un tableau, voire que ce tableau se représente lui-même?

La Doublure, assurément, confronte notre regard à sa propre image.

*Le double miroitant est constamment sous-jacent au travail de Giulio Paolini, il en est un des fondements. Nulle pièce qui ne joue de la duplicité, évidente ou non*⁵.

L'énumération des œuvres qui reprennent ce thème du double couvrirait l'ensemble – ou presque – du travail de Paolini; nous renverrons le lecteur désireux de parcourir ce chemin aux ouvrages biographiques de l'artiste, leur consultation l'éclairera davantage que notre réflexion. Nous nous proposons de prendre ici une voie parallèle qui nous indique d'autres recherches ou d'autres vies Raymond Roussel et Giorgio De Chirico. Le premier pour le titre de l'œuvre : *La Doublure*; le second pour l'attachement que Paolini lui témoigne sans ambage. Ce choix est subjectif, d'autres éléments de comparaison pourraient très bien nous servir – on s'en doute.

La figure de Raymond Roussel a été évoquée dans le troisième chapitre de cet ouvrage, ainsi que les rapports qu'entretient, par ses œuvres, Paolini avec l'auteur *La Vue*, *Locus Solus*, *La Doublure* utilisent des figures doubles (parfois démultipliées dans des miroirs qui se font face), non seulement dans leur aspect mais aussi dans leurs rapports aux textes de Roussel.

4. Ernst Cassirer cité par Erwin Panofsky, in *La Perspective...*, op. cit., p. 78.

5. Jean-Louis Maubant, *Giulio Paolini ou le Triomphe de la Mélancoïe*.

Il est opportun de rappeler ici un événement assez curieux, relaté par Raymond Roussel lui-même.

Lors de la rédaction de *La Doublure*, Roussel fut saisi d'une sorte d'exaltation prodigieuse qui le conduisit à écrire comme sous la conduite d'une volonté extérieure à lui-même. Le sentiment d'être un génie inspiré l'accompagna durant toute cette période et s'éteignit avec brutalité à la parution de l'ouvrage. L'incompréhension du public envers son livre et la constatation que nul, dans la rue, ne le reconnaissait lui parurent intolérables; il se croyait entouré d'une aura qui dût le désigner à ses contemporains. Il s'ensuivit, pour l'auteur, une période de grand abattement qui se traduisit, notamment, par une maladie de peau. On dut le faire soigner. Le médecin qui le prit en charge pendant de nombreuses années, le docteur Pierre Janet, relate ces faits dans un texte qui désigne Roussel sous le nom de Martial (héros de *Locus Solus*).

Les événements de la vie de Raymond Roussel-Martial sont étonnamment comparables à bien des égards au sujet du roman. Une ambiguïté semblable y règne et les héros y sont toujours en situation dédoublée : l'acteur, sa maîtresse, les groupes du carnaval de Nice, etc.

La Doublure de Giulio Paolini répète à loisir les *apparences illusoires* du livre de Raymond Roussel, elle les confirme et les amplifie par les moyens que nous avons évoqués.

Giorgio De Chirico manifeste assez clairement, dans de nombreux autoportraits, des préoccupations du même ordre. Son image est double bien souvent. Elle est répétée clairement par une figure qui lui ressemble où une statue tient lieu de miroir (Autoportrait de 1922). L'image du peintre peut aussi être doublée par des emblèmes évocateurs : la main qui tient le pinceau, la main tendue qui tient la palette, le tableau avec une figure dans le fond. Ces éléments forment une chaîne, une direction du regard et suivent les étapes nécessaires de la réalisation (Autoportrait de 1924). Ou encore l'écriture peut refléter le peintre : une déclaration, une intention qui le mette en scène (Autoportrait de 1920).

Nous nous souviendrons du travail de Giulio Paolini qui reprenait une phrase dans un tableau de Giorgio De Chirico (un Autoportrait de 1911) *Et quid amabo nisi quod Aenigma est?* Paolini doublait alors la figure de De Chirico par la sienne propre,

repreuant à son compte la proposition. Il la remet en scène d'abord sur un calicot tendu au travers d'une rue lors d'une manifestation à Come, rendant publique une intention privée. Ensuite en inscrivant cette phrase sur une carte de visite que tend la main d'un personnage inconnu insistant sur le mystère de la déclaration.

La double figure, les emblèmes, le texte voici bien des éléments présents dans l'œuvre de Paolini, bien des moyens par lesquels il exprime constamment ses préoccupations, bien des signes qui composent *La Doublure*.

Nous n'extrapolons pas les données biographiques de ces artistes pour en tirer de quelconques conclusions concernant Paolini. Nous les avons survolées brièvement et elles méritaient bien plus qu'une étude sommaire. Considérons seulement les amours particulières de Giulio Paolini pour ces deux personnalités. L'intérêt que l'une et l'autre portent aux questions de la représentation multiple est susceptible de les rapprocher de lui.

La question du double est une de celles qui reviennent dans l'œuvre de Giulio Paolini avec le plus d'insistance et sans doute, c'est à travers toute son œuvre qu'il convient de chercher la réponse qu'il tente d'y donner, dont *La Doublure* reste l'un des plus beaux et des plus riches moments, une image troublante et insistante.

Et cette image elle-même? Elle n'est autre que la sienne propre – à savoir, celle du tableau. D'où résulte cette situation à première vue paradoxale le bon tableau, le tableau accompli – donc le tableau où s'accomplit l'essence de la peinture – est celui qui est comme sa propre image ⁶¹

6. Max Loreau, *La Peinture à l'Œuvre et l'Énigme du Corps*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1980, p. 212.

© Laurent Busine : Les Doublures de Giulio Paolini – Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1986.