

2. GIULIO PAOLINI UT OPTICA POESIS

Codes/Cadres

83

Espace, vision, langage. Thèmes principaux du travail de Paolini, trois modes sur lesquels se voient, se déploient, s'énoncent ses œuvres. Pour les comprendre et les interpréter, on peut suivre la méthode qu'adopte l'artiste – reprise par la plupart des critiques – et qui consiste en dédoublements, mises en abyme, retours, modifications, copies, autocitations, tel un catalogage de catalogues, une « encyclopédie d'encyclopédies », ou bien recourir à la segmentation afin de singulariser des œuvres que l'on mettrait, pour ainsi dire, hors circuit, quitte à les rebrancher ensuite. L'une des choses qu'il faut immédiatement éviter, pour ne pas succomber au « jeu de l'acteur » Paolini, est le brouillage systématique – mais évidemment feint – de la chronologie des œuvres et de la circularité que l'artiste tente d'établir entre elles comme par rapport à l'histoire de l'art. À cette lecture circulaire sera préférée ici une lecture transversale qui ne prendra sciemment en compte que certaines des œuvres où la vision est le sujet principal de la mise en scène. La vision étant liée chez Paolini à une généalogie de la peinture, il faut en définir la portée. Les commentateurs tiennent pour acquise l'idée que Paolini questionne les fondements de la peinture, les structures de base qui rendent possible toute réalisation picturale, les conditions objectives et inéluctables entrant dans toute composition du tableau et, par conséquent, les modes principaux de l'existence de l'art et du faire artistique. Sans nier ces enjeux, on peut

néanmoins en fixer les limites, puisque Paolini traite, en quelque sorte, d'un système fini. Croire en un système totalement ouvert dès le départ relève de l'illusion théâtrale. Le jeu de l'acteur aura ainsi entraîné le spectateur et accompli son effet, car il est évident – et cela l'œuvre de Paolini ne l'occulte pas – qu'à l'origine du travail il ne s'agit pas de la peinture ou de l'art *en général*. L'essentialisme n'est pas de mise ici, car affirmer qu'il existe des données absolues, objectives de la peinture et de la vision tombe de soi-même quand, simplement, on prête attention au fait que Paolini traite de la période précise de l'histoire de l'art qui *commence* avec l'invention du tableau. Voilà déjà une question de langage quant au « cadre » et aux « cadres » formels et historiques dans lesquels vient ou viendra s'inscrire le sujet de l'œuvre. L'œuvre jouant sur l'ambiguïté des mots, des choses, des notions et des concepts, on peut en effet se demander dans quel(s) cadre(s) celui-ci trouve son efficacité. Est-il, par exemple, véritablement question de la peinture à travers son histoire, donc de l'histoire même de la peinture dans ce qu'elle a de constant, d'objectif, d'essentiel lorsqu'on la regarde à travers ce cadre culturel qu'est le tableau? Le tableau n'est pas *la* peinture, n'est pas *l'art*, il est une forme parmi d'autres de la peinture et de l'art – argument peut-être sous-entendu dans les textes que l'on lit sur Paolini, mais qu'il vaut mieux souligner. Parmi d'autres, la preuve en est que le célèbre ouvrage d'Alberti, *De pictura* (« De la peinture ») est publié en 1435, soit pratiquement un siècle avant l'apparition du « tableau » moderne¹. Pour ce qui est de la lecture du travail de Paolini, il semble plutôt s'agir d'une déformation imputable à la modernité du concept même de « tableau » identifié nécessairement à *la* peinture.

Concernant les premières années du travail de l'artiste, la question de la délimitation historique est de première importance, puisque l'on peut ainsi également établir que l'espace, la vision, le langage ont eux aussi une histoire liée indéfectiblement à celle du tableau, celui-ci contaminant les premiers, ceux-là induisant des effets sur le second. À ses débuts, Paolini ne travaille pas en deçà du tableau, et même quand il ne présente que le cadre, le châssis, ou ne fait que délimiter son champ de

vision en traçant des points sur le mur situé en face de lui *Vedo (la decifazione del mio campo visivo)* (1969), c'est le modèle du tableau qui est convoqué. Ce seuil historique non franchi par Paolini est conséquence de ce que le tableau constitue l'histoire de la vision de la peinture mais aussi l'histoire de la vision du tableau, donc l'histoire de son propre processus de visualité. Le processus d'historicisation de la vision, qui n'est autre que le regard, est d'ailleurs souligné par Paolini, lorsqu'il affirme :

On ne peut éviter que l'artiste soit considéré comme un visionnaire, par conséquent, il exerce la faculté de la vision et cela parce que son regard est *donné à voir* à d'autres, et donc, il fait de son regard quelque chose de tangible, un message que l'on peut transmettre. Toutefois, j'aimerais dire un mot en faveur du regard plus que de la vision, parce que si l'on assigne trop de liberté d'action à la vision, on finit par se confronter à des faits qui perdent toute connexion avec l'autre, avec l'observateur. Vision, oui, mais fruit d'un regard, et non pas un abandon dans une dimension totalisante¹.

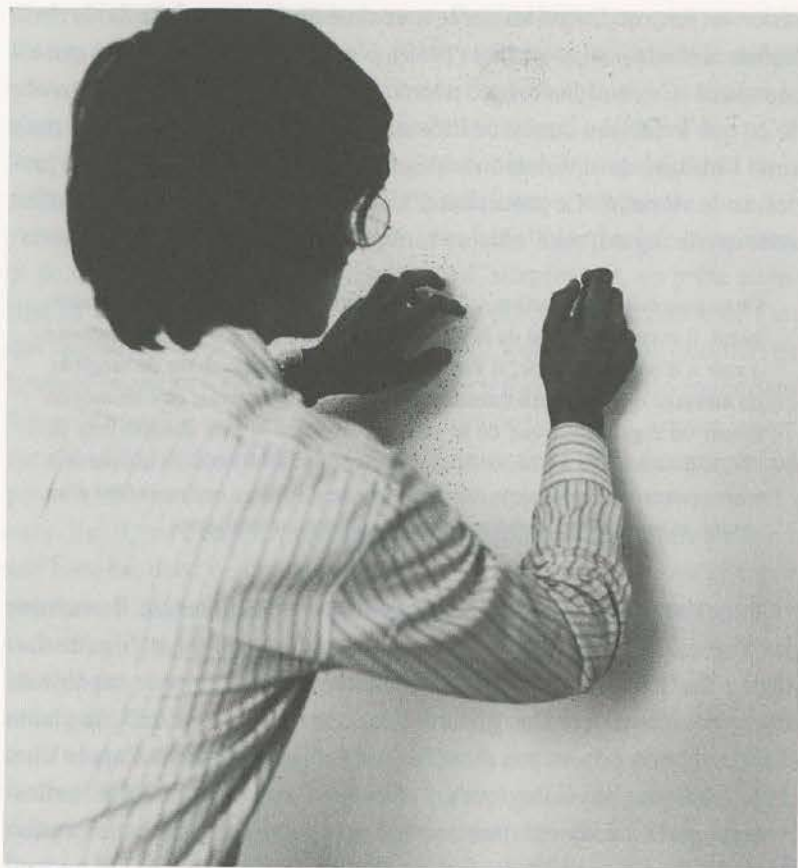
Pour Paolini, la visualité n'est pas abordée objectivement, de manière positive, et il ne sera question de l'optique qu'incidemment. Si cette dernière a une histoire, qu'elle s'est constituée en une science capable de rendre compte de certains phénomènes constitutifs de l'œil², la vision et la perception ne sont pas abordées par Paolini seulement d'après leurs caractéristiques physiologiques. Telles que l'artiste les délimite, celles-ci se rapportent toujours dans son travail à la vision ou à la perception de quelque chose d'historiquement fixé et de *perceptible*. De perceptible par rapport à des cadres auparavant définis sans lesquels cet événement ne pourrait survenir, autrement dit des codes visuels qui sont définis, en dernière instance, langagièrement. En ce sens, pour Paolini :

Le langage est préexistant, mais il ne s'arrête jamais. Il existe un conflit entre le langage et l'œuvre qui sont là au même temps. On ne peut éviter de se servir du langage tel que nous le transmet la tradition, mais l'artiste

1. GIULIO PAOLINI, « Ni le soleil ni la mort », entretien avec Jacinto Lageira (avec la complicité de Gianni Burratoni), *Digraphe*, n° 48, Paris, Mercure de France, juin 1989, p. 130.

2. GÉRARD SIMON, *Le Regard, l'Être et l'Apparence dans l'optique de l'antiquité*, Paris, Seuil, « Des travaux », 1988.

1. Cf. VICTOR STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, op. cit.



GIULIO PAOLINI, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969. Photo : Anna Piva. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

doit, pour accepter ce qu'il fait, trouver chaque fois une nouveauté, un déplacement à l'intérieur du langage qu'il utilise, qu'il connaît et respecte. [...] Et la meilleure façon pour l'artiste de lui rendre honneur, c'est de faire un commentaire ultérieur, dépasser ce qu'il connaît déjà, ou mieux : grâce à ce qu'il connaît, d'essayer de le démentir mais en observant certaines règles du jeu. Entre le langage en général et le langage de l'Histoire de l'art ou de l'art contemporain, il n'y a pas de fracture. Ce sont des niveaux différents que l'on prend, mais je crois qu'en fin de compte, c'est toujours le même défi ou le même état de grâce que le langage nous permet de vivre¹.

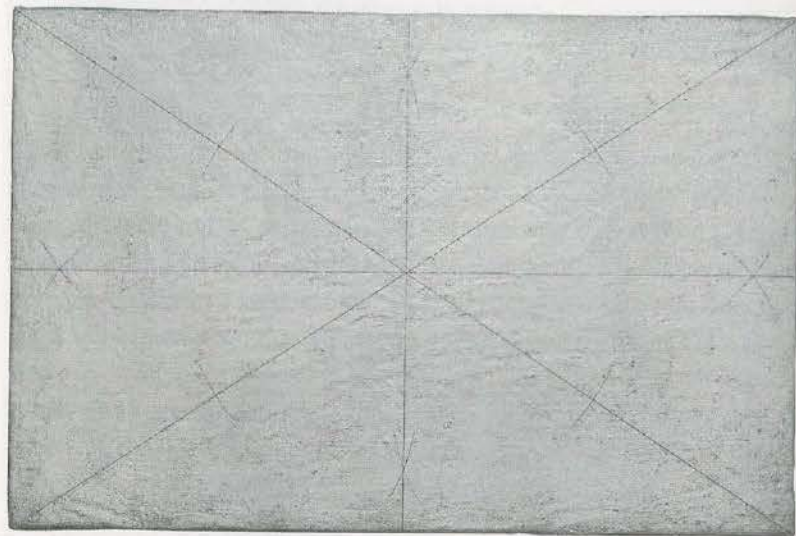
La vision étant façonnée par une culture, lors d'un apprentissage verbal ou écrit, et l'incidence du langage étant prépondérante aussi bien dans la formation du regard que dans la construction de ce qui peut être objet pour ce regard, Paolini s'intéresse naturellement aux processus interdépendants du visible et du dicible, et plus exactement au visible et à l'écrit. Ce n'est donc pas dans un au-delà invisible qu'il faut rechercher l'histoire de la vision que propose Paolini, car il s'agit d'une histoire de ce qui est visible concrètement pour l'œil comme organe et pour le regard comme interprétant de ce qui est perçu. Détournant ainsi Alberti qui déclarait : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*)² », Paolini, semble, lui aussi, tracer un cadre dans lequel viendra prendre place une histoire – dans l'acception albertienne de monstration et de narration simultanées – où tout ce qui peut être visible peut être vu, perçu et dit comme tel.

Les premières œuvres de Paolini sont des « tableaux ». Avant de tracer des lignes à même les murs des lieux d'exposition ou d'y intégrer des copies de sculptures antiques, l'artiste lance officiellement son projet à partir de cet *énoncé* pictural qu'est *Disegno geometrico* (1960). À cet égard, il est bon de rappeler que Paolini, contrairement à la tendance générale de l'époque³, et même s'il s'en inspire, ne s'intéresse

1. GIULIO PAOLINI, « Ni le soleil ni la mort », *loc. cit.*, p. 131.

2. LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* (1435), trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, livre I, p. 115.

3. Cf. ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Giulio Paolini*, Parme, Università di Parma, « Quaderni del Centro Studi e Archivio della Comunicazione », n° 30, 1976.



GIULIO PAOLINI, *Disegno geometrico*, 1960. Photo : Mario Sarotto. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

pas réellement au tableau en tant que support et en tant qu'objet (comme chez Enrico Castellani ou Piero Manzoni) mais comme surface à remplir et comme lieu d'inscription. Non seulement *Disegno geometrico* n'est pas vide, puisqu'il comporte le simple tracé des lignes qui découpent un rectangle dans sa structure géométrique minimale, mais ne promet pas le vide. On ne peut dire qu'à partir de *Disegno geometrico*, œuvre qui relève presque du mythe originaire, Paolini avait prévu toutes les variantes qui naîtront, mais on peut au moins affirmer qu'il sut en tirer parti... à rebours. L'origine est quelque chose que l'on recherche et non que l'on projette. Force est de constater que si cette œuvre contient *in nuce* une très grande partie de celles qui viendront, lesquelles reflètent cette œuvre à leur tour, elle ne les contient pas toutes comme la substance spinoziste contient ses modes. Aussi, telle une sorte de préface qui annonce les chapitres ultérieurs, *Disegno geometrico* (un traité qui s'apparenterait à une *demonstratio more geometrico*) contient néanmoins en puissance l'idée qu'il y a toujours quelque chose à voir venant s'inscrire sur la toile, le tableau, le papier. Ce qui est alors à voir n'est pas à ce stade de l'ordre du visible physique mais du visible concevable.

Nous sommes ainsi au cœur de la problématique de Paolini, puisqu'il s'agira de déterminer en quoi l'absence de peinture et d'image (dans leur acception moderne) est comprise comme un « vide » dans la mesure où, et pour cette raison même, la réutilisation des méthodes et des conceptions du tableau par Paolini interrogent la condition première et matérielle d'une certaine forme d'apparition du fait pictural, sans pour autant faire du support le substitut d'une nouvelle iconographie. En ce sens, son travail ne s'interroge pas sur la peinture mais sur le *modus operandi* de notre vision relativement à l'action même de voir et de regarder sans la peinture, mais avec elle. Même lorsque la peinture, le tableau ne sont plus de mise dans l'art actuel, le modèle pictural demeure néanmoins le système à l'aune duquel se mesurent les actes perceptifs et leurs codifications portant sur des objets qui ne sont pourtant plus créés dans cette veine. En art, le nœud du problème – pour cette raison Paolini en a défini les cadres historiques – est que la vision est désormais liée à une forme de peinture comme un fait de civilisation inaliénable, devenu lui-même

le modèle de tout rapport visuel au monde : celui de la représentation d'images. Suffit-il d'ôter les images pour ne plus nous trouver dans une relation à la peinture et en présenter alors la trame, le squelette, le support réduit à son strict minimum pour qu'elle ne soit plus ? La vision picturale commence-t-elle avec le tableau et quelques conditions nécessaires et suffisantes ? Paolini pose-t-il même une question pertinente au regard des années 1960, époque à laquelle il commence son travail archéologique ? Son tour de force n'est pas tant d'avoir décliné des dizaines de formes à partir de cette première forme – comme beaucoup d'autres artistes – que d'avoir fait de cet éternel problème de la représentation qu'est la vision projetée dans l'espace fictionnel de la toile, non plus une relation entre le texte et l'image, la rhétorique et la peinture, la poésie et la peinture, mais entre le langage et la vision. Sans doute, Paolini est enfant de l'esprit du temps par la mise en rapport du concept et de l'art – ce qui fera de lui en partie un « artiste conceptuel » –, pourtant le langage dont il est ici question n'est pas celui de la philosophie analytique, de la sémiologie ou d'un structuralisme ambiants¹, mais celui de la fiction.

Parce qu'il met en scène, non plus comme objet mais comme sujet, une toile quasiment vierge, c'est toute la tradition picturale depuis l'invention de la peinture de chevalet qui devient l'objet. Mais un objet de réflexion pris *avant* sa propre origine – l'iconique, l'image, la représentativité –, c'est-à-dire avant que la peinture ne relève de la logique du « visible ». Par là même, cette question n'a de sens que si l'on postule l'existence effective de ce visible et non sa possibilité. Laquelle ne doit être ni éventualité matérielle – une image sera produite tôt ou tard – ni réalisation dans un ailleurs invisible pour les yeux physiologiques. Comment faire ? Le langage vient alors suppléer le regard, et tient le rôle fictionnel du pictural. Ce n'est pourtant pas un langage qui nommerait ou décrirait, comme dans une *ekphrasis* moderne, l'image à venir. Car chez Paolini, la poésie, ou, plus précisément, le langage, n'est plus comme la peinture. Il est comme l'optique. Après les théories de l'art de la Renaissance qui inversèrent la célèbre formule d'Horace « la poésie est comme

1. Cf. GERMANO CELANT, *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press, 1972.

la peinture » en « la peinture est comme la poésie »¹, on put alors soutenir pendant trois siècles que la peinture était une poésie muette et que la poésie était une peinture parlante. Sans affirmer que l'œuvre de Paolini serait le tout dernier avatar de cette idée, il faut néanmoins la rattacher, là encore, à ces cadres de référence, puisqu'il y est question des mêmes éléments, mais transformés formellement, et avec d'autres visées. Dire que chez Paolini la « peinture est comme une optique muette » et que la « poésie (le langage) est comme une peinture parlante » et que, par voie de conséquence, l'optique est un langage muet et le langage une optique parlante, n'est pas un simple effet rhétorique : l'optique est à comprendre dans son travail comme un langage fictionnel du visuel.

Sur quoi discoure-t-on, de quoi parle-t-on ? À l'évidence, et en très grande partie, de l'histoire de la peinture, du tableau, mais pour les prendre comme *objets* d'une réflexion dont ils ne sont pas, en dernière instance, l'enjeu. Auquel cas Paolini ne ferait que citer des fragments d'histoire de l'art dans la pure tradition classique, voire dans la veine postmoderne, attitude qui n'apporterait absolument rien aux problématiques de l'art actuel. Ce que tente Paolini, avec cette ambition intellectuelle distanciée qui caractérise sa démarche, est non pas de peindre le « dernier tableau » mais de construire la fiction visuelle du dernier tableau contemporain. Tracer le cadre à travers lequel on verra cette histoire prend alors tout son sens. Lorsque Taraboukine parla du « dernier tableau » en 1923², il visait la catégorie précise du tableau de chevalet, tout en affirmant que l'art et la peinture continuaient ; il s'agissait bien du « dernier tableau » d'une époque et de son esthétique désormais révolue. De manière quelque peu semblable, Paolini n'annonce pas la fin de la peinture ou du tableau en général, ni même du tableau de chevalet, mais l'*achèvement* – et non pas la fin – d'un processus de visualisation picturale. Pourquoi ne pas produire alors un ou des tableaux qui montreraient et démontreraient l'inalité d'un tel processus ? La difficulté vient de ce que, faisant cela, on réalise

1. Cf. RENNELAER LEE, *Ut pictura poesis* (1967), trad. Maurice Brock, Paris, Macula, « La littérature artistique », 1991.

2. NICOLAÏ TARABOUKINE, *Le Dernier Tableau* (1923), trad. Michel Pétris et Andreï Nakov, Paris, « Champ libre », 1972, « Le dernier tableau », p. 41-43.

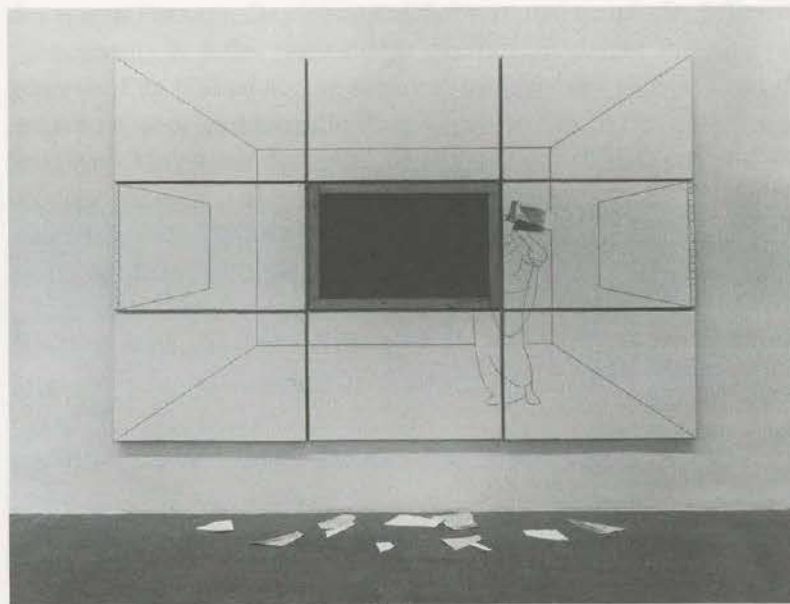
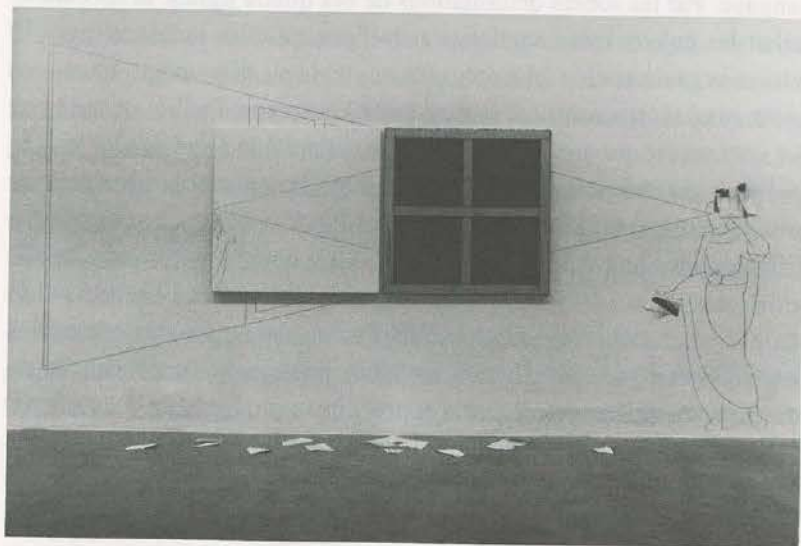
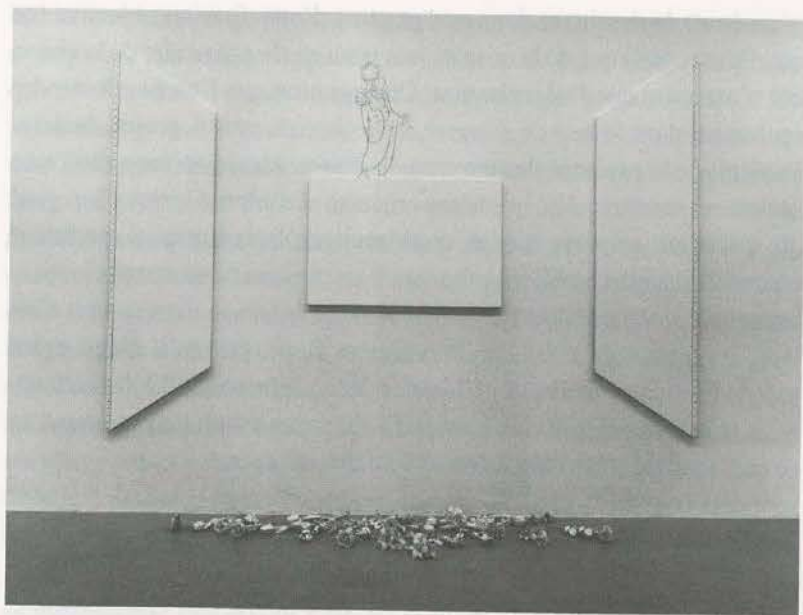
encore un tableau et que l'on réintroduit le processus à écarter. Ou encore, pourquoi ne pas prendre appui sur les tableaux de notre modernité plutôt que de s'en tenir systématiquement aux œuvres des grands maîtres ? Ce serait rendre visible des tableaux mais non la visualisation elle-même, dont les structures fondamentales sont à rechercher à la source, l'achèvement s'y trouvant déjà inscrit comme s'il contenait l'avenir. Un tel procédé trouve à nouveau son emblème dans *Disegno geometrico*. Ce qui est raconté dans le travail de Paolini depuis la date de réalisation de cette œuvre à nos jours est justement l'histoire qui s'est déroulée depuis les principes modernes de la peinture à la réalisation de *Disegno geometrico*. Lequel contient toute cette histoire de la peinture en même temps qu'il en est l'aboutissement logique. Paolini ne se satisfait pas d'un simple constat – que tout un chacun peut vérifier en étudiant l'histoire de l'art –, mais fait en sorte que cet achèvement devienne le commencement de sa propre fiction.

Compositions

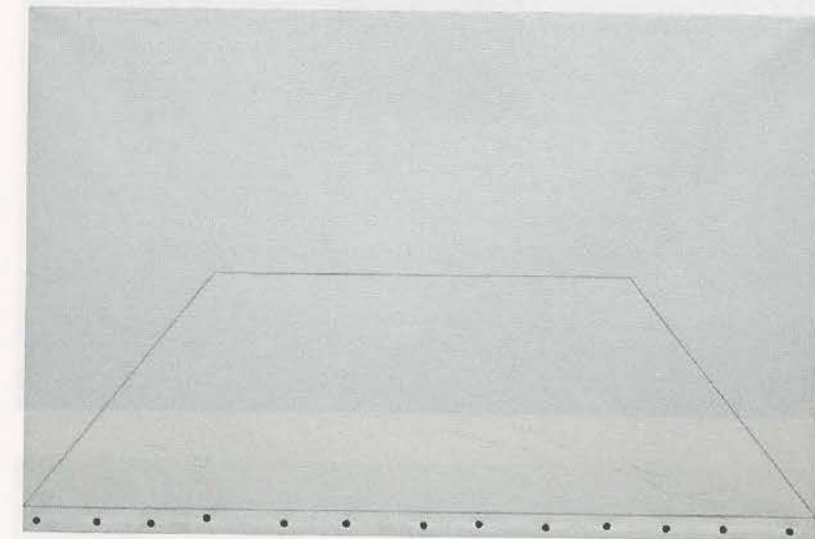
L'essentiel plastique et esthétique de *Disegno geometrico* réside dans sa composition. Terme quelque peu classique et caractéristique des codes de la peinture mais impliquant des modes de faire fondamentaux chez Paolini, puisqu'ils mènent à la décomposition, puis à la recombinaison. Sur la toile, l'artiste a reporté quatre lignes qui définissent la structure géométrique de base de ce rectangle : l'une au milieu et à la verticale, l'autre au milieu et à l'horizontale, deux autres pour les diagonales, lesquelles, si l'on compte les quatre intersections des lignes médianes et les quatre intersections des diagonales lorsque celles-ci coupent les bords de la toile, plus l'intersection centrale, donnent neuf intersections. On aurait alors tendance à y percevoir une division de la toile, objective et universelle, qui ne semble rien partager avec une quelconque démarche picturale si on ne la pense pas en termes de composition. Le simple fait de tracer ces lignes sur une toile qui, à la façon dont elle est présentée, se réfère immédiatement à la peinture, est une indication pour l'œil de ce qu'il y a là une organisation visuelle à déchiffrer par-delà les simples données arithmétiques. Comme l'indique d'ailleurs le titre, il est question de

géométrie, de dessin, et donc non pas tant d'une division objective (ce qu'elle est aussi) que de la mise au jour d'un mode opératoire de la vision qui n'est autre que l'organisation. Organisation que l'on peut entendre également dans le mot de *disegno*, à savoir conception, projet, dessein. En dépit de la pauvreté des moyens, le dessin, aussi minime soit-il, non seulement se trouve déjà lui-même organisé et composé lorsque le regard du spectateur se porte sur lui, mais souligne le fait que ce spectateur reconnaît visuellement l'organisation. Pouvoir faire constater par le spectateur que le regard n'est pas un phénomène spontané mais le fruit d'un long apprentissage n'est que la première étape, puisqu'il s'agit avant tout de faire comprendre que l'histoire de la vision conduit à des conceptions et à des compositions futures. Si l'optique est un langage muet en ce que le regard et la vision ne sont véritablement opératoires que lorsqu'ils sont déjà constitués par un tissu historique personnel et social, et que le langage est une optique parlante en ce que la saisie de ce qui est vu ne peut être comprise sans une construction langagière préalable, Paolini parvient alors à toucher le point nodal de l'interaction entre vision et langage. Par les sobres délimitations de ces quatre lignes, le spectateur saisit les enjeux très complexes et raffinés qu'elles induisent pour la vision organisatrice – histoire, culture, tableau, découpage, tracé... – mais aussi réorganisatrice. Contre toute apparence, Paolini ne tend pas ici vers un art qui aurait besoin de faire appel à la *Gestalttheorie*, à la psychologie de la forme et de la vision, recourant plutôt à l'idée quelque peu étrange que la vision peut engendrer d'autres dessins, toujours identifiables dans leur rapport à un schème. Cela revient à se demander s'il existe des limites non pas intellectuelles mais visuelles à l'organisation de la vision, lorsque l'on utilise, comme Paolini, des moyens et des modèles aussi réduits et radicaux. Comme il n'existe pas pour lui de mondes cachés derrière les apparences, il faut s'approcher au plus près ce que pourrait être une vision qui serait à elle-même sa propre apparence, c'est-à-dire lorsqu'elle a pour objet l'organisation de sa propre composition. Ce qui pourrait être l'une des définitions du travail de l'artiste : la composition de la composition.

Un ensemble de 1979, *Atto unico in tre quadri* (« Acte unique en trois tableaux »), peut parfois comprendre trois « tableaux » séparés les uns



GIULIO PAOLINI, *Atto unico in tre quadri*, 1979, composé de : *Parnaso* (page de gauche, haut), *Liber veritatis* (page de gauche, bas), *De pictura* (page de droite). © Photo : Paolo Mussat Sartor.



GIULIO PAOLINI, *La Doublure*, 1972-1973. Photo : Antonio Maniscalco. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

des autres (*Parnaso*, *De pictura* et *Liber veritatis*) ou, plutôt, différents agencements de toiles particulières qui forment chaque fois une vue générale d'un tableau auquel semblent manquer des parties, ayant de nouveau pour origine formelle *Disegno geometrico*. Si l'on prolonge en imagination la plupart des lignes, on retrouve aussi bien la composition de cette dernière toile que les structures géométriques des autres « tableaux » de *Atto unico*, chacun renvoyant tour à tour, comme dans un miroir déformant, aux deux autres tableaux principaux. Mais étant indépendants, on peut également trouver les deux derniers inversés, ou présentés en un ordre différent, comme c'est le cas dans un petit livre du même nom, où Paolini a cité en annexe les sources littéraires de ces trois tableaux, comme pour souligner le rapport du langage et de la vision¹. Là aussi, Paolini tient à ce que *Parnaso* soit présenté comme le premier ensemble duquel semblent provenir *De pictura* et *Liber veritatis*. On remarquera immédiatement que *Parnaso* est constitué de trois parties : deux parties extérieures, gauche et droite, et une partie centrale vers laquelle converge le regard comme dans la perspective traditionnelle, d'autant que les bords haut et bas des deux toiles qui l'encadrent conduisent la vision au lieu précis de cette toile vierge. En réalité, il est impossible de percevoir ces deux objets latéraux comme les parties d'une toile plus grande, car leurs bordures externes montrent des clous, plantés pour fixer la toile sur son support, signalant clairement que le regard est dans l'impossibilité matérielle d'appréhender la totalité sous trois angles à la fois (central, gauche et droit). Il s'agit donc de trois « tableaux » différents et divergents quant à leur saisie visuelle. Toutefois, si l'on suppose que l'un n'est que le reflet de l'autre, son image inversée, on ne manquera pas de se référer à une autre œuvre de Paolini, intitulée *La Doublure* (1972-1973), citation visuelle détournée du long poème de Raymond Roussel, qui présente un tableau rectangulaire, cette fois à l'horizontale, sur lequel se trouvent simplement plantés, mais de manière illusoire, comme en trompe-l'œil, les clous de la partie tridimensionnelle que l'on voit découpée dans *Parnaso*. « Trois parties » si l'on ne considère que les toiles ou les tableaux, mais il faudrait plutôt dénombrer

1. GIULIO PAOLINI, *Atto unico in tre quadri*, Milan, Mazzotta, 1979.

cinq parties si l'on compte les fleurs artificielles posées au sol, et le personnage, dessiné à même le mur, qui semble être un rhéteur romain levant la main pour signaler qu'il va parler. Mais de quoi? La réponse n'est pas encore donnée. Une indication quant à la position qu'il occupe, comme s'il était debout sur la partie gauche de la toile vierge centrale, nous est donnée par le titre, *Parnaso*, qui suggère à l'amateur lettré le lieu où se réunissaient Apollon et les neuf Muses, un lieu élevé devenu par la suite le séjour des poètes. L'amateur aura aussi remarqué que les trois titres sont en latin, langue de l'éloquence. La position topographique dominante de ce rhéteur ne suggérerait-elle pas le pouvoir du langage sur le visible? Le pouvoir de l'*artifice* du langage sur la réalité perçue *de visu*? On sait combien les rhéteurs pouvaient retourner les situations les plus véridiques et prouvées par leur seule force de persuasion. Ne parle-t-on d'ailleurs pas à cet égard des ornements du langage, ou d'un langage fleuri, lesquels renvoient ici à ces fleurs, elles aussi artificielles, qui jonchent le sol et semblent comme tombées de la bouche du locuteur. Lequel tient dans sa main droite levée une couronne de lauriers, que l'on offrait justement aux poètes et aux orateurs pour les récompenser de l'excellence de leurs textes ou de leurs propos.

De pictura est constitué de neuf toiles séparées mais suffisamment proches pour donner l'impression de composer une seule grande toile; la toile centrale est *turnée* contre le mur. Mais est-elle à l'envers ou à l'endroit, c'est-à-dire : l'est-elle par rapport à notre regard? Les codes visuels et linguistiques fonctionnent aussitôt, car nous y voyons plus exactement un châssis et non plus une « toile » ou un « tableau ». Dans les mouvements d'art moderne, cela peut être accepté sans que le regard s'en inquiète; et pour cause, puisqu'il suit ce que lui dicte le langage. Comme la toile centrale précédente de *Parnaso*, elle est également vierge et semble d'autant plus *vide* que, cette fois, toutes les autres toiles comportent des tracés et sont d'un format qui rappellent encore une fois et immanquablement *Disegno geometrico* ainsi que les deux autres pendants de cet *Atto unico*, de cet « acte unique ». Par un jeu de mises en abyme, nous retrouvons les deux toiles issues de *La Doublure-Parnaso* mais à nouveau redessinées et à nouveau dans leur position initiale et, dessiné en plus grand *derrière* la toile vierge et l'englobant, un second

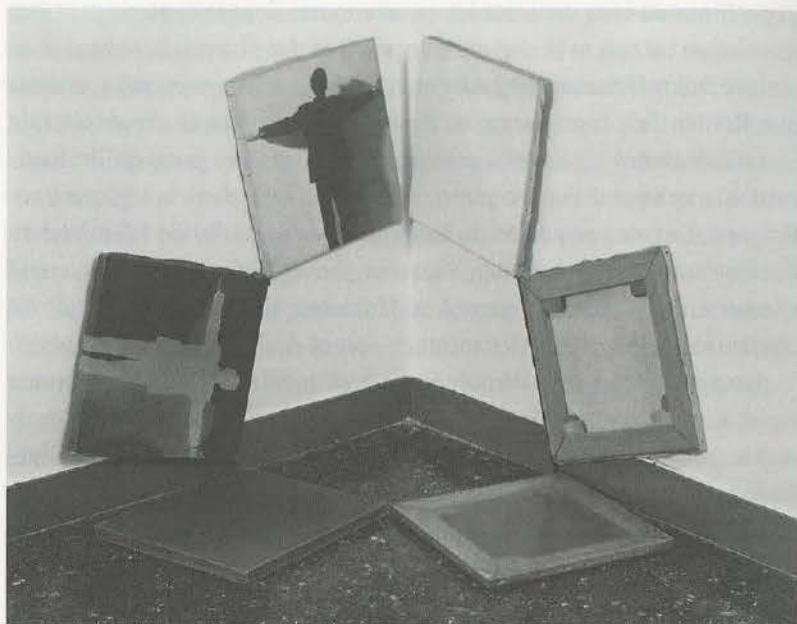
tableau ou, plus précisément, une *figure de tableau*. Alors que la taille du dessin du rhéteur était faite pour que ses proportions entrent exactement dans la petite toile vierge située en dessous (elle n'était donc pas vide), il ne peut tenir ici que sur deux toiles. Il s'est déporté sur la droite (par rapport au regard du spectateur) et se trouve inversé : c'est sa main gauche qui est levée. Dans le tableau de Mantegna, *Parnaso*, dont s'inspire Paolini, on trouve d'ailleurs les mêmes rapports proportionnels entre le personnage de gauche devant la grotte et le personnage de droite s'appuyant sur l'encolure du cheval ailé, à cette différence que le personnage de gauche lève la main gauche (il correspond dans *Parnaso* au rhéteur levant la main droite), alors que le personnage de droite lève sa main droite (dans *De pictura*, il est à droite, mais lève la main gauche). Assurément, de tels rapports de proportions et d'inversions sont déjà présents dans l'œuvre de Mantegna, mais, à l'évidence, dans les œuvres de Paolini l'histoire n'est plus un thème narratif extérieur que l'on transcrit picturalement, devenant l'histoire d'une mise en scène visuelle qui doit être retranscrite langagièrement. Parler de transcription langagière du visuel est le mot juste, puisque la toile centrale retournée nous donne à voir, outre la signature de l'artiste, à la fois le nom de l'œuvre et ce dont elle traite : de la peinture. Non de la peinture en général comme on le dit très souvent – ou en tout cas pas uniquement de *la* peinture – mais, justement, de la peinture de *Disegno geometrico*. Le format de cette dernière œuvre est respecté aussi bien par le groupe de toiles que par chacune prise individuellement; les lignes obliques des deux toiles extérieures du haut et des deux toiles extérieures du bas sont les mêmes ainsi que les lignes générales de l'ensemble; les neuf intersections sont devenues neuf toiles. Bien évidemment, le centre de *Disegno geometrico* où convergent toutes les lignes se trouve ici au centre de la toile retournée, au lieu même de l'*inscription* littérale et littéraire : *De pictura*. Les références à Alberti sont certes revendiquées, mais leur si claire présence ressemble plutôt au cas de la *Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, où la lettre que l'on croit volée est posée tellement en évidence sur le manteau de la cheminée qu'on ne la voit plus et que l'on cherche partout ailleurs. Paolini recourt souvent à ce stratagème qui consiste à jeter un voile de références prises à l'histoire de l'art sur son propre travail comme pour

égaler le spectateur, lui faire voir un système minutieux qui cache une autre structure visuelle qui n'est que l'apparence de la vision croyant se saisir elle-même. Continuant sur ce qui pourrait passer pour une facilité métaphorique, on peut attirer l'attention sur la main du rhéteur ou, cette fois, du peintre (?), qui vient sans doute de déchirer (pur effet de théâtre) la toile manquante au centre. Le peintre déchire le voile de l'apparence visuelle pour mettre au jour par là même ce que cachait la toile centrale blanche de *Parnaso* : « *de pictura* ». L'instance qui peut déchirer le voile de l'apparence visuelle n'est autre que le langage de la peinture.

Il est alors tout naturel que *Liber veritatis* (le livre du vrai ou des vérités) clôt cet *Acte unique*, car la vision qui compose ses propres apparences n'est que l'aboutissement logique de la fiction instituée par Paolini. L'apparence prend ici les traits, si l'on peut dire, des rayons visuels dessinés tantôt sur le mur tantôt sur les toiles, qui se croisent, sont inversés et parfois se prolongent, ou bien ne se prolongent que dans un rapport de positif et de négatif photographique. La toile blanche et la toile retournée s'y trouvent côte à côte, les deux personnages que l'on dira rhéteur (à gauche) et peintre (à droite) peuvent être tous deux objet de perception l'un pour l'autre. Toutefois, les rayons visuels du rhéteur se portent essentiellement sur la toile retournée et sont même limités par elle – le regard de celui-ci se porte donc sur un visible représentable –, alors que les rayons visuels du peintre passent derrière cette toile retournée et ensuite la blanche pour se prolonger à l'infini sur le mur – son regard se perd, quant à lui, dans l'infini imperceptible. Il est certes question d'une vision qui cherche à se saisir dans son propre reflet, son propre acte de visualisation, mais qui doit s'établir nécessairement dans une dualité, un dédoublement qui ne soit pas de l'ordre du même. Dans *Liber veritatis* tout semble si symétrique, si équilibré, si *réflexif*, que l'on en oublie que Paolini traite essentiellement de l'achèvement de la visualisation du dernier tableau. Il n'est plus possible aujourd'hui, dans notre contexte, de penser des stratagèmes et des dispositifs visuels comme si l'on était encore à l'époque de Poussin ou de Vélasquez ; il faut alors penser le dernier tableau de ces formes du voir et du percevoir. Ce dernier tableau n'est pourtant pas incarné dans une œuvre précise, identifiable,

mesurable – ce serait revenir au xvii^e siècle –, il est une fiction en cours d'achèvement dans les compositions visuelles.

La fiction intervient chez Paolini à plusieurs titres. L'artiste écrit lui-même de nombreux textes dans les catalogues qui accompagnent ses expositions ou bien dans des livres autonomes dont le contenu peut être en relation ou non avec des œuvres précises. La plupart du temps, et ce malgré leur raffinement littéraire et volontairement « poétique », au sens que Roman Jakobson donne au terme, ils se veulent la *démonstration* verbale de ce qui a été, est ou sera perçu. Non pas tant parce qu'ils décrivent ou expliquent la perception, mais parce que, dans la logique paolinienne, l'un des principes du langage étant de parler de lui-même en démontrant ses propres codes, signes et conventions, la perception tend elle aussi, par d'autres moyens, à se démontrer elle-même. L'optique est comme le poétique. Dans les mises en scènes de *Atto unico in tre quadri*, la perception tend à se démontrer et à se montrer elle-même comme signe, code et convention de l'optique, mais aussi du langage. Les trois œuvres sources de *Atto unico* (le *Parnasse* de Mantegna, lui-même illustration d'un épisode de la mythologie ; le traité d'Alberti *De pictura*, le texte, par excellence, sur les modes de construire la perception ; *Liber veritatis*, nom donné par les historiens à des carnets où Claude Lorrain reproduisit à la plume ou au dessin ses propres peintures afin d'éviter et de prévenir les faux) cherchent toutes, en soi, à démontrer l'acte de percevoir. Et sans doute à le créer de toutes pièces, car par les descriptions et prescriptions du langage qui sont attachées à ces œuvres, on ne fait que créer des codes non donnés par la structure physiologique de l'œil. Le langage fabrique le regard, fabrique l'optique de l'œil physiologique et de l'œil culturel en même temps qu'il démontre que la perception est *comme* un code linguistique, mais ne l'est pas tout à fait. Cet écart entre le perçu et le dit, toujours momentané chez Paolini, est tout de même suffisamment important pour qu'il en ait fait une thématique néanmoins montrable, voire démontrable. La perte occasionnée par la coïncidence imparfaite du perçu et du verbal peut conduire à la dispersion des codes, la dissémination du sens peut être l'une des tentations lorsqu'il s'agit de rendre l'achèvement du dernier tableau.



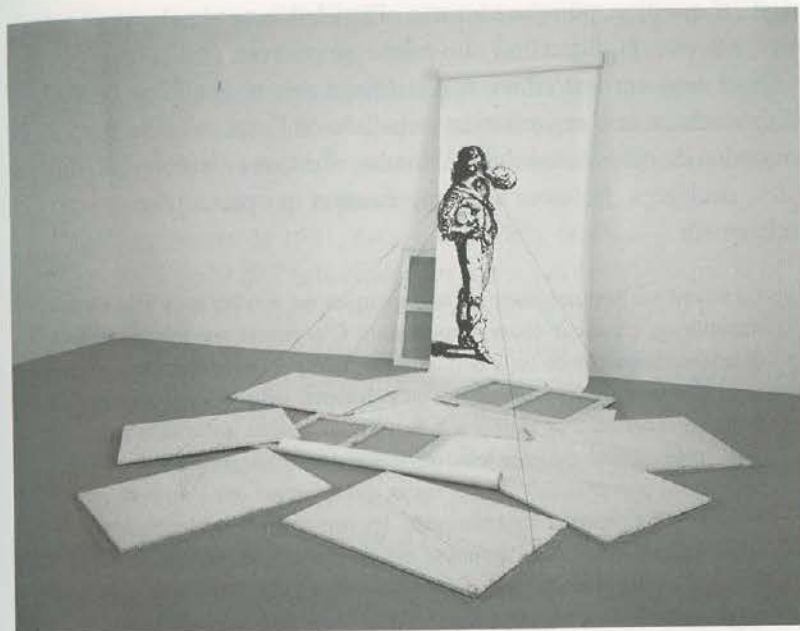
GIULIO PAOLINI, *Capitemi I*, 1966. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

Dispersions

Depuis la fin des années 1960, nombre d'œuvres de Paolini sont disséminées dans l'espace du lieu d'exposition. La première dans ce genre étant *Capitemi I* (1966), présentant six toiles du même format carré réparties, si l'on peut dire, en cercle dans les coins d'une pièce. Lorsque l'on regarde l'œuvre de 1968, *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* (« Au centre de la peinture Flora répand des fleurs, pendant que Narcisse se reflète dans une amphore emplie d'eau tenue par la nymphe Écho »), comment ne pas penser aux fleurs répandues sur le sol que l'on peut voir dans *Parnaso*, ou encore aux images déchirées de *Liber veritatis* et *De pictura*, elles aussi répandues sur le sol? L'image est donc détruite et disséminée dans l'espace environnant de telle sorte qu'elle en appelle à la récollection par la vision non de l'image mais de la dispersion elle-même. *Hortus clausus* (1981) est à cet égard significatif, puisque l'on y voit représenté sur un rouleau de papier qui tombe du mur un perspecteur, repris à un traité d'Abraham Bosse de 1648, qui ramène à son œil les fils dont on se servait au XVII^e siècle pour déterminer ou vérifier les angles d'incidence de la vision perspective. Les rayons visuels ainsi définis par les fils, lesquels figurent dans la reproduction originale et sont maintenant devenus réels et interfèrent avec l'espace du spectateur, couvrent un champ visuel qui englobe de nombreuses toiles dispersées au sol, posées soit recto soit verso, et comportant toutes (en tout cas celles dont l'endroit est visible) des tracés qui réfèrent aux intersections, complètes ou non, de la pyramide visuelle. *Hortus clausus* a ceci de particulier que, outre le renvoi en miroir des pyramides visuelles dessinées sur les toiles à la pyramide que forment les fils se rejoignant dans le poing du personnage, il réunit ce qui était dispersé à l'aide d'un système visuel artisanal, et réunit notre propre acte de perception par rapport à l'œuvre puisque nous effectuons visuellement ce que nous voyons faire au perspecteur. Les images fondamentales de cette œuvre ne sont pas le personnage mais bel et bien les images idéales de l'action de percevoir. Pour Paolini, ces rayons visuels, dont on sait qu'ils ne peuvent être présentés de manière aussi simple, ne sont



GIULIO PAOLINI, *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968. Courtesy Archivio Giulio Paolini.



GIULIO PAOLINI, *Hortus clausus*, 1981. Photo : SteinGladstone Gallery, New York. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

que la schématisation, la géométrisation visible de l'action même du spectateur, et de l'acte de voir pris à sa source : en même temps que le monde est perçu, il est immédiatement soumis à une construction.

Or cette construction renvoie, bien sûr, à la composition dont il a déjà été question, puisque sans une organisation minimale, aussi primitive soit-elle, la dispersion elle-même ne pourrait être perçue comme telle et nous aurions affaire à un irrémédiable chaos. Pour Paolini, la dispersion est une organisation visualisée de l'espace où se déroule la captation de cette visualisation. Nombre d'œuvres disséminées, dispersées, déchirées, froissées sont une fixation qui présentifie son propre éclatement :

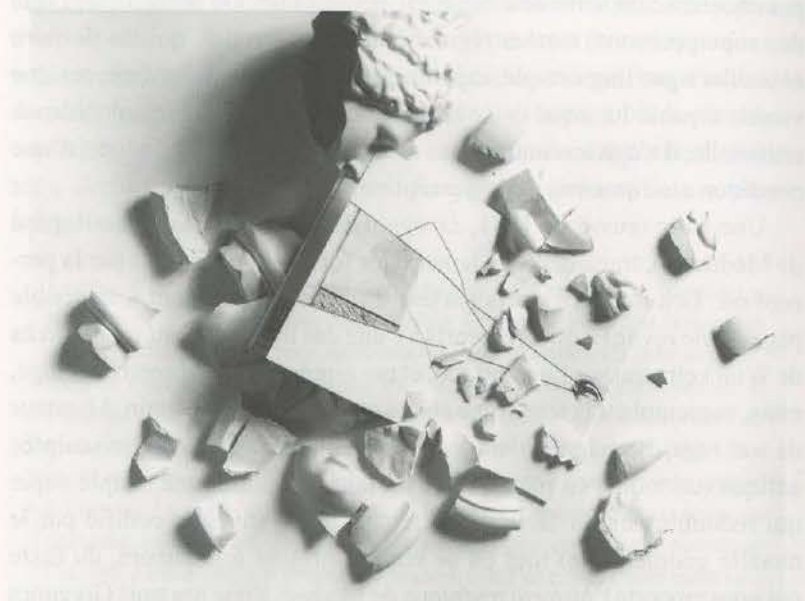
106 Le travail sur les morceaux photographiques est à relier au « fragment » romantique, à quelque chose d'impossible. C'est encore une fois la distance et la reconnaissance de cette impossibilité ; non pas une recherche aveugle, mais la volonté de rendre compte ou d'accepter cette tension continue. Il s'agit de renoncer à un abandon aveugle et de donner une vision claire de cette impossibilité qui, dès lors, devient encore plus présente. [...] C'est parce que l'œuvre se fait par des traces qui montrent que l'on veut arriver à l'œuvre. La présence de cette main, les papiers encore blancs, écrits ou déchirés, tout cela est un itinéraire qui donne tout ce qui peut constituer l'œuvre, c'est-à-dire son propre chemin avant de l'être. Mais cette main (qui est la mienne) n'est pas autobiographique. C'est simplement le parcours de quelqu'un qui essaye d'arriver à l'œuvre¹

La mise en scène des phénomènes optiques implique donc, à l'intérieur de leur fiction, de leur idéalité, de les distribuer dans des espaces réels, puisque le phénomène alors mis en lumière n'est autre que celui du spectateur. Ce dernier est pourtant l'un des points de chute de la structuration visuelle, l'un des lieux par lesquels passent les divers rayons visuels sans en être le point central et inamovible. Le dernier tableau présuppose le démantèlement du système pictural séculaire où le point de départ et de convergence du regard est justement le producteur de ce regard. Non qu'il n'y ait pas de spectateur, un sujet qui perçoit et un objet de perception, mais parce qu'un tel modèle ne correspond plus ni à nos

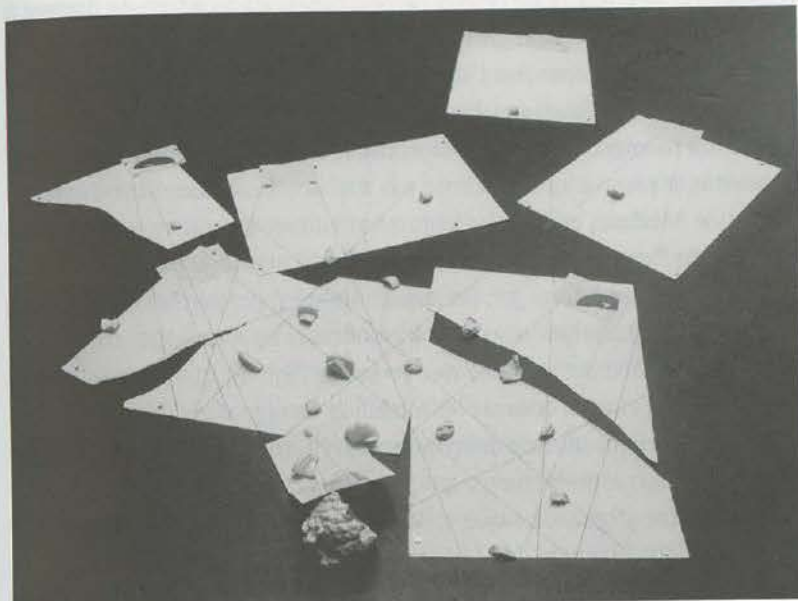
1. GIULIO PAOLINI, « Ni le soleil ni la mort », *loc. cit.*, p. 132-133.

outils ni à ce que nous attendons d'une nouvelle vision capable de réfléchir sa propre histoire, de mettre à nu ses propres processus culturels de production de la visualité. Sans doute, la représentation de la représentation avait déjà été pensée comme telle au XVIII^e siècle, mais on n'avait pas encore, selon le modèle hégélien, pensé sa fin. On retrouve ici l'une des superpositions, tentées régulièrement par Paolini, qui est de faire coïncider signe linguistique, capable de se représenter lui-même, et signe visuel, capable lui aussi de se représenter. Plus que d'une coïncidence artificielle, il s'agit au contraire, au sein de la démarche de l'artiste, d'une condition *sine qua non* de la perception.

Une autre œuvre de 1981, *Lo sguardo della Medusa* (« Le Regard de Méduse »), traite de l'éclatement des formes et des objets par la perception. Des rayons visuels partent d'un œil appartenant à la double page d'une revue (lequel fut repris à l'une des images illustrant les écrits de Winckelmann sur l'art antique, et qui représentait un homme en toge, assis, contemplant la tête d'une statue qu'il tient dans sa main, à hauteur de son regard), qui semblent avoir fait voler en éclats la tête sculptée antique (un moule en plâtre, donc un faux, ou plutôt une simple copie qui redouble déjà la facticité du regard peint, inventé, codifié par le modèle géométrique) tout en se réclamant, une fois encore, du texte qui nous rapporte l'*historia* mythique de Méduse, l'une des trois Gorgones. Lorsque son regard croisait celui qui cherchait à la contempler, ce dernier était alors immédiatement changé en statue de pierre ; la tête en pierre, l'échange de deux regards expliquent la transposition presque narrative de l'œuvre de Paolini. Si l'on prolongeait les rayons visuels du visage de la statue, ceux-ci croiseraient obligatoirement ceux qui sont peints. Pourtant, rien ne nous indique lequel de ces deux regards est celui de Méduse, et l'on pourrait tout aussi bien comprendre que le dessin, dans son inscription, est le regard fixé, immobilisé par le regard potentiel de la sculpture. Les deux regards s'annulent et s'activent en même temps, l'un ne peut exister sans l'autre. Contrairement à ce que peut laisser supposer une première approche, plutôt que de laisser opérer la dispersion le regard cherche à capter ce qui se trouve dans son champ optique, comme dans *Hortus clausus*, quitte à figer les images ou les objets. Autrement dit, à codifier l'éphémère, le transitoire, le mouvement dans les



GIULIO PAOLINI, *Lo sguardo della Medusa*, 1981. Projet pour l'installation de l'œuvre.
 © Photo : Paolo Mussat Sartor,



GIULIO PAOLINI, *Lo sguardo della Medusa*, 1981. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

règles purement visuelles qui cadrent parfaitement avec le sujet de Méduse, dont on sait également que son regard ne peut être décrit. Il ne saurait donc y avoir une transposition verbalisée de cette histoire, dont on vise, au contraire, une transposition purement visuelle ayant pour condition première et nécessaire de ne pas raconter mais de montrer, de donner à voir l'acte même de ce regard indescriptible. Ce qui semble paradoxal tant que l'on n'accepte pas l'idée, sans cesse réaffirmée par l'artiste et formulée métaphoriquement dans cette œuvre, que l'on peut, sinon décrire, du moins montrer l'acte de vision de la même façon que le langage démontre et prouve sa réflexivité par son action même. Sans doute, le regard de Méduse, en tant qu'histoire et en tant qu'œuvre, semble être l'envers de l'entreprise de Paolini en ce qu'il atteint le point central du travail : comment interroger, présenter, montrer, percevoir la vision sans le langage ? « Description » serait à prendre ici au sens large, car décrire le regard de Méduse suppose que je sache déjà en quoi consiste mon regard, et donc en quoi consiste les modalités du regard générique. Comme il est déjà aussi question de description du regard, je sais en quoi consiste une description ; le problème est que je ne peux décrire le regard de Méduse non parce que j'ignore ce que « description » et « regard » signifient, mais parce que le regard de Méduse ne peut être vu, et donc décrit, étant l'absence même de regard. L'actualisation du regard empêcherait ainsi toute description. En revanche, l'inscription du dessin (même repris à la revue), son tracé, sa graphie se passent, selon l'expression consacrée, de tout commentaire, car la graphie, par son seul mode de *lecture visuelle*, peut montrer sans dire littéralement. Le terme grec de *graphein* – terme utilisé, par exemple, par Nicéphore dans son *Discours contre les iconoclastes* – signifie à la fois écriture et dessin, et par voie de conséquence l'inscription *narre* quelque chose qu'elle *décrit* par son dessin. Une telle référence peut paraître invraisemblable chez Paolini. Pourquoi avoir alors ajouté sur cette illustration, et dans le cône visuel des rayons de l'œil, une sorte de rectangle flottant, à mi-chemin du rectangle de la toile sur lequel il se trouve inscrit (les pages de la revue) – la redoublant dans sa forme – et du rectangle d'une feuille de papier qui semble prête à s'envoler ? Cette forme fait inévitablement penser à une toile, une feuille,

un écran sur lequel vient s'inscrire une image projetée par cet œil qui, telle une caméra, émet l'image de son propre visionnement.

Sans doute est-ce d'ailleurs cette image que cherche à rendre l'étude pour *Osservatorio* (« Observatoire ») de 1988, issue d'un photomontage composé à partir d'une installation réelle de Paolini. On y peut voir, justement, la mise en scène d'un lieu de vision, un « observatoire », avec quelques-uns des instruments optiques qui servaient aux savants et aux scientifiques : le mécanisme de la vision, tel que le décrit Descartes dans sa *Dioptrique*, le portillon de Dürer, quelque peu corrigé, un œil architectural tiré d'un dessin de Ledoux. Le centre de ce photomontage montre à son tour un aménagement rond comme le globe oculaire, à travers lequel on peut voir deux statues antiques se faisant face, et dont on comprend immédiatement qu'elles sont constituées d'une seule et même sculpture, mais dont la copie fut reproduite inversée, comme si l'on avait un négatif et un positif photographiques – ces sculptures existent d'ailleurs en tant que telles dans l'œuvre de 1976 intitulée *Mimésis*, mais, en ce cas précis, c'est la même sculpture ou plutôt deux copies semblables qui se font face. Le recours à la photographie et aux conditions techniques de l'appareil lui-même – régulier dans les œuvres de Paolini – renforce le caractère *optical* du travail sans se soumettre à la peinture et aux modes de production liés à la représentativité. Dans *Osservatorio*, le personnage représentant Mimésis se regarde et regarde les systèmes de perception et de vision, lesquels semblent se diriger à leur tour les uns vers les autres, se renvoyer leur image, se refléter dans la captation purement visuelle de leurs propres constituants. À ce jeu de miroirs répondent les colonnes coupées à quelques centimètres de leur base, placées dans une sorte de face-à-face où la duplicité, la réciprocité, les renversements rappellent les projections optiques dans l'espace de l'observatoire. En passant d'un système à un autre – de la peinture à l'architecture – la *mimésis* se prolonge au-delà des contraintes des techniques et des matériaux dans le renvoi à l'infini de sa propre fonction, qui n'est autre que l'opération consistant à imiter ce qui se trouve dans le champ du visible. L'espèce de socle sur lequel elles reposent n'est qu'un miroir qui *redresse* à la fois leur propre renversement – puisque s'y reflétant



GIULIO PAOLINI, *Mimesi*, 1975-1976. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

inversées elles s'y complètent – et renverse les objets situés alentour. Des miroirs, c'est justement ce dont traite principalement la catoptrique (du grec *katoptron*, « miroir »), qui est la partie de l'optique concernant la réflexion. Remarquons que cette œuvre de Paolini s'intitule *Étude pour* « Observatoire » ; l'*Étude* est donc à prendre littéralement comme celle qui concerne les multiples réflexions des perceptions entre elles. Or une telle mise en scène de la vision renvoie à nouveau, et comme inéluctablement, au thème de la représentation de la vision. Il faut désormais prendre la notion de « représentation » dans son acception abstraite qui est le « fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe, etc. Représentation d'un objet par une figure, d'un phénomène par un tracé » (Le Robert). Et l'enjeu de la méthode de représentation dans l'œuvre de Paolini consiste à représenter la vision au moyen d'autres figures, d'autres tracés ou concepts qui relèvent nécessairement, eux aussi, du visuel et de l'optique.

Prise dans son sens abstrait et *linguistique*, la représentation n'est donc pas obligatoirement obtenue par une image. Un concept, une figure, un signe peuvent rendre compte à leur tour d'un autre signe ou d'une autre figure, mais peuvent aussi, et inversement, rendre compte d'une image. Laquelle est la plupart du temps absente dans l'œuvre de Paolini. Ce sont alors des tracés, des schémas, des lignes géométriques perspectivistes, des points de fuite, des trompe-l'œil, des pyramides visuelles, toute méthode éprouvée à travers l'histoire de la peinture et du tableau, qui servent à représenter le processus même de la représentation en tant qu'il ressemble au processus du langage. Un mot, une locution, une phrase peuvent être explicités par d'autres mots, d'autres locutions, d'autres phrases, sans sortir pour autant du processus que l'on est en train de tenter de comprendre et qui est également l'outil de cette compréhension : le langage. Ou, plus précisément, la « fonction poétique » du langage qui renvoie principalement à elle-même, qui est autoréflexive. En cela, Paolini fait jouer à ses œuvres optiques et visuelles un rôle « poétique », car elles ne parlent essentiellement que d'elles-mêmes lorsqu'elles cherchent à démontrer qu'à l'instar du langage poétique elles se désignent dans leur acte d'autoreprésentation. L'optique est comme la poésie, car toutes deux peuvent se transmuier l'une dans l'autre ou être remplacées

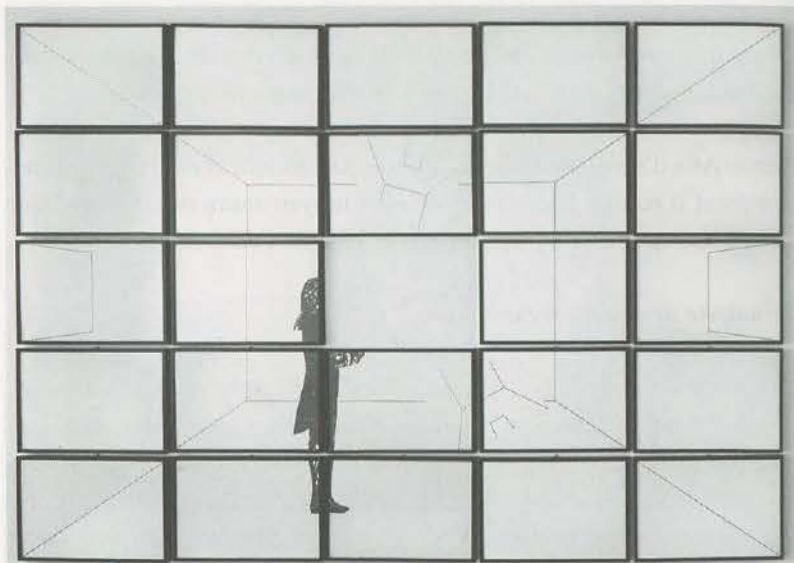


GIULIO PAOLINI, *Trionfo della rappresentazione*, 1984. Photo : Studio Marconi. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

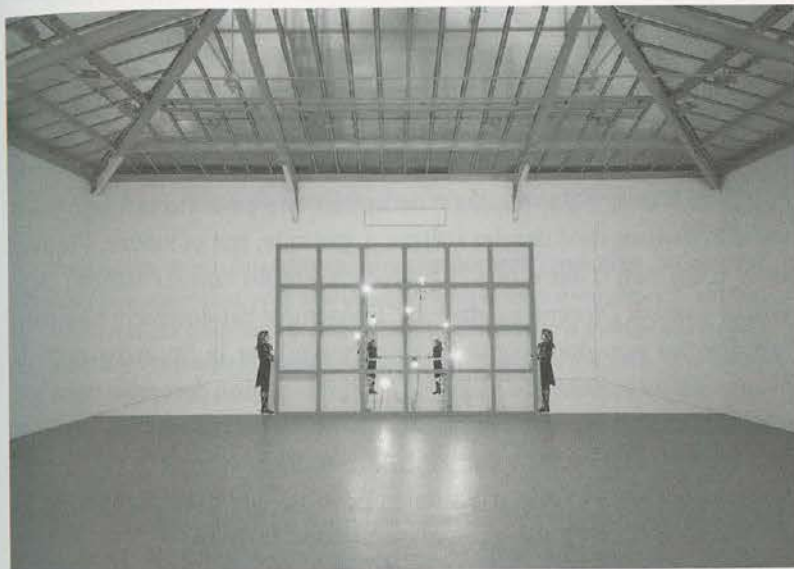
L'une par l'autre, leur dénominateur commun étant l'autoreprésentation. Leur monstration est alors indivisible et inséparable, puisque ce qui est perçu ne peut l'être que sous la forme autoréflexive de l'équivalence entre l'optique et le poétique. Équivalence construite, conventionnelle, avec des signes et des codes qui cherchent à combler les *vides* successifs laissés par la disparition croissante du tableau et des images. Le risque que court ainsi l'œuvre de Paolini est de devenir une étape dans l'immense dialectique qu'il a mise en place, un moment qui doit être « dépassé » (au sens hégélien) pour laisser advenir l'achèvement lui-même. Afin d'échapper à un évolutionnisme plastique et esthétique, qu'évidemment il récuse, Paolini a trouvé un moyen assez subtil et ironique qui est de représenter, précisément, le vide de l'achèvement.

Triomphe de la représentation

L'installation réalisée en 1984, intitulée *Trionfo della rappresentazione*, prend à nouveau *Disegno geometrico* pour point de départ, alors que cette dernière œuvre (*Trionfo...*) est encore inaccomplie. Des projections sur le mur montrent trois fois neuf personnages (le même reproduit autant de fois) en costume de « valet de chambre » du XVIII^e siècle (serviteur censé représenter le personnage de Passe-Partout, et qui rappelle également la célèbre photographie de Raymond Roussel déguisé en aristocrate des Lumières), qui occupent neuf points qui correspondent à neuf points d'incidence perspectiviste et donc aux neuf points d'intersection du tableau réalisé en 1960. Cet étrange personnage revient dans de multiples œuvres – par exemple, dans celle nommée précisément *Passe-partout* (1988) –, toujours dans la même position de profil, tenant généralement une toile dans ses mains (comme s'il la présentait sur un plateau) et l'exhibant au spectateur, puisque celle-ci est toujours montrée de face comme un tableau accroché au mur. Partant de *Disegno geometrico*, Paolini tisse un réseau de références internes à l'œuvre qu'il produit, facilement identifiable par le spectateur : les neuf points d'intersection renvoient aux neuf planètes, qui elles-mêmes renvoient aux neuf lettres du nom de Mnémosyne, déesse de la mémoire et mère des neuf Muses, ainsi qu'aux neuf valets de chambre qui présentent ici



GIULIO PAOLINI, *Passe-partout*, 1988. Photo : Peter Schälchli. Courtesy Archivio Giulio Paolini.



GIULIO PAOLINI, *Ni le soleil ni la mort...*, 1989. Photo : Konstantinos Ignatiadis. Courtesy Archivio Giulio Paolini.

118 cette mise en abyme de la représentation des neuf points d'intersection de la première référence, etc. Depuis 1960, un très grand nombre d'œuvres furent réalisées à partir des seules données et, pour ainsi dire, coordonnées de *Disegno geometrico*, toutes montrant chaque fois l'opération visuelle dont elles sont issues (ce qui a déjà été) et la nouvelle variation qu'elles viennent à constituer (qui n'est pas encore). Chaque œuvre récente peut, certes, être terminée, mais elle n'est pas encore *achevée*. La portée du projet ne prend toute sa signification que dans l'incomplétude structurelle de son auto-engendrement, dans la vide et la disparition dont il est simultanément l'objet et le sujet. Évoluer entre le « déjà-été » et le « pas-encore » ne saurait être pour Paolini une solution d'évitement du « dernier tableau », puisque, par sa nature, l'œuvre entier n'est rien d'autre que le prolongement du dernier tableau *déjà réalisé*, à savoir *Disegno geometrico*. Événement extrêmement rare dans l'art, Paolini aura donc commencé son travail par la fin, mais aura de fait, et c'est en ce sens que triomphe la représentation comprise dans son acception abstraite, mené cette reconstruction / destruction d'un système visuel comme l'accomplissement même de son achèvement. À l'évidence, l'œuvre continue; et cela n'est rendu possible que par l'autonomie de sa « poétique », de l'autoreprésentation de son matériau et du processus lui-même. La démonstration du visuel et de l'optique par eux-mêmes est ainsi atteinte, puisque la grammaire plastique qui constitue toutes les œuvres provenant de *Disegno* doit être explicitée dans ses moindres détails, afin que l'on puisse mettre en scène indéfiniment la fonction poétique de l'optique. Mise en scène, théâtralité, scénographie sont ainsi fortement revendiquées par Paolini :

Quand j'utilise des éléments comme ces valets, qui sont en général des images empruntées au théâtre, il y a deux raisons à ce recours : la première est de choisir une dimension théâtrale comme lieu de l'œuvre pour ne pas la figer comme un objet, mais comme un devenir, comme une sorte de suspension ou d'arrêt qui se produit entre le regardeur et l'œuvre qui, elle, doit encore chercher sa propre image ; la seconde est que ces valets en costume d'époque me permettent d'évoquer le passé, car sans que le valet soit un personnage bien défini, le costume fait ici référence à quelque chose de déjà existant. Ce climat théâtral m'amène à cette distance que je cherche entre moi et l'œuvre et, en

même temps, il me permet d'évoquer quelque chose qui était déjà ou qui va être. De même pour la perspective : elle est un artifice, un truquage qui dans la plupart des cas est utilisé pour accueillir les images et les ordonner, mais par là même, elle les cache. Dans mes travaux, je fais en sorte que le dessin de la perspective reste visible, qu'il garde cette transparence qui habituellement est remplie. Mais je fais cela avec d'autres éléments que j'utilise, tels que la toile ou les moulages en plâtre. Ce qui est visible est tel qu'il est¹.

Tout en affirmant cela, Paolini n'en montre pas moins l'envers du décor, parfois littéralement dans certaines œuvres et installations, lequel devient à son tour une autre scène enchâssée dans une seconde ou une troisième :

Tout ce qui existe dans mes œuvres sont des archétypes que j'utilise pour créer une séparation, pour attendre que l'œuvre vienne vers nous. C'est une mise en scène contrôlée et recherchée. La distance et la théâtralisation sont à la base du processus esthétique que l'on appelle le *sublime*. [...] L'une des tendances du sublime est de découvrir l'arrière-scène des choses, découvrir un *éventuel* et un non *démontrable* (et surtout pas nécessaire) et à la fois, l'*irrenonçable* aspect caché de la chose que l'on croyait connaître².

Le visible tel qu'il est se retourne en son envers caché, la scène devient arrière-scène, la vision devient regard. Comme dans toute fonction poétique, la réflexivité du matériau artistique conduit à la conscience du caractère fictionnel de la fonction elle-même – laquelle n'en demeure pas moins vraie, réelle et concrète – et de sa disparition possible. Dans l'esthétique de Paolini, l'*achèvement* du dernier tableau ne serait donc pas tant celui d'œuvres précises qu'il aurait lui-même produites que l'achèvement de cette dualité entre le poétique et l'optique. Que la vision ne soit plus concevable et praticable comme une poétique, que l'optique ne soit plus comme la poésie est le danger guettant toute œuvre d'art plastique, et toute œuvre d'art de manière générale. Ce néant quelque peu mallarméen qui hante la blancheur et le vide des œuvres de Paolini fait pourtant partie de la mise en scène. Dans l'installation de 1989

1. *Ibid.*, p. 131-132.

2. *Ibid.*, p. 132.

Ni le soleil, ni la mort..., on retrouvait, peints sur un mur sur lequel étaient tracées à très grande échelle les lignes de *Disegno geometrico*, les fameux valets tenant dans leurs mains un gigantesque châssis, qui laissait entrevoir d'autres valets tenant à leur tour une toile sur laquelle était reportée une variante de *Disegno* ; neufs spots allumés étaient accrochés au châssis et semblaient avoir été disposés ainsi afin d'aveugler le spectateur. Nouvel acte du théâtre de Paolini, cette œuvre liait à nouveau le poétique et l'optique dans l'oxymore de sa vision et de sa diction, puisque son titre est tiré d'une maxime de La Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. »