

VISIBILITE DU GENERAL

Une description de "Del Bello Intelligibile",
œuvre de Giulio Paolini. (1)

Erich Franz

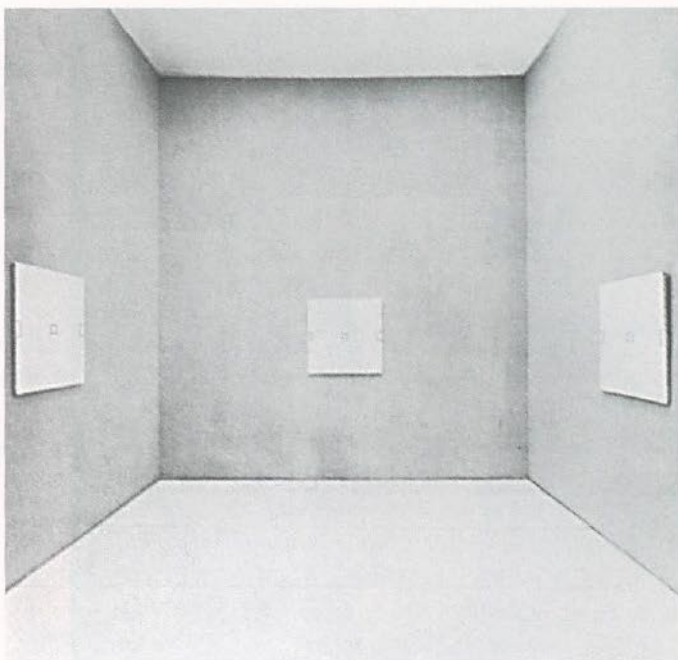
Traduit de l'allemand par Jean Lauxerois

L'œuvre intitulée *Del Bello Intelligibile* (titre qui est la citation de la formule de Plotin : *Le Beau Intelligible*) donne à la visibilité concrète une limite constituée par l'invisibilité qui relève du général et de l'idéal. Ce qui s'ensuit n'est rien qu'une description du visible, tel qu'il consiste en sa propre volatilisation. La logique conséquente de l'œuvre, sa systématique et son objectivité conduisent la perception et la pensée droit au cœur du paradoxe de ce qui simultanément peut être vu et ne peut l'être, de ce qui est présent et simultanément dérobé dans l'espace et le temps, de ce qui est à la fois particulier et général. Et tout ce paradoxe se déploie en toute clarté, avec une pleine évidence, sans la moindre provocation. Ce que nous regardons, se montre – et se soustrait – dans le *pas à pas* de la perception, pas à pas qui entraîne loin d'elle (elle, le vis-à-vis du visible).

Série

On voit tout d'abord une longue série, « infinie », de petites images presque semblables. Cette mise en série empêche qu'entre l'œuvre et le spectateur se construise un rapport traditionnel d'échange où ils sont l'un et l'autre en une mutuelle emprise. L'image singulière, sur laquelle le regard cherche à s'appuyer, se volatilise dans la longue série de ses répétitions. On ne voit pas l'élément singulier, mais bien le changement de ses composantes, celui des cartels et puis aussi, au terme d'innombrables répétitions, celui du motif de l'image. L'œuvre « se décompose » en ses composantes : cadre, motif, cartel.

Le motif est lui-même constitué d'une foule de reproductions, fortement miniaturisées. Leur format de miniatures, l'aspect doré de leur tirage, la composition de leur assemblage en tableau soustraient, là encore, chaque



courtesy Giulio Paolini

L'image se soustrait au spectateur qui en est le vis-à-vis : *Quattro immagini uguali* (Quatre images semblables), 1969 ; chaque image se reproduit elle-même en référence aux autres.

reproduction singulière à l'observation approfondie, qui serait une « emprise ». Ce qu'elles « montrent », le spectateur le projette dans la représentation, à partir de son propre souvenir et à partir du cartel, plutôt qu'il ne part de la représentation pour en faire l'expérience visible.

L'ensemble, formant tableau dans son cadre, est répété à l'intérieur de la série aussi souvent que le sont les images singulières, de petit format, qu'il englobe. On obtient ainsi pour des tirages semblables des séquences de longueur variable. Chaque feuille porte un titre manuscrit différent ; ce titre, on a tôt fait de s'en rendre compte, se réfère chaque fois à l'une des reproductions miniaturisées. À l'aide de ce titre, on essaye aussi de donner une clef permettant de déchiffrer la petite reproduction correspondante. L'ensemble qui forme tableau « se décompose » donc, lui-aussi, au cours de la lecture, à l'intérieur de la série, en ses composantes (quasi semblables).



courtesy Giulio Paolini

Le cartel modifie la position de l'esprit face à l'image : *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto (Jeune homme regardant Lorenzo Lotto), photographie sur toile 1967. « Une reconstruction du temps et du lieu, qui sont ceux du peintre (1505) et du spectateur (aujourd'hui) devant ce tableau ». G.P.

Déplacement de la perception

Ces différents hiatus, entre le titre figurant sous l'ensemble du tableau et sa référence à l'une des reproductions singulières, entre la multiplicité des petites reproductions et leur assemblage en un « tableau » encadré, entre le cadre comme tableau singulier et sa répétition dans la série, ces hiatus produisent une perception qui va *pas à pas*. Paolini dit qu'il « introduit dans le présent, dans l'instant de la perception, une antinomie temporelle, et qu'il

oblige ainsi à une lecture circulaire et non plus directe ». (2) Les déplacements de la perception, on les éprouve avant tout dans les sauts entre les différentes dimensions : la série, étirée en longueur, le tableau encadré, la petite reproduction singulière, qui derechef représente quelque chose de grand (un tableau, un bâtiment).

Paramètre

L'ensemble du tableau, ou séquence, tire sa cohésion interne d'une catégorie qui articule le contenu de l'image; cette catégorie, Paolini l'appelle un « paramètre ». Dans la première séquence, c'est la technique de l'œuvre reproduite (gravure sur cuivre), dans la deuxième, c'est le thème (l'autopor-



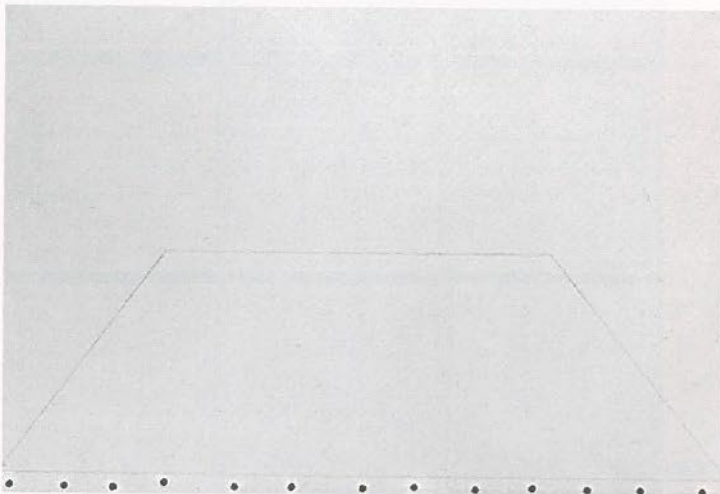
courtesy Giulio Paolini

La partie rapportée au tout : *Novero* (Le nombre), 1977. La toile porte le numéro 1 et elle est aussi le numéro 1 des carrés dessinés. La surface vide est en même temps plus « réelle » que celle-là : en tant que toile – par différence avec les motifs qui, eux, sont simplement dessinés sur la toile.

trait), dans la troisième, la date de production des œuvres (une série d'années du XVII^e siècle), dans la quatrième, des thèmes relevant de la réflexion théorique sur l'art (une bibliographie de livres sur l'art), dans la cinquième, le lieu où l'art est exposé (musées).

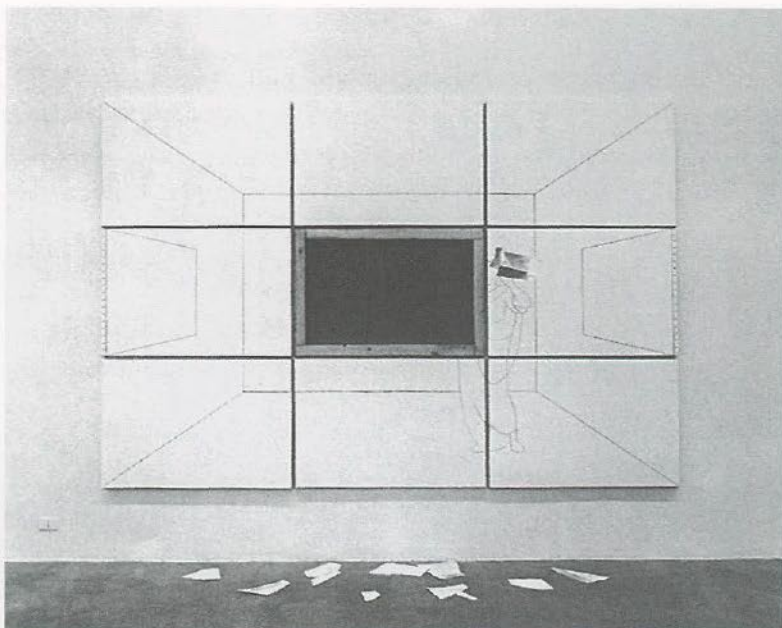
Vu qu'elles sont les composantes de séries paradigmatiques, organisées selon ces catégories-là, les petites reproductions n'ont en elles-mêmes aucune importance; on peut leur en substituer d'autres. Elles « se perdent » dans leur série catégoriale, de même que celle-ci « se perd » optiquement dans l'ensemble du tableau, tout comme celui-ci, à son tour, dans la série des tableaux. Elles produisent le principe d'articulation – la série, la catégorie – et par là même s'auto-dévaluent. La suite décorative et le paramètre paraissent quasiment se détacher des images, alors que ce sont elles qui en ont été d'abord la source et le support.

La solennité de l'or de « l'image » et du cadre ne peut masquer par son éclat la perte que fait subir à l'œuvre la logique comprimante et nivelante de la catégorie : au contraire, cet or dont la présence est si prégnante au premier



courtesy Giulio Paolini

Déplacements dans la perception du semblable : *La doublure*, 1973. La toile est le support de sa propre mise en perspective : une contradiction spatiale dans le cas d'une identité d'objet. L'image ne représente rien d'autre qu'elle-même, et lève ainsi l'illusion qui advient dans un premier temps.



courtesy Giulio Paolini

Renversement du simple au complexe, puis, de nouveau, du complexe au simple. *De pictura* (De la peinture), 1979. Une image qui représente ses conditions les plus générales : en tant qu'objet, en tant que support d'illusion, en tant que composante de l'espace pour son spectateur.

plan, ne fait que souligner cette perte, davantage encore. La beauté de cette galerie de tableaux, par sa splendeur, par son omnivisibilité, par sa régularité, mène ce qu'elle montre jusqu'au disparaître.

Temple de l'art

Dans la chaîne infinie d'autant de pertes, un élément prend pourtant un relief grandissant : c'est le concept qui est commun à ces séries et ces catégories, c'est-à-dire *l'œuvre d'art* en tant qu'elle est l'idée qui les subsume. C'est là, dès lors, que se ferme le cercle (la « lecture circulaire »). L'élément le plus grand, la continuité de ces suites, se renverse en l'élément le plus petit dont elles sont formées. La présentation d'innombrables catégories subsuantes – dont celles qui ont été mises en œuvre jusqu'alors ne forment qu'un



courtesy Giulia Paolini

Le tableau le plus général en tant que n'importe quel tableau possible : *Un quadro* (Un tableau), 1970. Paolini réalise ici sa première œuvre, *Disegno geometrico* (Dessin géométrique), 1960, qui « représente » simplement les lignes de sa partition géométrique, avec 13 titres, 13 noms inventés.

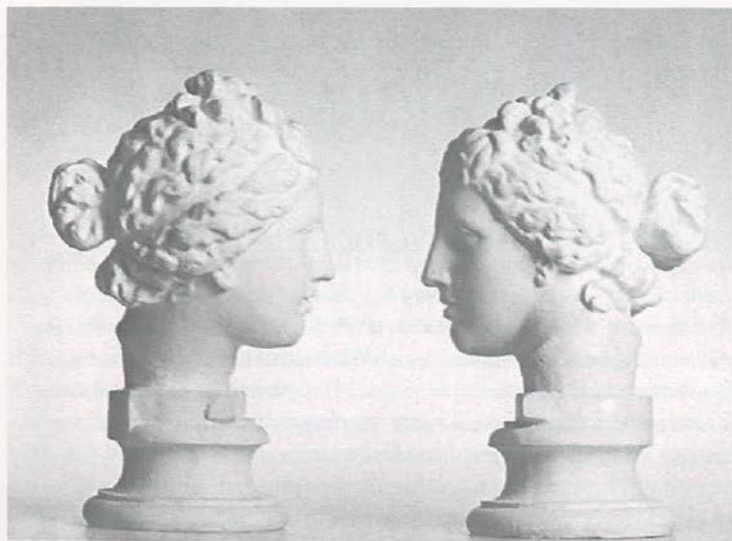
Titres :

Edgar Bogojawlensky : Amore e Psiche; José Alfonso Berkeley : Apparizione; J. Louis Morel : Cigno trasformato in cigno; Arcadio Llorente : « Illusion perdue »; Ahmed Barka : Mercato tunisino; Arabella Florio Stewart : Interno a Mirabeau; Estelle Masselin : Orto botanico; Mehemet Kalahari : Zorah; Donna Harison : Prospekt Park; Orlando De Luna : Figura astratta; Evert Palme : Il ponte dell'Arse-nale a Venezia; François Philidor : Equivalents; David Knowless : Gustaham decapi-ta Farshiward.

Le tableau inclut en soi, dans sa généralité, toutes les possibilités de développement, fut-il le plus invraisemblable, il inclut aussi toute forme de passé, fut-il le plus oublié. « C'est comme un point mental, qui se trouve à l'extérieur de mon histoire, comme de l'histoire de tout art possible ». G.P.

commencement, et qui elles-mêmes englobent des œuvres en nombre à leur tour infini (même celles qui sont reproduites en miniature sont de simples exemples) –, cette présentation infinie, si englobante qu'elle surpasse toute capacité de représentation, bascule en son contraire, se transforme en l'unité la plus restreinte, celle dont elle était partie pour se constituer en s'élargissant par degrés : l'œuvre d'art singulière. Sa présence qui se cumule – en tant que miniaturisation, groupe, tableau encadré, série, série de séries – rend *visiblement* possible quelque chose qui est conceptuellement impossible : la présence de l'idée générale dans la vision du singulier et du concret. Ce singulier-là se montre à la fois en tant que lui-même et en tant que cumul de strates ; c'est pourquoi, à toutes les étapes de sa présence sensible (reproduction, tableau, série), il peut être tout à la fois deux choses et les deux en une : un vis-à-vis sensible *et* un concept idéal.

L'élément le plus petit, la reproduction singulière, n'est pas le seul à devenir œuvre singulière et à être ainsi notre vis-à-vis sensible : c'est aussi le cas de l'élément le plus englobant, c'est-à-dire la série infinie des catégories ; les séries de tableaux encadrés deviennent, dans l'installation, la composante



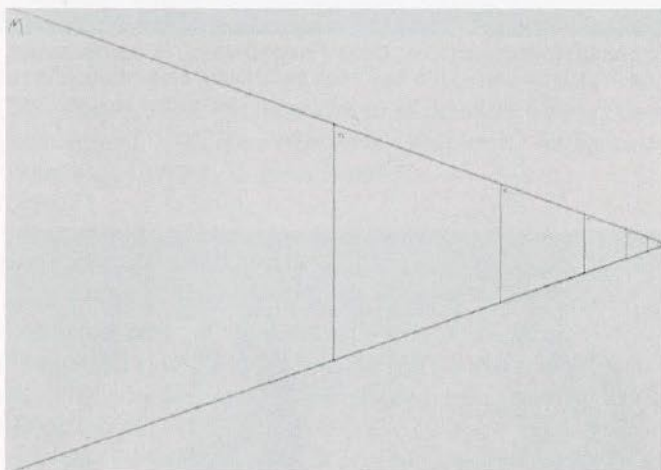
courtesy Giulio Paolini

La représentation refusée : *Mimesis* (Mimesis), 1975. L'œuvre se soustrait au regard du spectateur, en se regardant elle-même. Elle dérobe le regard à l'instinct et présente un dialogue éternel dont le spectateur reste exclu.

décorative d'un bâtiment idéal : un peu comme la frise d'un « temple » aux colonnes dessinées sur le mur, ou comme le cadre (composé de plusieurs cadres) de surfaces murales vides. Néanmoins ce « temple » se volatilise à son tour : sa forme concrète peut varier à loisir, elle est une dans le nombre infini des formes possibles (voir sur ce point les « études » de Paolini qui accompagnent la présentation des œuvres).

L'œuvre d'art soustraite

Cette suprême et infinie plénitude qui est celle d'un temple de « l'art », c'est aussi, du même coup, le vide absolu de l'œuvre d'art. Le système déco-



courtesy Giulio Paolini

Le contenu comme se souvenir : *Studio per « Mnemosine »* (Étude pour Mnémosyne), 1979-1980. Mnémosyne est la mère des neuf Muses. Elle est la déesse de la mémoire et du souvenir. Souvenir a le même sens que poésie. Il n'y a pas de poésie sans souvenir. Les neuf lettres du mot correspondent au nombre des muses. L'angle peut être considéré comme angle du point de vue (à droite), et comme le point de fuite perspectiviste (à gauche), les espaces également comme représentations – se miniaturisant spatialement – de la feuille sur laquelle ils sont dessinés. Faire passer quelque chose de réel à sa représentation signifie tout à la fois le conserver et le perdre. Se souvenir signifie toujours aussi oublier.



courtesy Giulio Paolini

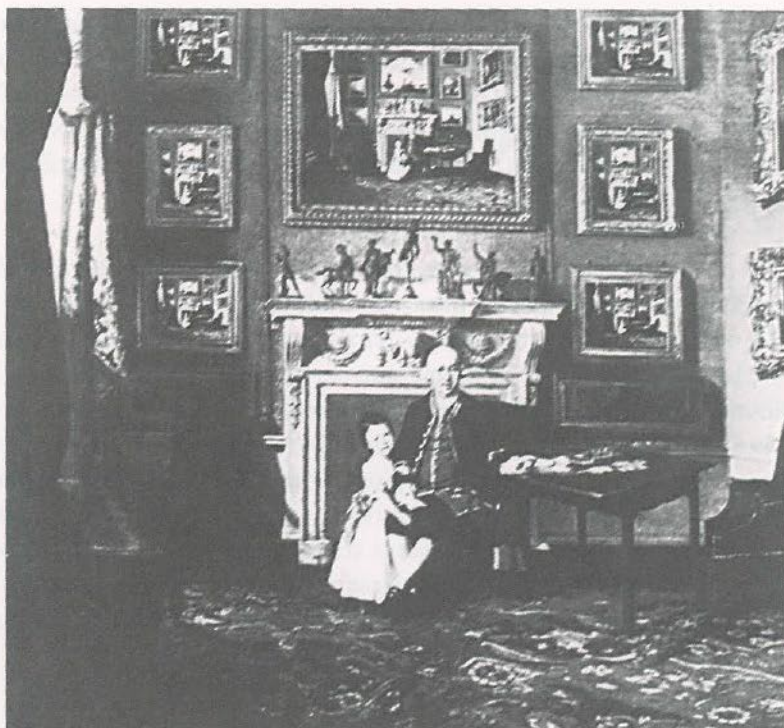
La beauté comme perte de ce qui est montré : *Ercole e Lica* (Hercule et Lichas), 1981. L'arrangement décoratif, constitué par un socle blanc, une écharpe rouge et un plâtre brisé, dévalue le visible : celui-ci se volatilise dans la référence rapidement bricolée à un élément invisible, que le spectateur a appris dans la mythologie (comme *souvenir* collectif). Les possibilités plurivoques de référence renvoient à un domaine insaisissable auquel cet élément appartient en tant que mythologique. L'évanescence (l'écharpe) et la brisure (le plâtre) sont les signes visibles de ce lointain, comme ils sont aussi ceux du motif mythologique, qui vaut lui-même comme exemple du processus de disparition. À la mémoire mythologique s'ajoute ici le souvenir d'une œuvre ancienne de Paolini, *Nesso* (1977), d'où proviennent l'écharpe et les dimensions du socle qui sont celles de ce travail. Lichas était le héraut d'Hercule. Il lui apporta une tunique, imprégnée du sang de ce Nessos qu'Hercule avait tué autrefois. Déjanire, l'épouse de Nessos, lui avait fait envoyer cette tunique en prétendu philtre d'amour. Vengeance tardive de Nessos, la tunique causa à Hercule d'indicibles souffrances : dans sa rage, il en massacra Lichas, son héraut. Lui se fit brûler sur un bûcher, tant ses douleurs étaient insupportables.

ratif et catégorial, dans lequel « se perdent » tout à la fois et derechef non seulement les œuvres citées mais encore toutes les étapes de la concrétisation du travail, est le cadre englobant de l'œuvre d'art telle qu'elle est soustraite *par ce cadre même*. Du même coup, il est la présentation de l'idée pure, absolue, de cette œuvre : libre de toute limitation, de toute détermination, de toute particularisation – comme celles qu'ont manifestés les paramètres, subsumées et surpassées cependant par le bâtiment idéal qui les inclut. L'œuvre d'art, dans l'oubli et le surpassement progressifs de toutes ses particularités, conquiert sa forme la plus idéale, la plus immaculée et la plus intangible. Ce que nous pouvons *regarder* en tant que « temple », et qui va continûment se perdant à toutes les étapes des perceptions qu'on en a, est cependant là sous nos yeux comme *forme* visible, comme œuvre d'art sensible.

Del Bello Intelligibile ne se contente pas d'ajouter une œuvre à l'infinie série des œuvres. Cette œuvre inclut en elle cette série, l'histoire et le progrès de l'art. Elle n'a pas d'autre contenu que les œuvres d'art déjà existantes, avec leurs codifications, pour les étendre jusqu'à la plus grande généralité et au plus grand infini. Cette œuvre nous met précisément sous les yeux comme œuvre, ce qui lui enlève sa visibilité : la catégorie.

Présentation intelligible

Del Bello Intelligibile est une œuvre portant sur la perte qui affecte les œuvres, lorsqu'elles s'élèvent jusqu'à l'« œuvre ». Leur mise en série dans les cadres de leurs catégories respectives soustrait tout à ces œuvres, et même ce paramètre. Dans la série des « portraits », elles perdent leur caractère de portrait, dans la série des dates de production, elles perdent leur historicité, et dans la série des thèmes théoriques, leur substance théorique. Pour autant, dans ce *processus* d'évidement, dans le soustrait progressif de ce que nous voyions il y a un instant encore, c'est aussi peut-être ce qui a été soustrait qui nous devient conscient : en tant même que ce dont nous *regrettons l'absence*, c'est-à-dire ce que nous avons investi comme attente, comme souvenir et comme projection dans le processus de perception, mais qui nous a cependant échappé à cause de la mise en série selon les systèmes décoratifs et catégoriaux. Le « contenu » devient ce que la « forme » nous refuse, mais que l'on peut cependant pressentir derrière sa façade froide, indifférente et décorative. Ce qui s'est soustrait à la visibilité existe sur le mode du possible, précisément pour cette raison-là : comme la passion, le drame, la chaleur, l'émotion, qu'il est impossible de déterminer, et dont on devient conscient à raison même de leur incompatibilité avec le général et l'in-différent.



courtesy Giulia Poolini

L'image des conditions de l'image : *Sir Laurence Dundas and his grandson* (Sir Laurence Dundas et son petit-fils), 1977. L'image réelle se répète dans les images reproduites, présentant ainsi sa propre tradition et sa propre fonction.

La vue et l'idée

Le visible et l'appréhensible font signe en direction d'une généralité et d'un absolu, en ce qu'ils y échouent. C'est ainsi que *Del Bello Intelligibile* est également une image du hiatus tragique qui sépare la vision humaine et l'idée absolue – d'après laquelle la première cherche pourtant constamment et vainement à s'orienter. Toute présentation dans un musée, toute tentative de compréhension, font perdre à l'œuvre d'art, sous l'aspect selon lequel on la saisit, ce qui la constitue comme œuvre d'art : sa plénitude. C'est le « muséal » du musée, l'« historique » de l'histoire de l'art, le « théorique » de la théorie esthétique – ce par quoi ils passent à côté de l'œuvre d'art. *Del Bello Intelligibile* est tout particulièrement une œuvre sur le musée – c'est la pré-

sensation de son « idée » comme « temple » de l'art – et sur la vanité du musée. (A l'origine des trois premières séries, il y eut, en 1977, une commande de Carlo Bertelli, directeur du département de la gravure à l'Institut National des Arts Graphiques de Rome). Paolini thématise l'existence des œuvres sous la forme de la collection, c'est-à-dire leur richesse et leur volatilité dans la passion de l'emprise archivistique.

Les antinomies qui déterminent *Del Bello Intelligibile* ont donc des conséquences d'une portée immensurable, parce que la structure de l'œuvre elle-même est une structure qui en soi n'a pas de limite. Ces sauts et ces déplacements de la perception, qui paraissent bien innocents au premier abord, débouchent finalement sur un paradoxe absolu : celui de la visibilité vis-à-vis de la beauté absolue, « intelligible ». C'est le paradoxe d'une vision de ce qui est le plus général et le plus englobant, vision qui va de pair avec la perte complète de toute représentation possible. Paolini dit ceci à propos de son travail : « Il est beaucoup moins scientifique qu'on pourrait le penser au premier abord. Il tient plutôt du paradoxe – comme un paradoxe qui cherche ses propres raisons. Il est comme une utopie qui sait qu'elle en est une. » (3)

Notes

1. Ce texte est la version fortement remaniée de l'introduction du catalogue d'exposition *Giulio Paolini, Del Bello Intelligibile*, Kunsthalle Bielefeld, 1982.
2. Interview accordé à N. Orengo, 1975, partiellement repris dans « Statement » (Annemarie Verna, Zurich 1979) et dans le catalogue G. P., Lucerne 1981.
3. Extrait d'un entretien avec G.P., novembre 1981.