

révéler la confection du tableau, affirmer la présence du support qui, traditionnellement doit s'annuler pour permettre à l'illusion d'opérer, tous ces actes de renversement, d'inversion supposent une affection particulière de la vision pour la coulisse, le revers, le derrière. Dans son *Autoportrait*, Poussin juxtapose ainsi la présence de face de son corps (la face « positive ») et la face cachée de la peinture. Il exhibe le peintre et le tableau s'exposant lui-même dans sa matérialité.

Giulio Paolini, dont l'œuvre entretient de nombreux rapports avec l'art de Poussin, construit des installations composées de châssis retournés : *Mnemosine* (1979-1980), *La Caduta di Icaro* (1981), *Hortus clausus* (1981), *Ritratto dell'artista come modello* (1981), *Hierapolis* (1982)... Le regard se déplace : il se porte davantage sur la périphérie que sur le centre, plutôt du côté de l'envers, du caché, du négatif que de celui de l'endroit, du positif. Paolini manipule le châssis, retourne le tableau, montre sa facture matérielle. *Senza titolo* de 1962, qui représente trois toiles à l'envers, imbriquées les unes dans les autres, révèle les différents états, démonte l'illusion attachée à la représentation. On assiste à un renversement des valeurs : l'envers devient l'endroit, le caché se montre, la coulisse se situe au centre de la composition. La toile n'est plus le théâtre d'une représentation, elle se met elle-même en scène et entre en rapport direct avec la réalité. Paolini dépossède le tableau de sa charge illusionniste, révèle les artifices pour faire coïncider cet objet avec ceux de la réalité. Il fait de la face cachée, la face visible de l'œuvre d'art. L'ombre du tableau se retourne et se présente comme représentation.

Victor Stoichita a mis en évidence le principe créatif de l'envers, de la vision de l'envers du tableau pour la constitution de la nature morte : « Même si l'opposition endroit/envers n'est pas l'unique racine de la nature morte, il n'en demeure pas moins que les premières natures mortes indépendantes verront le jour lorsque le "revers" aura conquis l'"avers". Ce sera l'instant où ce qui avait originellement été conçu comme *anti-image*, deviendra *image* à part entière⁶⁶. » La démarche de Paolini se situe dans ce mouvement de retournement opéré

depuis le XVII^e siècle. Elle en constitue peut-être un des points d'aboutissement car l'artiste italien inverse littéralement le châssis, montrant véritablement son envers pour son endroit.

Un autre clair-obscur

Dans son archéologie de l'empreinte, Georges Didi-Huberman interroge l'œuvre protéiforme de Marcel Duchamp, dont il dévoile la généalogie dans la pratique du moulage. Analysant les textes de *La Boîte verte* (1934), il met en relation deux termes, rapprochés par Duchamp lui-même : les formes *negatives* et *natives*⁶⁷, caractéristiques qu'il attribue à l'empreinte. L'ombre, variante de l'empreinte, semble ici correspondre à cette définition paradoxale. Indubitablement, elle est une image négative : elle entretient un rapport de parenté avec le négatif, en particulier avec le négatif photographique, comme c'est le cas dans l'*Autoritratto* de Parmiggiani et les *Photobilder* de Richter. Le négatif reçoit l'action de la lumière, les zones éclairées devenant des parties sombres. Le développement consiste à inverser le rapport clair/obscur du négatif. Aussi l'image négative apparaît-elle comme un passage obligé de l'image dans/par l'ombre. La métaphore de l'appareil photographique, et plus précisément celle du négatif, survient chez Freud. Quand le psychanalyste utilise ce modèle, c'est « pour montrer que tout phénomène psychique passe d'abord nécessairement par une phase inconsciente, par l'obscurité, le négatif, avant d'accéder à la conscience, de se développer dans la clarté du positif⁶⁸ ». Le négatif se dote donc d'une qualité native puisqu'il constitue l'étape première instaurant le devenir visible de l'image. Mais *natif* et *négatif* ne vont pas naturellement ensemble. Faire coïncider l'origine (le natif) avec une forme négative semble participer d'une contradiction. Pourtant, nous l'avons vu précédemment, l'ombre invite l'art à se constituer, elle l'engendre – selon le texte de Pline – et en produit la première manifestation visible. La légende gréco-romaine correspond à la réalité découverte par les paléontologues et les anthropologues de la préhistoire : les premières images humaines ont à voir avec les ombres. Quant au négatif photographique, il

tographique se donne en représentation, délivre son processus de fabrication d'images.

Gerhard Richter, dans ses *Photobilder*, accorde une importance prépondérante au flou. Le traitement des formes par élision des contours fait disparaître les certitudes et provoque l'épiphanie d'une image incertaine, troublée. Pourtant, on reconnaît parfaitement la réalité peinte, il y a peu de doutes sur les scènes représentées, on les identifie sans peine. Le processus créatif de l'artiste allemand consiste à effacer partiellement l'image, comme pour figurer son enfouissement dans la mémoire et son éventuelle réapparition dans le champ de la conscience. Mais cette résurgence révèle des imperfections, un manque de netteté, des contours indistincts. Les peintures photographiques sont comme une représentation en creux, une vision intermédiaire, un entre-deux. Déjà présents dans la photographie primitive du XIX^e siècle, le flou et le bougé provenaient de l'imperfection technique et baignaient les images d'une imprécision formelle. Dans la pratique moderne, le flou devient le gage de l'instantané, la trace du mouvement, l'image de la fuite du temps. Chez Richter, se pose davantage la question de la reproduction. L'effet tremblé et brouillé serait l'indice de la reproduction.

Refaire manuellement des photographies équivaut, chez lui, à les refaire *visuellement*, c'est-à-dire avec l'œil, l'œil du corps humain qui, lorsqu'il voit, ne distingue pas de contours nets, de lignes délimitant les objets. Peindre sur le mode photographique serait alors donner une réplique plus authentique, car plus proche de la vision humaine naturelle. Le flou promet une expressivité, un état instable, entre le mobile et l'immobile, un frémissement qui offre une durée à l'instant de la photographie. Pour Raymond Bellour, spécialiste de l'image photographique et filmique, le flou immisce dans l'image la présence du corps, il « propose une réalité aussitôt doublée d'un écart par rapport à elle-même : un signe reconstruit, un signe d'art qui cherche à exprimer une pulsion du corps s'inscrivant dans le temps rendu visible⁷⁹ ». Le travail de Richter consiste à s'emparer de la photographie et à la soumettre à un processus de répétition qui

restaure des actes ou des gestes corporels. Le flou, irisant les frontières de la figure, invite la forme à se dédoubler et à manifester le retour à son apparition. Richter, en semblant traduire le moment de la disparition des figures, révélerait plutôt, sur le mode de la réplique, le moment de leur surgissement. Il s'agit alors de *rendre visible* une fêlure, un moment de disjonction, où l'image se défait et se *refait*.

Le jeu du mime

Que fait le mime ? Il raconte une histoire en évoquant des objets, des situations, des personnages, des événements invisibles qui sont capables de se montrer dans leur absence. Le mime raconte le monde qui manque. Le vide entre ses mains et ses bras, dessinant dans l'espace le monde des êtres et des choses, contient, en creux, leur présence. Le présent du mime coïncide avec celui de la fiction, de la venue du passé et d'un ailleurs sur un mode défectif, réinventé par l'absence. Jacques Derrida, à propos de *Mimique* de Mallarmé, décrit l'activité du mime : « Le Mime *joue* dès lors qu'il ne se règle sur aucune action effective et ne tend à aucune vraisemblance. Le jeu joue toujours la différence sans référence, ou plutôt sans référent, sans extériorité absolue, c'est-à-dire aussi bien sans "dedans". Le Mime mime la référence⁸⁰. » Le mime représente et remet en mémoire les objets absents ; il les peint tels qu'il les invente.

Exprimant la perte de la référence originelle – l'Antiquité surtout – l'œuvre de Giulio Paolini *crée sa propre origine*, s'engendre elle-même et met en scène cette naissance. L'artiste explique que la plupart de ses travaux dérivent de la première œuvre réalisée, *Disegno geometrico* (1960). Cette œuvre initiale présente la toile comme support d'une éventuelle mais non nécessaire représentation. *Disegno geometrico* indique le support traditionnel de la peinture et les lignes essentielles (diagonales) pour y dessiner un cercle. Elle est une sorte de quadrillage préliminaire servant à la représentation en perspective de l'espace, une *épure*. Elle rappelle la construction de la perspective linéaire d'Alberti ou encore le portillon de Dürer. Paolini fait procéder une grande partie de son

œuvre ultérieure de ce dessin sur toile : « *Lo spazio della mia prima tela non sarebbe mai stato smentito, perché dilatando la proporzione di quella tela è come se tutti i lavori successivi fossero inclusi in tutti gli altri, é come rimanere eternamente dentro quel primo momento*⁸¹. »

Par exemple, les dimensions des vingt-huit toiles qui composent *La Doublure* (1972-1973) correspondent, dans un rapport de proportionnalité, aux dimensions de *Disegno geometrico*. Ou encore, les quatorze toiles photographiques provenant d'une œuvre antérieure, *Un quadro* de 1970 reproduisent le *Disegno geometrico* dans ses propres dimensions. L'œuvre est spéculaire d'elle-même, à l'infini. La création a pour but de montrer le modèle et l'image qui en dérive. L'artiste, dans ses propos, insiste fréquemment sur cette véritable et pourtant fantasmagorique origine que constitue *Disegno geometrico* : « Détail important de ces nouvelles recherches, elles ne sont pas de mêmes dimensions, mais de mêmes proportions que mon premier tableau : ces nouvelles toiles s'ouvrent sur la diagonale de l'espace initial, comme scénographie et description du passé. J'ai déjà dit que les images des tableaux précédents étaient les éléments constitutifs du tableau ; or, les images de ces nouveaux tableaux ne sont plus les matériaux bruts, mais la "vision" du travail réalisé aujourd'hui, c'est-à-dire le travail lui-même. Je n'ai pas l'intention de représenter des expériences passées, mais d'affirmer que l'espace de ma première toile n'a jamais été renié. Si l'on élargit les proportions de cette toile, tous mes travaux postérieurs y sont inclus ; tous, les uns dans les autres. Cela signifie rester éternellement au cœur de ce premier instant⁸². » Aussi peut-on lire les tableaux qui découlent du *Disegno geometrico* comme des indices, comme des *cadres*⁸³, *parerga* ornant et montrant l'œuvre originale. Paolini rejoue le mythe de l'œuvre originelle de laquelle toutes les autres procéderaient. Il fonde une croyance pour donner un commencement à l'œuvre, pour l'inscrire dans une temporalité, avec une origine fixe. De ce moment inaugural, se développe la plupart des tableaux, comme s'il s'agissait d'une filiation naturelle, d'un acte généalogique de l'art. L'artiste agit en père démiurgique, engendrant lui-même l'origine de son œuvre.

L'œuvre indicielle, celle qui se développe à la suite du tableau déclaré « originel », fait advenir cette œuvre à l'origine. Elle est la venue de ce qui cite, récite, constate et décrit l'œuvre originelle. Le *Disegno geometrico* s'invente par sa récitation, mimant son invention. Il constitue aussi une légende, une fable à l'œuvre future, puisque ce qu'il énonce (l'origine) n'a pas eu lieu avant lui, ni hors de lui, mais au moment de son événement (avènement). L'origine, c'est la récitation déjà contenue dans le *Disegno* et qui sera citée par les tableaux suivants. La première toile se définirait comme une sorte de signifiant auquel les travaux ultérieurs viendraient donner du sens, le sens de l'origine. Le *Disegno* confère une forme à la scène initiale. Il produit une mécanique qui dit son apparition en tant que récitation d'une origine fictionnelle et mimée. Il propose un dispositif d'engendrement, de reproduction. Le *Disegno* s'invente comme origine par la production *a posteriori* des œuvres qui formuleront son commencement. L'invention de l'origine se fait par le même, en différé. « Il faut toujours recommencer pour arriver à commencer enfin, et réinventer l'invention⁸⁴ », écrit Derrida.

Le *Disegno*, comme recreation après coup de l'origine, ne donne pas l'origine dans son émergence mais par le *contrecoup*, le devenir de l'œuvre à venir. L'œuvre d'art contemporaine, prise dans le constat vertigineux de la perte de l'origine ou du modèle, devrait impérativement reproduire cette origine, sa condition de possibilité. Pour Benjamin, aucune origine ne nous précède et la tâche de l'écrivain sera de produire cette origine par le langage. Il n'y a pas une langue originelle qui serait perdue, mais il y a une langue à construire incessamment et qui se confond avec l'œuvre même⁸⁵. Le *Disegno geometrico* de Paolini situerait un simulacre à l'origine.

La copie

« Il est vrai que pour ces images, non plus, il n'y a pas de prochaine fois (toutes les fois sont identiques à la première). »

Adolfo Bioy Casarès, *L'Invention de Morel*.

Le modèle se donne comme une référence première à « copier ». La répétition chez Paolini engendre le vertige de la fuite vers l'infini des séries. Elle se manifeste dans la fragmentation, dans la subdivision progressive, dans la spécularité obsessionnelle, dans les jeux combinatoires, dans les enfilades de la mémoire. L'œuvre de Paolini se développe d'abord en référence à *Disegno geometrico*. Ensuite, l'artiste s'empare de l'histoire de l'art et pratique la citation d'œuvres antiques, de peintures de la Renaissance italienne, de tableaux classiques et néoclassiques. Puis, son œuvre devient autoréférentiel et les travaux récents présentent souvent des installations composées d'éléments prélevés dans des œuvres antérieures. Le corpus de l'artiste génère les œuvres nouvelles. L'artiste privilégie aussi une forme technique de répétition : l'utilisation de moyens de reproduction comme la photocopie, la photographie et le moulage. Pour Paolini, la photographie « signifie la fin de l'image et l'origine de l'image de l'image⁸⁶ ». Lui-même ne réalise pas de photographies, il se sert de photographies de photographies. La reproduction du *Disegno geometrico*, telle qu'elle apparaît dans *Glossario* (1975), prend alors tout son sens d'image de début. Mais encore, le fait de reproduire l'image initiale indique que l'œuvre paolinienne se fonde sur le principe de la multiplication.

Ce qui se représente dans les œuvres qui dérivent, en filiation directe, de *Disegno geometrico*, est l'œuvre même. Le modèle n'est plus le monde extérieur, un référent externe, mais l'œuvre avec ses composantes matérielles, perceptives et psychologiques. On se situe dans le simulacre qui se constitue, ici, d'une double présence : celle du modèle et de sa copie.

La copie possède une puissance de dédoublement, de multiplication. Dans la pratique de la citation, Paolini choisit les œuvres les plus classiques, c'est-à-dire celles qui ont

accentué leur rapport avec la mimésis. Les différents modes de réemploi de techniques et de formes d'époques diverses, ou encore de récupération et de transformation de ses propres œuvres abolissent la chronologie. Il n'y a jamais de fin, l'œuvre d'art n'est jamais terminée, toujours reprise, restaurée, réinventée. De même, il n'y a pas de véritable origine puisque l'œuvre entier concourt à la création infinie – sur le mode indiciaire – de cette œuvre originelle. Paolini pratique le *recommencement* : il s'agit d'en copier le geste inaugural⁸⁷. Le principe de copie ne donne pas accès à l'original, mais plutôt aux générations de simulacres créant leur représentation. La copie devient une sorte de condition du voir : répéter pour voir.

Les principes de série, de reproduction, de citation, de transformation se jouent de la vérité, comme au théâtre où la répétition est un « faire semblant », un « pas pour de vrai ». Ils inscrivent la fiction et le jeu comme méthodes artistiques. Ces différents modes de reproduction pallient un manque originaire, en sont véritablement les suppléments. L'attitude paolinienne s'obsède à recréer de manière fictive l'origine, à engendrer des œuvres rétroprojectives, c'est-à-dire regardant le passé en une sorte d'utopie renversée.

Le *Disegno geometrico* ressemble à la *khôra* du *Timée*, réceptacle ou support sur lequel l'artiste inscrit le tracé du monde. Paolini, en produisant le *Disegno*, répète l'acte du démiurge copiant le monde qu'il est en train de créer, donnant à l'origine, dès sa production, un modèle dédoublé, capable de dédoublement. Cette coïncidence entre original et copie est mise en évidence dans le texte de Platon consacré à la création du cosmos : dans l'instant de la naissance, le dieu artisan en produit la copie. Le modèle et la copie sont engendrés simultanément. Lorsque le monde se produit, il se reproduit. Pour Serge Margel, qui a analysé dans le détail cet épisode⁸⁸, la copie instantanée de l'univers crée un *sancuaire*, c'est-à-dire un monument funéraire, un tombeau. Le *Disegno* érigerait le tombeau de l'œuvre à venir, placerait la création sous le signe de la mort, de la perte. Lorsque le démiurge et l'artiste font œuvre inaugurale de présentation, ils construisent aussitôt, dans le même acte, avec le même geste, la *représentation*.