

## LES AUTO-PORTRAITS DE GIULIO PAOLINI

Marta Dalla Bernardina

*“Annuler le je individuel pour s’identifier  
avec le je de la peinture de tous les temps,  
le je collectif des grands peintres du passé,  
la potentialité même de la peinture :  
celle-là est la grande modestie et  
la grande ambition du peintre”*

Italo Calvino

L’autoportrait est une sous-catégorie du portrait. Le peintre “dramatise” son identité par la description de son apparence physique, des aspects psychologiques et éthiques de sa personnalité, des qualités artistiques de son travail. Du point de vue de la composition, l’autoportrait est souvent caractérisé par la posture insolite assumée par le peintre ce qui permet de le distinguer du simple portrait. La singularité de cette posture dérive du fait que pour reproduire son image, l’artiste est contraint de se regarder dans un miroir. Ceci comporte la torsion du cou (impossibilité de se représenter de profil et de face), le regard intense en direction du spectateur et l’inversion de la droite et de la gauche. Du point de vue iconographique, la présence de certains détails récurrents (le pinceau, la palette, le chevalet, les tableaux, un certain style vestimentaire) est censée nous rappeler que l’auteur est un peintre.

Si le cadre de la représentation est relativement uniforme, les fonctions remplies par l’autoportrait sont hétérogènes. Le renvoi de l’auteur à son image peut exprimer la revendication d’un rôle social ou politique, l’affirmation d’une démarche artistique originale, l’adhésion à des tendances collectives plus ou moins officielles. Il peut constituer aussi le prétexte pour une introspection, pour une remise en question de soi-même, pour une évocation publique du rapport aux autres, pour une extériorisation de contenus psychiques refoulés. Pris à témoin, le spectateur est alors confronté à l’exaltation ou à

l’autodestruction de l’artiste, à l’exhibition de son intimité, à la mortification du corps, à l’ostentation du plaisir ou de l’angoisse. Mais que se passe-t-il lorsque ces règles de composition, ces conventions iconographiques, ces usages multiples plus ou moins codifiés ne sont plus respectés? Jusqu’à quel degré de transgression le tableau garde son statut particulier? Bref, quelles sont les implications d’un bouleversement radical dans la tradition occidentale de l’autoportrait?

C’est justement le genre de questions que suscitent les travaux de Giulio Paolini. Ses autoportraits, en fait, ne visent ni l’identité ni le paraître. On pourrait même avancer qu’ils ont fait le deuil de toute implication narcissique. Paolini évite toute référence aux attitudes émotionnelles, passionnelles ou conceptuelles susceptibles de rappeler la singularité psychologique, politico-sociale ou artistique de l’auteur. L’effacement de soi en tant qu’individu joue en faveur d’une image impersonnelle et objective qui laisse surgir la figure de l’artiste en tant que concept. Cela s’inscrit dans le cadre d’une critique de la représentation qui vise à dépasser les limites de l’œuvre traditionnelle. L’attitude analytique de Paolini est de tout remettre en question sans quitter pour autant le système de la représentation. Ses autoportraits constituent des moments d’investigation sur le concept d’artiste aussi bien que sur le concept d’art.

## L'autoreprésentation de l'artiste *in praesentia*

Pour mettre à nu les conventions de la représentation en jouant sur sa propre image, Paolini adopte des stratégies assez sophistiquées. Sa présence dans l'œuvre nous est proposée de façon anonyme et discrète. L'artiste apparaît de dos ou à demi caché, rarement dans des poses codifiées. Il regarde dans l'œuvre, ou ailleurs - jamais vers le spectateur - en émergeant d'un espace non personnel (la rue d'une ville, un atelier...) mais entouré d'accessoires qui ont un lien direct avec la peinture et avec le travail de l'artiste. Bien que "présente", l'effigie de l'artiste ne figure pas dans l'espace de la représentation comme une réalité physique ou éthique en soi, mais en tant que simple élément structurel de l'image ou simple élément d'analyse métalinguistique.

Autour de 1965 Paolini réalise une série de tableaux photographiques. L'artiste y est représenté par des images prises par un photographe. L'image photographique, dans l'usage critique qu'en fait Paolini, renonce à sa fonction de témoignage. Elle permet en revanche de dévoiler les protocoles qui président à la représentation, au fait même de représenter : l'œuvre véritable n'est que la saisie du moment qui précède sa réalisation. La photographie ne vaut donc pas en tant qu'image offerte au spectateur mais en tant que présentation de la démarche même de constitution de l'image : ce qui compte n'est pas le personnage ou l'événement représenté mais le processus de représentation qui oblige l'observateur à y voir autre chose.

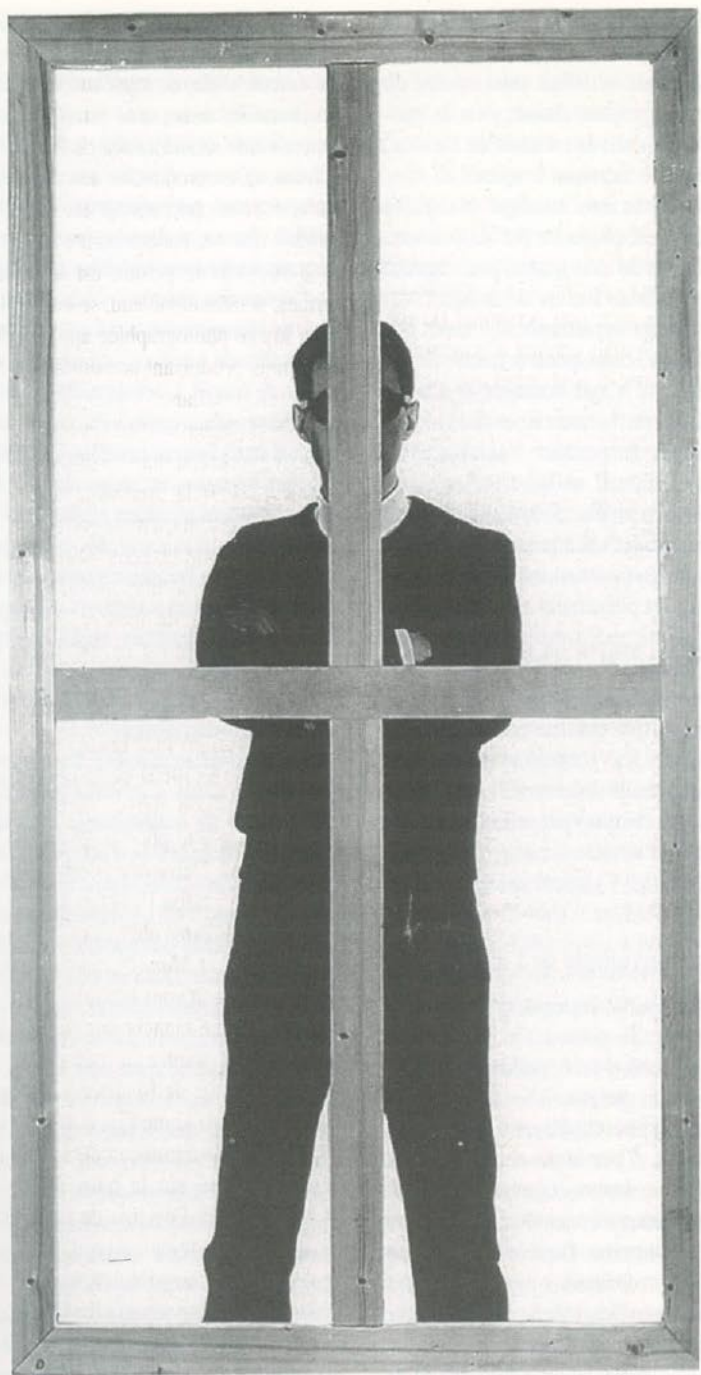
Prenons l'exemple de *Delfo* (1965) où le peintre, méconnaissable, est caché par la croisée du châssis qui occupe le premier plan de l'image. Paolini la décrit comme : "Une toile photographique qui reproduit, grandeur nature, l'image du peintre (moi-même) et du châssis du tableau dans une sorte d'identité illusoire de l'auteur et de l'œuvre" C'est seulement face à ce commentaire que nous sommes en mesure de savoir que l'œuvre en question est un autoportrait. Dans ce tableau, Paolini adopte une posture d'inactivité (debout et immobile, jambes ouvertes et bras croisés derrière le châssis) qui, conjointe à l'occultation du regard par l'axe de la

toile et par les lunettes noires, suggère l'idée d'un empêchement de la pratique de la peinture.

Cette mise en scène suscite chez le spectateur des interrogations sur la nature de l'art. La référence explicite au sanctuaire de Delphes, et donc aux énigmatiques prophéties des sybilles, renforce ici l'idée d'un rapport obscur et ambigu reliant l'artiste à sa création. Paolini écrit : "La chose la plus importante pour le peintre est le tableau : les deux termes, peintre et tableau, se trouvent dans Delfo où mon image photographiée apparaît dans un châssis suspendu, produisant une union à la fois mystérieuse et non signifiante"

*Diaframma 8* (1965) et *D867* (1967) sont deux toiles photographiques réalisées à deux années de distance. Dans la première, on voit l'image floue d'un homme, qui traverse une rue de Turin en transportant une toile blanche. Dans la seconde, on voit l'artiste qui, dans une rue de Turin, transporte la toile que je viens de décrire. Paolini recourt ainsi au dispositif de la mise en abîme : photographie du peintre en train de transporter la toile sur laquelle est photographié le peintre en train de transporter une toile. Paolini joue encore sur la mise en abîme dans *1421965* (1965) où le peintre apparaît photographié dans son atelier, en train de soulever une toile, alors que le photographe lui-même est inclus dans l'image. Derrière ce dernier, un second photographe immortalise l'ensemble.

Une des rares œuvres où Paolini se représente "au travail" est *Monogramma* (1965). La figure de l'artiste apparaît sous la forme d'une silhouette, découpée en toile blanche sur châssis, qui correspond à l'ombre du peintre en train de peindre, ce qui ramène au mythe de fondation de la peinture, le célèbre récit de la jeune fille qui aurait dessiné au trait le profil de son amoureux en suivant l'ombre de son visage projetée sur le mur. Selon Pline, il s'agit aussi de l'acte d'origine de la sculpture, le même profil ayant été rempli d'argile par le père artisan de la jeune fille. Dans l'œuvre de Paolini la tridimensionnalité est assurée par la toile galbée, matériau de support de la peinture. Le monogramme est une sorte de signature abrégée. La condensation de la figure de l'artiste dans un monogramme équivaut à sa réduction à un profil.



Giulio Paolini, *Delfo*, 1965.

Dans *Senza titolo* (1967) la photographie du front de l'artiste est associée à un instrument de mesure : une règle. L'artiste se définit ainsi comme un être rationnel. Le corps étant absent, rien de passionnel n'est impliqué dans la création de l'œuvre. L'art ne concerne que le cerveau, le mental.

Une exception, dans cette stratégie de critique de la représentation, est proposée par *Autoritratto* (1970). L'artiste est vu de trois quarts, parfaitement reconnaissable, en train de lire ou de dessiner, dédoublé dans une image symétrique. Le titre, une fois n'est pas coutume, correspond textuellement à l'image représentée : il s'agit vraiment de l'autoportrait de Paolini. Mais l'artiste organise la redondance des signes afin de produire l'ambiguïté de l'œuvre. Le titre est inscrit au beau milieu de la toile, coupé en deux au niveau de la ligne verticale qui sépare les deux images. La première partie du mot (*autori*, ce qui signifie "auteurs" en italien) devient ainsi autonome et pleinement signifiante. Il en est de même pour la seconde (*tratto* signifie "trait" en italien). Ainsi, le véritable sujet de l'œuvre n'est pas l'artiste, mais plutôt "les auteurs reliés par le trait". La figure de l'artiste comme intellectuel est à nouveau mise en évidence. L'allusion aux livres et aux instruments de dessin (le crayon, la feuille de papier, la règle et le compas) rappelle l'image de l'artiste humaniste, un artiste qui ne se limite pas à copier la réalité, mais qui l'analyse avec son propre outillage.

### La réduction métonymique de l'auteur

L'autoportrait, paradoxalement, peut faire l'économie de l'image du peintre. Ce dernier peut être identifié par des objets lui appartenant, par des éléments d'autocitation, par des indications de poétique. L'autoreprésentation de l'auteur *in absentia* est confiée aux œuvres et aux objets choisis par l'artiste lui-même "comme représentants de" son identité créatrice. Ces indices et emblèmes évoquant l'artiste sont des métonymies. Dans le cas de Paolini, "à la place de" l'auteur figurent par exemple, des objets (chapeau de prestidigitateur ou de dandy, chaussures, lunettes), des fragments du corps (front, œil, main, pied), des traces de son action (mots ou marques sur un mur), des œuvres réalisées antérieurement, des contextes de production.

C'est le cas de l'atelier, conçu comme le lieu où l'artiste élabore son œuvre et qui peut donc servir comme cadre de représentation d'une image professionnelle, bien que privée, de l'artiste. Dans *Senza titolo* (1965), trois toiles renversées et appuyées au mur couvrent une toile blanche, tandis qu'une autre est superposée au milieu de l'ensemble. Sur cette dernière toile, comme par un jeu de transparence, est tracée au crayon la continuation des lignes des châssis cachés derrière. Le premier plan de l'image est occupé par un seau en plastique, des boîtes de peinture, une chaise et autres instruments de travail. L'artiste est sorti, mais il a disposé ses œuvres et ses outils en une mise en scène qui, au moyen de châssis accumulés ou de toiles photographiques superposées, équivaut à la mise en abîme du sujet. On reconnaîtra ici le clin d'œil au célèbre autoportrait de Poussin des collections du Louvre où des toiles renversées et appuyées contre un mur sont partiellement cachées par la figure du peintre. Ici, en revanche, elles restent complètement visibles, comme si Paolini avait préféré abandonner la scène pour ne montrer que ses œuvres, ses représentants métonymiques.

Dans d'autres travaux, l'autoportrait se réduit à l'évocation d'une partie du corps de l'artiste. La particularité du fragment qui l'emporte sur la présentation "holiste" de l'auteur en tant que microcosme unitaire. Dans *Vedo : la decifrazione del mio campo visivo* (1969), l'œil et la main interviennent au service d'une critique du phénomène de la perception visuelle. Dans un processus d'objectivation du regard, l'artiste marque au crayon les contours de son champ visuel, il trace des petits traits exactement là où sa vue rencontre le mur. Si, d'un côté, l'œuvre est constituée par l'ensemble des traits du dessin en tant que résultat du geste artistique, de l'autre elle se présente sous la forme d'une documentation photographique du même geste. Ainsi, le corps et sa gestualité deviennent partie intégrante de l'œuvre, sans pour autant que l'auteur s'engage dans la question de la corporalité. Les effets du corps, ici, sont au service d'un concept à exprimer : c'est la main qui permet la naissance de l'idée.

*Proteo* (1971) est une œuvre constituée de trois pièces sur socle reliées par un système de relations fondé sur l'idée de transformations (Protée est la di-

vinité grecque de la métamorphose). Dans *Proteo I* l'idée d'espace topologique est matérialisée par les morceaux cassés d'un moulage en plâtre de la tête d'Homère. Dans *Proteo II* sont présentés les deux calques d'un même pied gauche, ce qui renvoie aux thèmes de la répétition et du double. Dans *Proteo III* le calque en plâtre d'une main tirée du répertoire iconographique classique est appuyé sur une feuille de papier où Paolini a tracé le contour de sa propre main. Puisque les profils de deux mains ne pourront jamais correspondre parfaitement, cette pièce semble désigner l'impossibilité d'une identification totale entre l'art et l'artiste.

*Era vero/Averroé* (1983) est un hommage au philosophe arabe du deuxième siècle, vulgarisateur de la pensée d'Aristote et connu pour avoir développé la notion de "double vérité", l'une pertinente aux vérités rationnelles et l'autre aux vérités révélées. On pourrait y voir une allusion à la double présence de l'auteur dans l'œuvre à travers le chapeau de prestidigitateur d'où sortent les pages déchirées d'un ouvrage monographique sur l'artiste lui-même. Dans une autre version, le thème est enrichi par la présence de la photographie, gisant sur le sol, d'un travail antérieur de Paolini : *Monogramma*. Cet autoportrait finalement s'articule selon trois formes différentes d'autocitation : le chapeau de l'artiste, l'essai sur l'artiste et l'œuvre de l'artiste.

Une autre modalité représentative de l'autoportrait propose la réduction de l'auteur à son simple nom. Dans *Giulio Paolini* (1973) la signature est le seul sujet de l'œuvre et occupe tout l'espace de la représentation. La signature devient donc image à part entière. Cette irruption du nom propre dans le tableau, en monopolisant la totalité de l'espace visuel, élimine tout rapport entre l'écrit et l'image, entre l'image et la surface de l'œuvre. Italo Calvino propose cette interprétation : "Il n'y a rien de plus intime que sa propre signature. On voit clairement que, pour le peintre, exposer une œuvre avec sa propre signature engendre un certain malaise. Comment s'en libérer? En effaçant la signature? Non, par un véritable excès de pudeur, il efface l'œuvre pour n'exposer que sa seule signature." La signature s'impose ici en tant que calligraphie, c'est-à-dire comme écriture qui revendique son aspect physique, sa consistance, sa morphologie. Il

s'agit en somme d'une intervention personnalisée qui témoigne du geste de l'artiste et en assure la visibilité dans une sorte de double calligraphique du corps. La signature autographe permet d'incarner l'acte de médiation entre la main et l'esprit. Le recours de l'artiste à sa propre écriture implique l'idée d'un geste "artisanal" inscrit dans la durée, mais le caractère instantané et répété, presque artificiel de l'image, contredit cette lecture. Ce n'est pas le "moi" de l'artiste qui est exhibé, mais la représentation elle-même dans sa pure dimension réflexive.

Il arrive parfois que l'autoreprésentation de l'artiste prenne la forme d'un mot imprimé. Dans *Io, frammento d'una lettera* (1969), l'auteur se cache dans une catégorie grammaticale : le fragment "io" (en italien "moi/je") est extrait d'une phrase quelconque et affiché tel quel. Écrit dans des caractères typographiques anonymes, ce "io" devient impersonnel, renvoyant à l'universel "je" du spectateur.

### L'autoportrait en artiste universel

Un autre aspect de cette poétique de la représentation concerne, chez Paolini, sa conception de l'art en tant qu'histoire de l'art. Sa volonté de dialoguer avec les artistes et les œuvres du passé se manifeste dans l'appropriation de l'autoportrait d'autres auteurs. L'exemple le plus surprenant est sans doute *Autoritratto* (1968). Le fameux autoportrait de Poussin réalisé en 1650 est ici proposé sous la forme d'un tableau-toile photographique en noir et blanc sur lequel est superposé un deuxième tableau-toile photographique qui reprend seulement la partie isolée du visage du peintre. Le titre nous oblige à considérer cette pièce, où figure l'effigie de Poussin, comme l'autoportrait de Paolini. On aurait donc affaire à un double autoportrait, ou, plus précisément à un autoportrait de l'autoportrait. L'artiste italien semble jouer sur la possibilité de s'autoreprésenter en assumant l'identité d'un autre (selon la tradition de l'autoportrait masqué). Paolini va plus loin : son image a disparu, remplacée par celle du peintre français. La prise de conscience de son identité d'artiste passe donc par l'image de Poussin. Ce travail repose sur un désir d'identification avec Poussin en tant qu'artiste humaniste, mieux, en tant que *peintre philosophe* qui marie la pratique de la

peinture avec une activité théorique (on a souvent souligné la capacité critique de Paolini dans l'analyse de sa propre œuvre).

Dans la mise en scène de son atelier (dans l'œuvre *Senza titolo*, 1965, dont on vient de parler), Paolini a extrait de cet autoportrait uniquement un détail iconographique, le désignant comme présentation des instruments de la peinture : l'accumulation des toiles situées dans le fond du tableau, derrière Poussin. Ici en revanche, c'est la figure de l'artiste qui est mise en évidence en isolant le visage de Poussin/Paolini sur la toile superposée. La formule du tableau est le tableau est ici appliquée à une image concrète : une vraie toile photographique est accueillie au sein d'une autre toile photographique. Le nom de Poussin reste à l'extérieur de la toile superposée, relégué dans le fond, en permettant ainsi le jeu de substitution des identités. Paolini renonce donc à son "je" en faveur du "je" de l'artiste universel.

*Autoritratto* (1968) est une sorte d'autoportrait de groupe qui représente, en forme de collage photographique, la foule d'artistes et d'amis avec qui Paolini partage des affinités d'ordre artistique et intellectuel. Seul le titre, encore une fois, nous dit que l'on est en présence d'un autoportrait : vainement on cherchera l'effigie de l'auteur. Paolini, en effet, se présente simultanément sous la peau de Jean-Jacques Rousseau, de Lucio Fontana, de Carla Lonzi, de Giulio Carlo Argan, de Cy Twombly. Le procès d'autoidentification avec d'autres artistes et critiques trouve ici sa solution la plus extrême. Il semble suggérer que l'auteur de l'œuvre n'est pas un sujet singulier (Paolini) mais un groupe social spécialisé (les personnages qui animent le monde de l'art). Il s'agit donc d'une création collective et non individuelle.

Une autre forme d'appropriation est l'œuvre en deux versions intitulées *Et quid amabo nisi quod Aenigma est?* (1968-1969). Il s'agit de la devise d'un célèbre autoportrait de De Chirico, peint en 1911, où le peintre s'est représenté dans la posture de l'artiste mélancolique. L'introduction dans le tableau de cette devise, qui signifie *Que puis-je aimer sinon l'énigme?*, vise à souligner la nature avant tout mystérieuse de l'art dans sa confrontation avec la réalité empirique. De ce tableau, Paolini ne retient que l'inscription, conçue

comme déclaration d'intention capable de renvoyer à l'image de l'artiste. La devise est remise en scène dans une situation publique (affichée sous la forme d'une bande de quatre mètres suspendue au travers d'une rue à l'occasion d'une exposition à Côme en 1969) et de façon plus intime (sur des cartes de visite avec son nom).

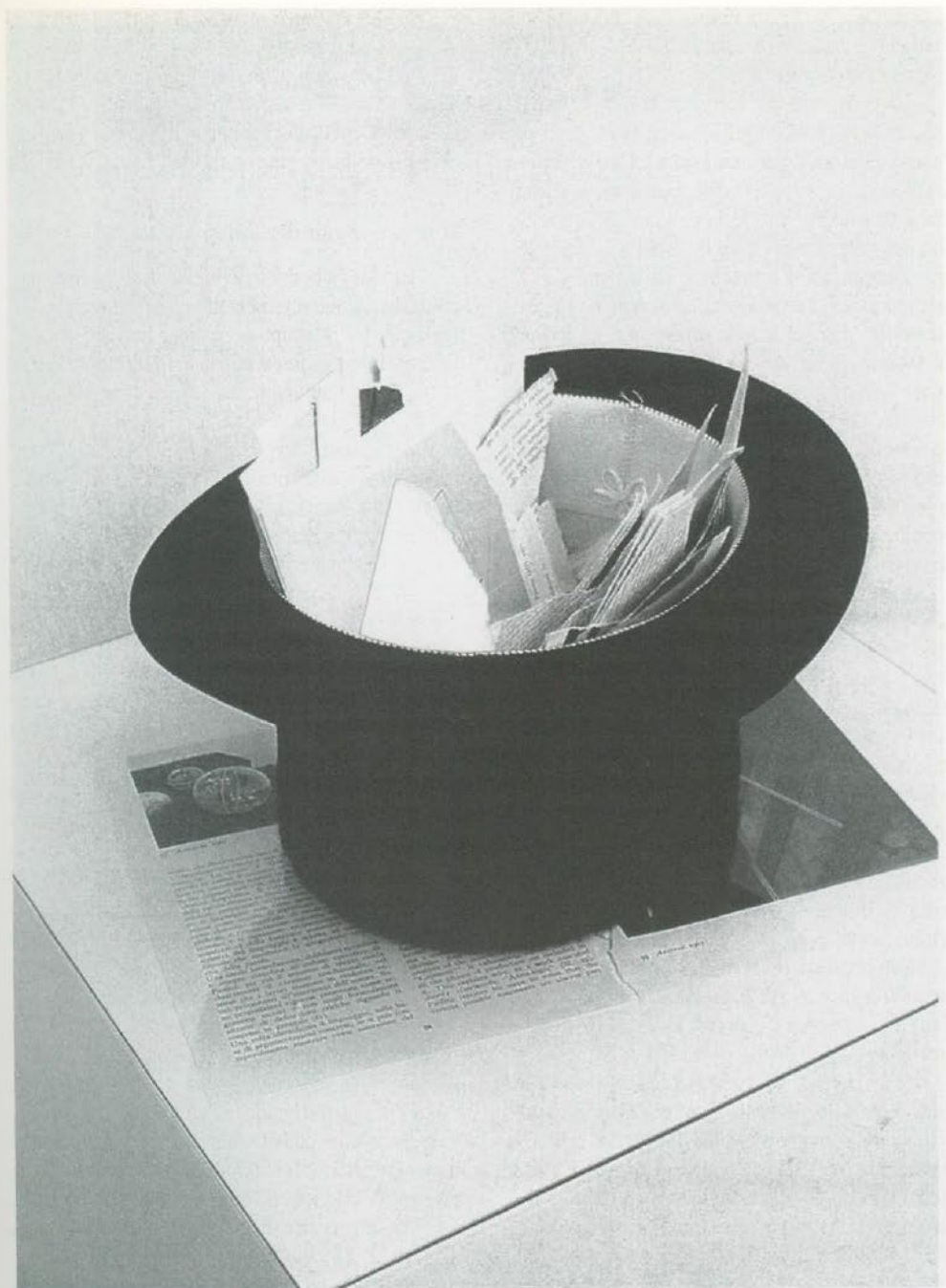
## L'Autoportrait des autoportraits

Paolini élabore en définitive des stratégies paradoxales d'autoreprésentation qui renversent les règles du jeu. L'irruption ironique de l'artiste dans l'œuvre force les limites de la représentation. Paolini renonce à l'autoportrait en tant qu'expression de la singularité de l'auteur car il refuse l'identification du sujet créateur avec son "je" pour proposer à sa place une sorte de "non-je". La figure du créateur se réduit à une composante constitutive de l'œuvre qui participe à la manifestation empirique de la représentation aussi bien qu'à son discours autoréflexif.

Au lieu de proposer une image de soi, Paolini construit des dispositifs cognitifs censés déclencher la réflexion de l'observateur sur les procédés mêmes de fonctionnement de l'œuvre. Dans ce contexte, le rôle du titre, fil d'Ariane trompeur mais pour la bonne cause, est de confondre le spectateur en l'obligeant à s'engager dans l'exploration des vrais enjeux de l'œuvre. Lorsque le titre annonce un autoportrait, on se retrouve confronté à l'effigie de Poussin. Lorsqu'on reconnaît les apparences de Paolini, le titre nous apprend que l'enjeu de l'œuvre est ailleurs en précisant : "Ceci n'est pas un autoportrait" Imprévisibles, ces enjeux à découvrir changent en fonction de la poétique de l'artiste au sein d'une gamme très variée : le double, la vision, le fragment et la totalité, la circularité temporelle et spatiale, l'énigme, l'auteur en tant qu'artiste universel, etc.

Pour saisir la logique de ce système de renvois, souvenons-nous du leit motif de la démarche analytique de l'artiste. Il s'agit de saisir le moment qui précède la création, de "traquer" l'œuvre en puissance et non ses actualisations. Dans ce sens, les autoportraits de Giulio Paolini ne sont que potentiels : des autoportraits virtuels qui, comme l'aleph de Borgès, contiennent la totalité des autoportraits possibles.

Marta Dalla Bernardina



Giulio Paolini, *Era Vero/Averroé*, 1983.