

Giulio Paolini, *Note di un pittore (verso)*, 1963, papier millimétré sur papier blanc tendu sur panneau de masonite, 27,5 x 21, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin, photo © Paolo Mussat Sartor, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

# Filigranes

## Giulio Paolini, le premier tableau et l'histoire de l'art

«En général, je me retrouve confronté à des images d'artistes qu'on a l'habitude d'appeler "classiques". Sans doute ces artistes avaient-ils un sentiment proche du mien à l'égard des images : ils les attendaient plus qu'ils ne les proposaient. Des artistes comme Fra Angelico, Lorenzo Lotto, David, Poussin, attendaient l'œuvre. Ils écoutaient plutôt qu'ils ne parlaient. Être classique pour moi, c'est cela. Non pas la passivité, mais une certaine distance<sup>1</sup>.»

«La peinture équivaut pour lui à l'histoire de la peinture». L'auteur de cette formule quelque peu lapidaire est Italo Calvino<sup>2</sup>. Et le «lui» pour qui la peinture équivaldrait de la sorte à son histoire n'est autre que Giulio Paolini. Il est certes des exceptions, mais il n'est pas rare que les grands écrivains se méprennent sur la nature du travail des artistes. Il arrive d'ailleurs que ces méprises soient à leur manière tout aussi enrichissantes que peu pertinentes. Qu'Italo Calvino soit un grand écrivain est difficilement contestable, mais cela n'implique pas pour autant que le célèbre texte qu'il consacra à Paolini en 1975 soit une simple accumulation de méprises. Loin s'en faut. Néanmoins, il semble permis de sérieusement douter que, pour l'auteur du *Disegno geometrico*, la peinture – et plus généralement l'art – équivaille purement et simplement à son histoire. Et cela peut-être d'abord pour cette simple raison que, pour séduisante qu'elle puisse paraître à première lecture, cette supposée équivalence pourrait bien se heurter à une impossi-

bilité logique, soit, selon les préférences de chacun, celle qui caractérise le célèbre emballage de La vache qui rit, avec ses boucles d'oreille répétant, de plus en plus minuscules, l'image jusqu'à la faire disparaître à l'infini, soit, celle, plus noble, du fameux ensemble de tous les ensembles qui, invoqué par Bertrand Russell, dans une lettre célèbre de 1903 demandant à Gottlob Frege s'il se contenait lui-même comme élément ou non, fit s'effondrer le bel édifice logico-mathématique auquel ce dernier avait consacré sa vie. En d'autres termes, si la peinture devait équivaloir à l'histoire de la peinture, faudrait-il considérer qu'elle appartient à sa propre histoire ou l'inverse? Ou encore, en personnalisant davantage et en élargissant quelque peu la problématique, si l'art de Paolini entendait équivaloir à l'histoire de l'art, appartiendrait-il lui-même ou non à cette histoire? On devine qu'une réponse négative impliquerait que l'art paolinien ne serait tout simplement pas de l'art tandis que la positive impliquerait en revanche qu'il ne soit pas équivalent à l'histoire

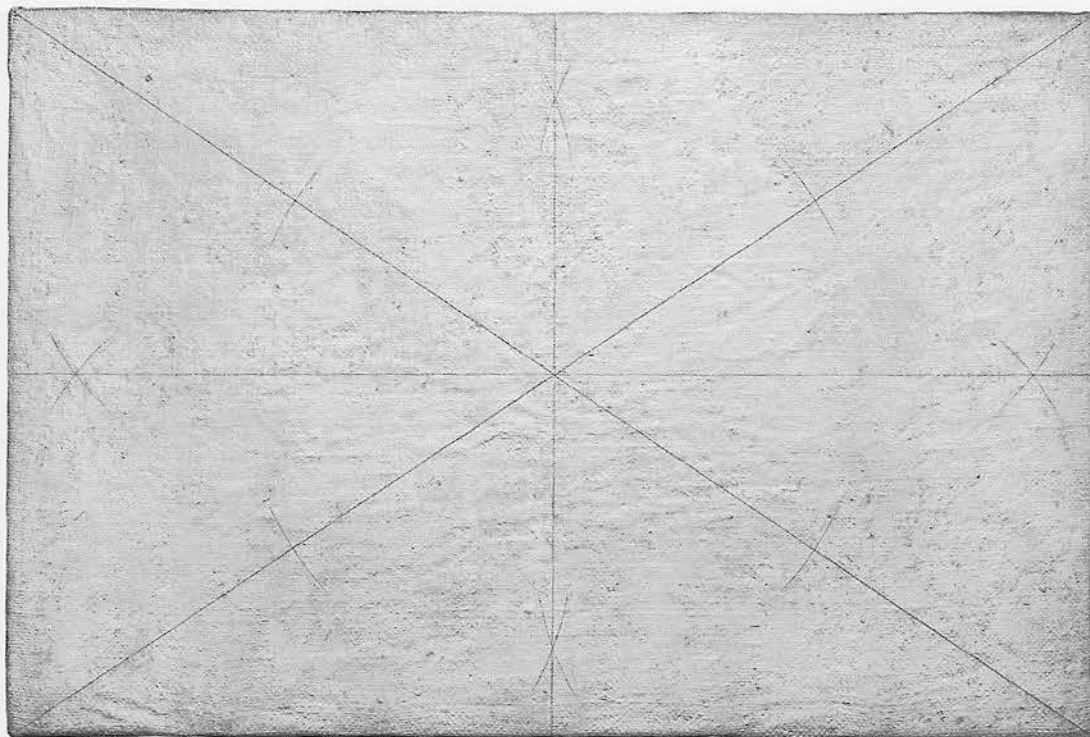


Giulio Paolini, *Lo Studio*, 1968. photographie émulsionnée sur toile préparée, fil de nylon, 200 x 200 (deux éléments : 200 x 200 et 40 x 40), collection particulière, Milan, photo courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

de l'art, mais seulement l'un des éléments. Bref, malgré sa brièveté, la petite phrase de l'auteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* nous met au rouet...

À vrai dire, Calvino ajoutait à sa sentence un complément qui, en y introduisant une sélection, entraînait en contradiction avec son principe même. Paolini, écrivait-il, « privilégie dans cette histoire les moments dans lesquels la transparence du regard naît, pourrait-on dire, de la transparence de l'esprit : Vermeer, Poussin, Lotto, David, cités explicitement

dans une déclaration, et l'éventail pourrait s'élargir davantage d'après les noms auxquels il destine ses hommages : Angelico, Raphaël, Bronzino, Velázquez, Watteau, jusqu'à Cézanne et Rousseau, Picabia et Duchamp<sup>3</sup>. » Voilà donc l'équivalence initialement proclamée considérablement réduite sous l'effet d'un critère sélectif : ne seraient retenus dans l'histoire de l'art que les « moments » en lesquels la transparence du regard serait engendrée par la transparence de l'esprit. Formule pour le moins mystérieuse, sinon



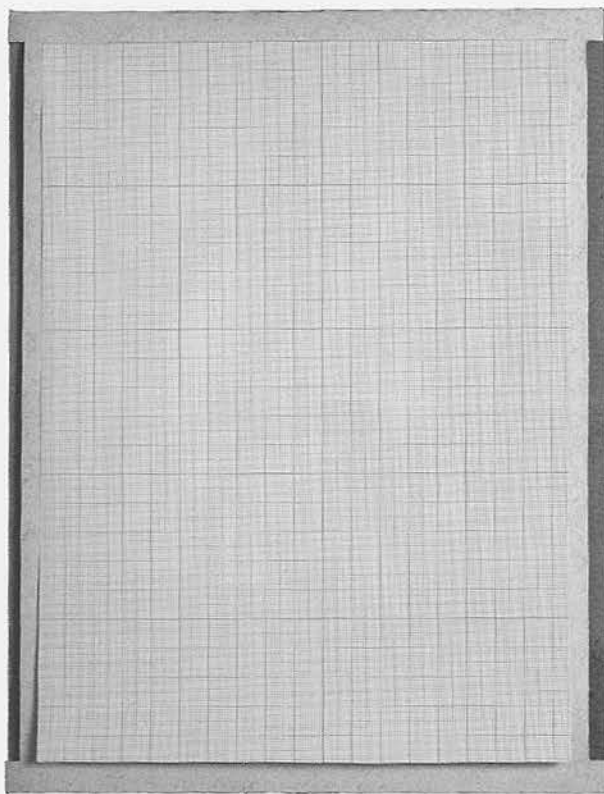
Giulio Paolini. *Disegno geometrico*, 1960, gouache et encre sur toile, 40 x 60, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin, photo Mario Sarotto, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

obscur, que n'éclaire qu'à peine la petite liste d'artistes (dont certaines œuvres ont effectivement été travaillées dans l'art de Paolini et été travaillées par lui) qui la suit.

Regardons de plus près.

Soit donc le premier des artistes cités par Calvino à la suite de la reprise d'une de ses œuvres par Paolini : Vermeer. À en croire l'immensément précieux *Catalogue raisonné* dressé par Maddalena Disch<sup>4</sup>, la première œuvre de Paolini – il n'y en aura que deux – entretenant une relation avec le peintre de Delft porte le numéro 156 et a été réalisée en 1968. Intitulée *Lo Studio*, elle consiste en une grande toile carrée de deux mètres de côté, préparée mais vierge, au centre de laquelle, suspendue à son bord supérieur par un fil de nylon, se tient une autre toile, carrée également, mais bien plus petite (40 cm de côté) sur laquelle une émulsion photographique a permis de reproduire en noir et blanc un détail de *L'Art de la peinture* de Johannes Vermeer. Connue sous divers titres

– *L'Allégorie de la peinture*, *L'Atelier du peintre* –, attribuée un temps à Pieter de Hooch (dont la signature falsifiée fut apposée sur la toile), restituée à son véritable auteur par Thoré-Bürger, acquise par Hitler, disparue, puis retrouvée dans une mine de sel avant de venir enorgueillir les cimaises du Kunsthistorisches Museum de Vienne, cette œuvre peinte entre 1666 et 1669 est assez loin de répondre à la transparence du regard (à supposer qu'une telle chose soit concevable) dont parle Calvino. En elle-même elle expose plutôt au regard nombre d'éléments plutôt opaques. Il n'y a d'ailleurs guère que la figure qui sert de modèle au peintre dont la signification soit indubitable. À l'évidence, une jeune fille affublée d'une couronne de laurier, d'une trompette, joue bien, un livre de Thucydide dans les bras, le rôle de Clio, la muse de l'histoire. Nul en revanche ne saura jamais qui est ce peintre opposant de son dos muet une fin de non recevoir à toutes les questions de notre regard au sujet de son identité : Vermeer ou sinon



Giulio Paolini, *Note di un pittore (recto)*, 1963, papier millimétré sur papier blanc tendu sur panneau de masonite, 27,5 x 21. Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin, photo © Paolo Mussat Sartor, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

qui? Paolini sait tout cela, car naturellement il a tout regardé dans la peinture de son collègue d'autrefois, la carte, le lustre avec ses bougies éteintes et l'aigle symbolique, la sculpture renversée sur la table. Mais ce qu'il a décidé de travailler à son tour ce n'est rien d'autre que le point précis de l'œuvre où la peinture s'effectue. Il a donc repris Vermeer à son compte, non pas à cause d'une supposée transparence de son regard ou même de sa pensée, mais par la main, cette main peinte qui tient le pinceau et le pose sur la toile où l'on peut supposer qu'elle s'est d'abord peinte elle-même. Ce découpage, ou mieux ce détournement, comme disent les graphistes, s'instaure certes d'une relation à un moment de l'histoire de l'art, mais c'est en quelque sorte pour en extraire un invariant. Tout ce qui alimente l'histoire de l'art telle que la font justement les historiens de l'art a été écarté par les coups de ciseaux photographiques. Ne reste qu'un fragment de corps esquissant un geste qui, alors qu'il

était presque latéral (ce qui ne veut pas dire secondaire), dans l'œuvre originale de Vermeer, devient précisément central dans celle de Paolini puisque la petite toile photographique qui le reproduit prend place exactement au milieu de la grande toile vierge sur laquelle elle est suspendue.

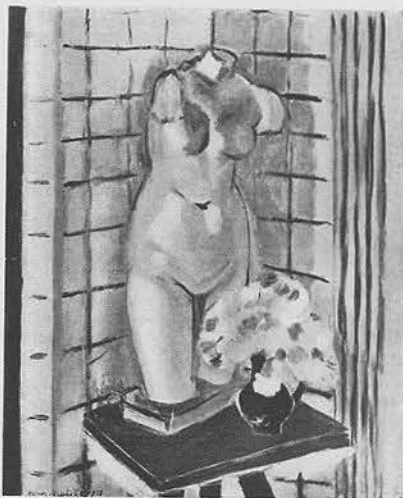
Il faut ici marquer une pause pour rappeler, après bien d'autres, comment, huit ans auparavant, Paolini inaugurerait son œuvre. Numéro 1 du *Catalogue raisonné* de Maddalena Disch, le *Disegno geometrico* réalisé en 1960 est, à ma connaissance, le seul exemple de son genre : une première œuvre qui se veut non seulement inaugurale, mais d'emblée filigrane futur de toutes les œuvres à venir de l'auteur qui la produit et, la produisant, devient du même coup artiste. Tout le contraire de ce qu'on a coutume de nommer une « œuvre de jeunesse ». La simplicité radicale de ce tableau qui ne fait qu'exhiber, tracées au tire-ligne et au compas, les huit lignes directrices que pourrait partager tout tableau passé, présent ou futur et qui, peu ou prou, transparaîtront par conséquent dans les productions ultérieures de celui qui en 1960 les traçait, en rouge pour les diagonales, en noir pour les médianes, sur la surface blanche de la petite toile rectangulaire. Un tel point de départ constitue en quelque sorte, d'entrée de jeu, une manière d'abolition, ou du moins de suspension, d'époché phénoménologique, de l'histoire ou de l'historicité puisque, plus évidemment encore que dans l'emprunt fait à Vermeer huit ans plus tard, est visé un invariant intemporel. On devine que la présence d'un tel invariant, installé au principe de l'œuvre paolinien alors qu'il n'existe pas encore ou, tout au moins, se limite à un seul numéro, conditionnera non seulement toute la suite, mais les éventuels ressurgissements de l'historique ou de l'historicité. Diverses illustrations de cette relation très singulière à l'art en tant qu'il est habituellement considéré comme ayant une histoire sont fournies par une petite famille de travaux effectués par Paolini dans la foulée immédiate du *Disegno geometrico*. Ces œuvres d'assez petites dimensions partagent une caractéristique fort peu commune : elles sont faites à la fois de leur recto et de leur verso. Ainsi, *Note di un pittore* (1963) montre en façade, si l'on peut dire, une simple feuille de papier millimétré, au quadrillage banalement orange comme l'est

“NOTE DI UN PITTORE” DI ENRICO MATISSE

Le note di un pittore sulla pittura vanno considerate un libro spirituale. Certamente non il libro più vicino e il più diretto. Maneggio sempre riferito ad un settore stesso di bellezza e movimento riferito alla pittura. Maneggio che dopo la morte diventò, con l'opera, il trattamento spirituale lasciato a chi, soltanto, sarà degno d'imitarlo.

La mia educazione è consistita nel chiarirmi i differenti mezzi d'espressione del colore e del disegno. L'educazione classica mi ha portato, in modo naturale, a studiare i Maestri, ad assimilarli quanto fosse possibile, considerando sia il volume, sia l'arabesco, sia i contrasti, sia l'armonia e ad applicare le mie riflessioni al lavoro nella natura, sino al giorno in cui mi sono persuaso che era necessario dimenticare il mestiere dei Maestri e piuttosto comprenderlo in un modo del tutto personale. Non è questa la regola d'ogni artista di formazione classica? Poi viene la conoscenza e l'infuso delle arti d'Oriente.

Il mio disegno al tratto è la traduzione diretta e più pura della mia emozione. La semplificazione del mezzo lo permette. Tuttavia, i disegni sono più completi di quanto non possa sembrare a quelli che li considerano come una sorta di schizzi. Sono generativi di linee; guardati in una giornata oscura o magari con illuminazione indiretta, contengono, oltre al sapore ed alla sensibilità della linea, la luce e differenze di valori corrispondenti al colore, in modo evidente. Per molti disegni, anzi, tali qualità sono pure visibili in piena luce. Ciò deriva dal fatto che questi disegni sono sempre preceduti da studi compiuti con un mezzo meno rigoroso del tratto, il carboncino ad esempio o la sfumatura, che permette di considerare nello stesso tempo il carattere del modello, l'umanità della sua espressione, la qualità della luce che lo circonda, la sua ambientazione e tutto quanto non si può esprimere che con il disegno. E soltanto allorché sento d'essere esaurito da questo lavoro, che dura magari parecchie sedute, posso, lo spirito chiarificato, lasciar correre la penna con condolenza. Allora ho il senso evidente che la mia emozione s'esprime con il mezzo della scrittura classica. Appena che il mio tratto commosso ha modellato la luce del foglio bianco, senza intaccare la qualità di istintivamente bianchezza, non devo più né aggiungergli, né toglierli nulla. La pagina è scritta; nessuna correzione è possibile. Se è insufficiente,



Henri Matisse. Natura morta



Henri Matisse. Ombra (1914)

aggiunti non posti nei loro differenti piani; dunque in prospettiva, ma in prospettiva di carattere e in prospettiva suggestiva.

Ho sempre considerato il disegno, non come un esercizio di indirizzo particolare, ma, soprattutto, come un mezzo per esprimere sentimenti intimi e per descrivere stati d'animo; mezzo però semplificato per rendere più elementare, più spontanea, l'espressione, che deve arrivare pura allo spirito dello spettatore, non sono mai delle "comparse" in un interno. Sono i miei modelli, figure umane, non sono mai delle "comparse" in un interno. Sono il tema principale del lavoro, lo dipendo assolutamente dal modello, che mi serve in modo naturale e quando prendo un nuovo modello, nel suo abbandono al riposo intasco la posa che gli conviene e della quale mi faccio schiavo. Spesso guardo queste ragazze parecchi anni, fino all'avvicinarsi d'ogni interesse. Probabilmente esprimono, inconsapevolmente, attrimenti a che m'interessere? Le loro forme non sempre sono perfette, ma sempre sono espressive. Lo stimolo emotivo che mi ispirano, non si vede: parte solitamente nella rappresentazione del loro corpo, ma sovente traspare da linee o valori speciali che sono ripresi in tutta la tela o sul foglio e ne formano l'orchestrazione.

Architettura. Non tutti se ne accorgono. Forse si tratta di voluttà sublimata, che non è ancora da tutti avvertibile.

Si dice di me: «Questo inventatore che si compiace ad annullare dei mostri». Non ho mai creduto che le mie creazioni fossero dei mostri annullati, o capaci di annullare. Ho risposto a chi mi diceva che non vedevo le donne come le rappresentavi: «Se ne incontrano di simili nella strada, scapperei spaventato». Prima di tutto, non creo una donna, «faccio un quadro».

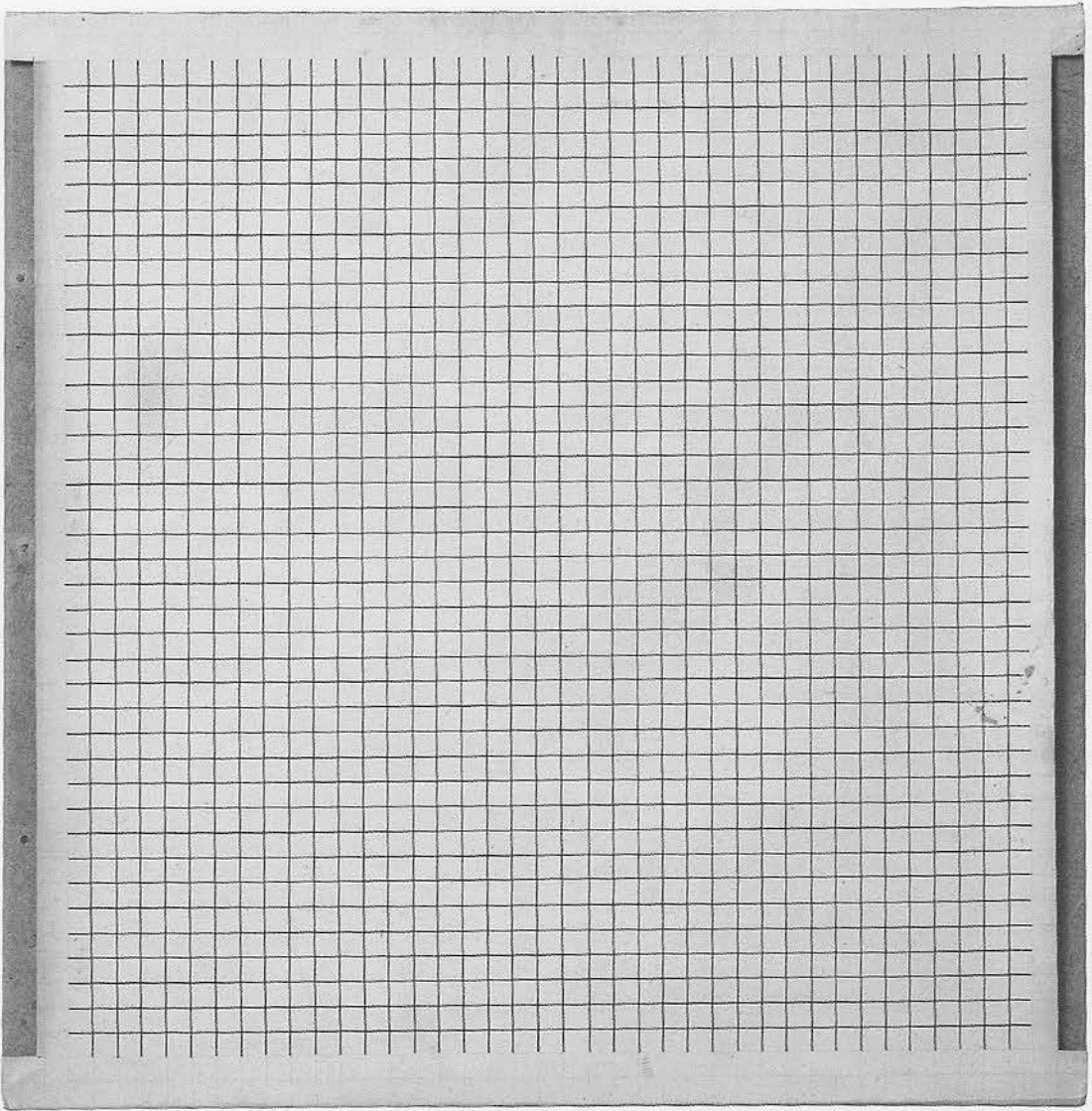
Malgrado l'assenza di tratti intrecciati, di ombre e di mezze tinte, non mi vieto il gioco dei valori, le modulazioni. Modulo con il segno più o meno denso e soprattutto con le superfici che circoscrivono sul foglio bianco. Ne modifico le diverse parti, senza toccarle, ma per accostamenti. Si vede questo assai bene nei disegni di Rembrandt di Turner e, in generale, in quelli dei coloristi.

Risumendo, lavoro «senza teoria». Ho soltanto coscienza delle forze che impiego e vedo, spinto da un'idea che non conosco veramente se non a mano a mano che si sviluppa con la sviluppano del quadro. Come diceva Chardin: «Aggiungo (e tolgo, dato che rischio molto) finché non sono soddisfatto».

Fare un quadro sembrerebbe così logico come costruire una casa, se si procedesse con buoni principi. Dal lato romano non ci si deve occupare. Fa o non fa parte di noi stessi. Se si possiede da tempo all'operta nonostante tutto.

Henri Matisse

Traduzione di Alberto Alberti dal volumetto: HENRI MATISSE, Note d'un peintre, pubblicato da Einaudi nella «collana» all'Insegna del Pireo d'Or». La collana apparve per la prima volta nel numero di dicembre 1943 della «Giornale Nuovo».



Giulio Paolini, *Presunto ritratto di Pirro* (recto et verso), 1963, encre sur carré de papier posé sur panneau de masonite, 22 x 22, collection particulière. Turin, photo © Enzo Ricci, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

communément ce type de support pour dessinateur industriel, collée sur une feuille blanche elle-même collée sur un panneau de masonite au verso duquel on peut voir (si du moins on nous le montre!) un morceau de papier blanc sur lequel figure la signature de l'artiste, laquelle surplombe un carré de papier blanc, collé encore, découpé dans une revue, où se lit « note di un pittore ». L'origine de cette coupure mérite d'être dévoilée et examinée. Il s'agit d'un emprunt à la grande revue de culture italienne *Emporium*, qui,

dans sa deuxième livraison de 1943, avait publié ces notes, anonymisées par Paolini, mais originellement signées par, excusez du peu, Henri Matisse. Deux reproductions (en noir et blanc) accompagnaient dans *Emporium* ce bref écrit du grand peintre. Chacune d'entre elles vaut qu'on s'y attarde ici un instant. Titrée *Natura morta*, la première montre, placés sur une console, un petit vase fleuri et une copie d'une sculpture antique d'un torse de femme. Surtout cet assemblage a pour fond une paroi blanche déco-



rée par des verticales et des horizontales formant un quadrillage qu'il est difficile de ne pas rapprocher du papier millimétré figurant au verso de l'œuvre de Paolini, d'autant que la seconde illustration – une *Odalisque* de 1924 – comporte, quoique moins rigoureusement géométrique, un motif similaire, appliqué cette fois au fauteuil sur laquelle se tient la modèle.

On ajoutera que, très peu antérieure, le recto d'une autre œuvre de la même famille avait également purement et simplement exhibé une mise

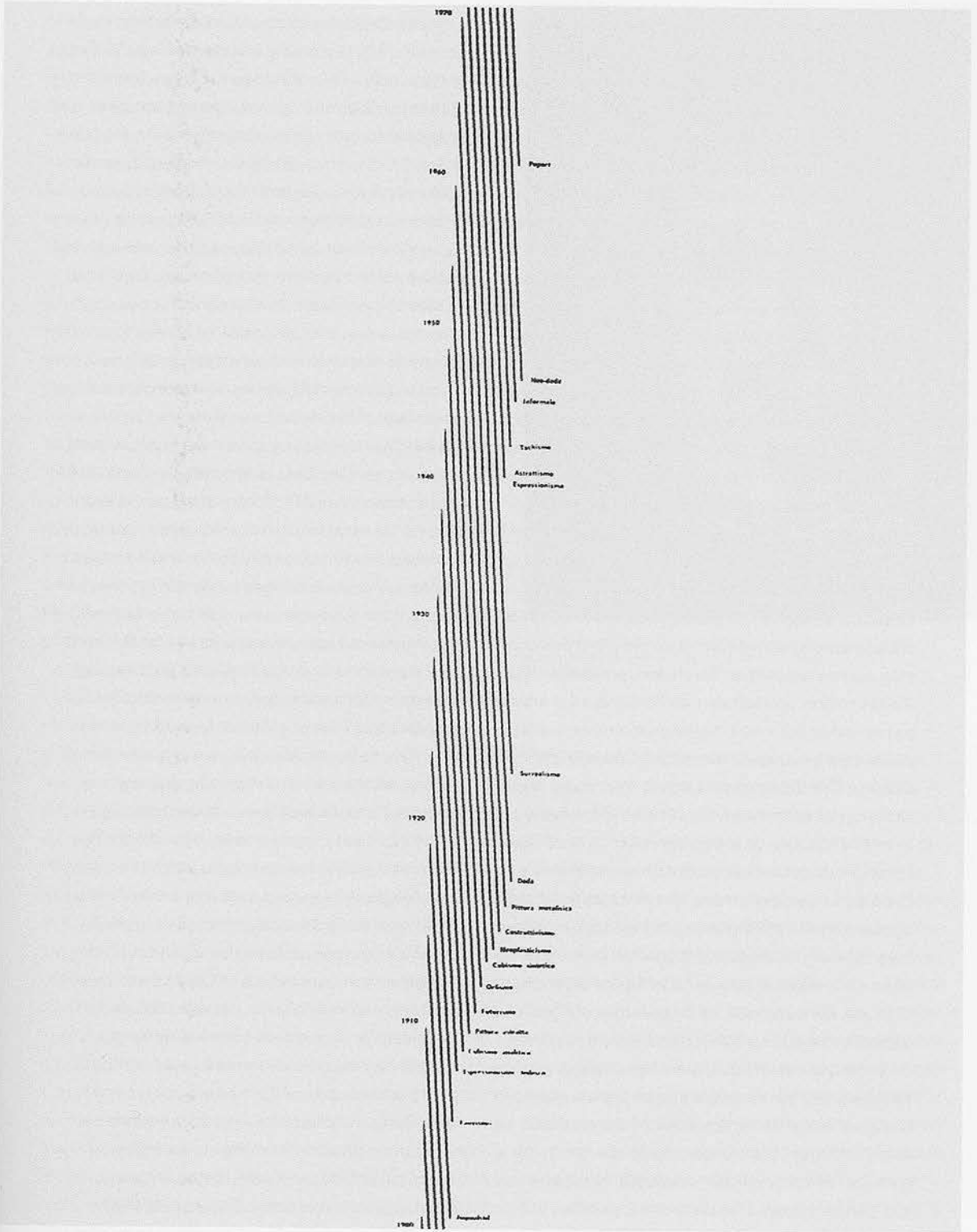
au carré inscrite de surcroît dans un carré. Le titre, *Presunto ritratto di Pirro* (1963), est pour le moins énigmatique à s'en tenir à sa façade. Il s'explique cependant lorsque, selon le principe de la série, on découvre, collé au dos sur l'étiquette portant la signature de l'artiste (encore une fois si on nous le montre...), la coupure d'une petite photographie d'un buste de marbre accompagnée de sa légende. Une autre mise au carré encore, empruntée celle-là à un manuel de dessin, figure au verso de *E* (1963), réalisé

la même année tandis que le recto de cette œuvre est fait d'un emprunt, cette fois direct, au passé de l'art, puisque le collage qui occupe presque toute la surface de cette petite œuvre est celui d'une reproduction d'un portrait d'*Eleonora di Toledo* (1556), à l'époque encore attribué à Bronzino, aujourd'hui restitué à Alessandro Allori. À ce point, nous voilà à la tête d'un petit groupe d'exemples d'apparition dans l'œuvre paolinien d'éléments appartenant sans nul doute à ce qu'on a coutume de nommer – on reviendra bientôt sur l'ambiguïté de cette appellation – l'histoire de l'art. Un détail en noir et blanc d'une œuvre de Vermeer, une reproduction d'un portrait maniériste. Et invisibles, mais présents tout de même, filigranes si l'on veut, une sculpture antique anonyme à l'état de vignette noir et blanc illustrant probablement originellement un livre d'histoire grecque, une allusion, pour le moins malaisée à décrypter, à l'un des plus grands peintres de la modernité. Le moins que l'on puisse dire est que cette petite moisson ne comporte rien qui semble susceptible de faire système, sinon justement cette absence même. On se gardera bien d'ailleurs de penser que toutes les œuvres appartenant à cette série jouant ainsi du recto et du verso du tableau renvoient à des objets relevant de l'histoire de l'art. Si on y rencontre encore un portrait de Van Dyck (conservé à l'Académie de Brera à Milan) ou un petit tableau de Raffaello Sernesi, un peintre italien du XIX<sup>e</sup> siècle, on y croise aussi, entre autres, un simple morceau de tissu orange (au dos, une coupure de journal), une feuille de papier jaune (au dos, une photo floue d'une tête masculine vue de derrière), une vue en couleurs de Vernazza (au dos, un détail de la photographie d'un visage féminin), deux fois la copie, peinte à la main d'une partie du système solaire (au dos de la première, une petite photographie de visage féminin, de la seconde, une image publicitaire vantant le cocktail donnant son titre à l'œuvre : *Old fashioned* (1963). Lorsqu'on y réintègre les quelques œuvres d'art également convoquées donc dans le même contexte procédural, cette énumération de matériaux passablement hétéroclites pourrait conduire à conclure que leur statut n'est pas spécial : images parmi d'autres.

Dans un entretien bien plus tardif, Paolini lui-même confirmerait d'ailleurs le caractère fortuit de

ses références à l'art pictural : « Mes références à l'histoire de la peinture ne relèvent pas d'un parti-pris. Je crois que le regard que nous portons sur la peinture est fait d'une mémoire visuelle, nourrie d'informations et de culture. Je ne me propose pas d'analyser le passé, de faire de l'exégèse. Je suis moi-même prisonnier d'un inventaire d'images, dans lequel je ne puis pas délibérément. Mais, comme un souvenir émerge, parfois, de notre mémoire, des images en surgissent aussi. Je n'utilise pas systématiquement l'iconographie du passé. Je me promène en toute liberté entre différentes techniques, différentes images qui ont leur histoire<sup>5</sup>. »

Mais que faut-il donc au juste entendre par « histoire » ? Dans un passage souvent cité de *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss, polémiquant avec le Jean-Paul Sartre de la *Critique de la raison dialectique*, insistait sur la nécessité de distinguer entre plusieurs acceptions de ce terme. À un premier sens immédiat désignant « cette histoire que font les hommes sans le savoir », l'anthropologue opposait deux autres significations possibles, celle visant « l'histoire des hommes telle que les historiens la font, ou enfin l'interprétation par le philosophe, de l'histoire des hommes, ou de l'histoire des historiens<sup>6</sup> ». Cette distinction manque à la formule de Calvino posant l'équivalence supposée pour Paolini de l'art et de son histoire. Elle est au contraire implicite dans la réponse de Paolini qui vient d'être citée. En transposant l'observation de Lévi-Strauss de l'histoire tout court à l'histoire de l'art, il y a bien, sous-jacentes dans ces quelques phrases de l'auteur du *Disegno geometrico*, d'un côté l'histoire que font les artistes dans leur pratique et qui, au bout du compte, se réduit à ce qui subsiste, soit leurs œuvres, dénuées, pour reprendre les mots de Paolini, d'analyse ou d'exégèse. C'est dans cet « inventaire » dont il dit être « prisonnier » qu'il puise, non pas délibérément, mais au gré du caprice de sa mémoire, du surgissement involontaire des images, « sans parti-pris », c'est-à-dire sans intervention de l'histoire, au sens cette fois, de l'histoire des historiens de l'art, construisant de manière peu ou prou théorisée, un canevas connectant les œuvres entre elles et articulant leurs relations en vertu de périodisations et de conceptualisations, probablement appelées, comme les *Manières de*



Giulio Paolini, 174, 1965, photographie posée sur panneau, 150 x 120, GAM galleria Civica d'Arte e Moderna e Contemporanea, Turin, photo courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

faire des mondes de Nelson Goodman<sup>7</sup>, à être sans trêve défaites et refaites pour peu qu'en surgissent de nouvelles rendant compte des mêmes faits.

De cette histoire de l'art au sens de celle des historiens, Paolini ne semble avoir guère fait plus qu'une seule fois un usage direct. 174, l'œuvre de 1965 dans laquelle intervient une référence de cette nature, reprend en effet un diagramme historique emprunté à un livre sur l'art moderne. De manière strictement factuelle, elle doit d'ailleurs son titre au numéro de la page où ce diagramme apparaît. Ce renvoi confère en quelque sorte à l'œuvre le statut d'une note en bas de page, mais une note auquel manquerait l'essentiel. Grâce à une autre note, celle due à Maddalena Disch à l'entrée correspondante de son *Catalogue raisonné*, la source de l'emprunt est cependant aisément repérable. *Capire l'arte moderna* de Kurt Kranz, l'ouvrage en question, n'est d'ailleurs pas à proprement parler un livre d'histoire de l'art. Il s'agit plutôt d'une de ces opuscules plus ou moins pédagogiques qui font appel à une histoire de l'art schématisée afin de rendre accessibles les développements récents par le biais de leur inscription dans une perspective historique réduite à des schémas parfois simplistes. Kurt Kranz, son auteur, était d'ailleurs non un historien de l'art, mais un artiste passé par le Bauhaus, passage clairement reflété par le titre original de son livre : *Sehen, Verstehen, Lieben – Drei Schritte in die Kunst*. Voir, comprendre, aimer, un programme en trois étapes réduit à une par le simple « capire » de la version italienne. Aux pages 174 et 175 de celle-ci se trouve donc le schéma synthétisant la succession des mouvements artistiques depuis l'année 1900 repris par Paolini. Les décennies forment le socle sur lequel les mouvements cités sont représentés par des lignes légèrement obliques. Curieusement, ce diagramme se lit de droite à gauche, dans le sens inverse de la lecture normale de sorte que ces obliques penchées vers la gauche décrivent une pente descendante depuis leur point d'origine avant de venir s'éteindre au plus près de la chronologie inversée comme si elle remontait le temps à rebours vers leur naissance. Ainsi, en lisant ces pentes inexorables de droite à gauche, voit-on par exemple la ligne du Jugendstil démarrer peu après 1900 et venir s'éteindre un centimètre plus bas

à proximité de l'année 1920 ou encore le néoplasticisme naître deux centimètres au-dessus de 1914 et venir s'échouer à une encablure de 1960. À dire le vrai, cette schématisation est à peu près illisible et l'aspect décoratif de sa géométrie bancale, mais stricte, l'emporte nettement sur son intérêt pédagogique. En la redressant très agrandie à la verticale après l'avoir extraite de la page, Paolini a sans nul doute considérablement simplifié la lecture de cette figure. Mais il est permis de supposer que tel n'était probablement pas son but principal. De même, si la forme graphique produite par l'application du principe de construction de ce diagramme n'est pas dénuée d'une certaine élégance qui valait bien qu'on en fasse un tableau, ce n'est probablement pas davantage cette séduction, rétinienne comme dirait Marcel Duchamp, qui a déterminé la production de cette œuvre. Cité dans le livre que Germano Celant lui a consacré en 1972, Paolini disait que la signification de 174 est « de donner précisément au tableau la mesure de la position historique avec laquelle il vient à coïncider : le tableau est ainsi la limite extrême et physique du diagramme qu'il reproduit<sup>8</sup> ». Plutôt que d'une équivalence entre l'œuvre et l'histoire de l'art, c'est donc d'une coïncidence qu'il s'agirait ici : l'œuvre et l'histoire de l'art dans laquelle elle devrait s'inscrire à sa date se mesurent l'une à l'autre et coïncident en se superposant de sorte que la première excède sa collocation temporelle et simultanément constitue la limite de la seconde dont elle s'approprie et commande la schématisation. Le diagramme de Kranz affichait un bel optimisme prédictif consistant à prolonger ses lignées au-delà de sa publication en 1963, date de l'édition originale allemande du livre, puisqu'il les menait jusqu'en 1970, prophétie qui peut-être fit sourire Paolini en 1965 lorsqu'il réalisait 174. Mais ce n'est là qu'un détail à côté du fait qu'à cette date, le diagramme compte huit lignes actives, c'est-à-dire huit mouvements qu'il suffit de lister pour comprendre que 174 ne saurait y reconnaître le sien. Du dernier apparu – le pop art – au plus ancien – Dada – en passant, en ordre chronologique de naissance supposée, par le surréalisme, l'expressionnisme, l'abstraction, le tachisme, l'informel et le néo-Dada, aucune de ces étiquettes ne pouvait prétendre subsumer l'œuvre sur laquelle Paolini les faisait figurer.

De quoi conclure que cette référence à l'histoire historique de l'art équivalait pour Paolini à s'en exclure et à la considérer de l'extérieur<sup>9</sup>.

Ainsi, malgré des apparences si trompeuses qu'elles ont pu abuser un observateur tel qu'Italo Calvino, l'historicité des œuvres en tant qu'elles permettraient de fonder un discours historique ne concerne guère la méthodologie de Paolini. Et cela vaut autant pour les siennes propres que pour celles des autres et donc pour celles du passé qu'il convoque pourtant de façon assez fréquente. Comme il le dit dans la déclaration citée plus haut, il s'agit bien d'une affaire de mémoire, autrement dit de rencontres qui s'effectuent dans le présent indépendamment de la temporalité historique.

Ainsi, lorsque, deux ans après 174, Paolini réalise *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), l'une de ses œuvres considérée à juste titre comme emblématique, il ne s'agit absolument pas de proposer à la manière de l'histoire de l'art un retour sur un tableau célèbre d'un peintre fameux qu'on entreprendrait de relire ou de réinterpréter, et encore moins d'une entreprise de citationnisme postmoderne (malgré la laideur du néologisme, « prépostmoderne » serait d'ailleurs plus approprié<sup>10</sup>!). Comme on sait, ce *Giovane* consiste en la reproduction photographique en noir et blanc à échelle un du *Ritratto di giovane* (1505) de Lorenzo Lotto conservé aux Offices de Florence. Quoique cela puisse sembler paradoxal s'agissant d'une œuvre dans laquelle l'intervention de l'artiste se réduit à presque rien, peu de productions artistiques néanmoins méritent autant l'appellation de « travail » que celle-ci. Ce qui est en effet travaillé ici, c'est une structure qui comprend d'une part des objets matériels aisément repérables – une toile peinte en 1505 sise dans un musée, une photographie de cette toile, une autre toile sur laquelle la photographie a été émulsionnée –, d'autre part des éléments linguistiques constituant les titres attribués aux deux toiles, enfin et surtout cette structure relationnelle immatérielle qui a nom « regard ». Pour qu'il y ait « regard » il faut qu'il y ait des yeux, ou du moins un œil. Les yeux, l'œil sont des objets matériels perceptibles, et comme tels ils peuvent être représentés par une peinture, par une photographie ou même seulement par un dessin. Le regard, lui,



Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, photographie émulsionnée sur toile, 30 x 24, Sammlung FER, photo courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin.

n'est pas un tel objet, c'est une relation supposant un sujet doté d'une conscience qui l'exerce par le moyen de ses yeux. Nous savons que nous regardons et nous savons aussi, en regardant les yeux qui nous regardent, qu'à notre tour nous le sommes. Il y a toutes sortes de raison qui font que nous regardons, de la simple perception immédiate sans objectif précis à la curiosité circonstanciée jusqu'au désir en passant par bien d'autres motivations encore. Parmi ces motivations, figurent celle de l'art, des artistes et de la représentation, et, par suite, celle des spectateurs, ceux que Duchamp nommera les regardeurs dont il disait aussi qu'ils font les tableaux. Le peintre regarde donc son modèle qui, lui, le regarde ou non. Le spectateur-regardeur regardera ensuite le tableau et verra donc le modèle comme l'artiste l'a vu. C'est cette relation complexe que travaille le *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Comment la travaille-t-il? Deux types de moyens sont convoqués. Le premier

concerne la matérialité de la nouvelle œuvre donnée à voir au spectateur-regardeur : la toile peinte originale est en quelque sorte pointée par une toile photographique qui la reproduit du moins en partie puisqu'elle en oublie les couleurs et qui, comme toute photographie, a valeur d'indice. Une pièce à conviction en quelque sorte qu'il va falloir lire comme telle. Le second type de moyen mis en œuvre par Paolini tient en cinq mots, les cinq mots du titre : *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Ce que travaillent ces mots, c'est évidemment notre regard de sujet spectateur-regardeur. Là où le titre de l'œuvre originale nous invitait à regarder le portrait d'un jeune homme, voilà que nous sommes maintenant soumis au regard d'un modèle fixé sur l'artiste qui le peint. Ce regard frontal qui vise le peintre, évidemment me vise aussi et me voilà hésitant entre mon identité et celle de Lorenzo Lotto. Fondamentalement phénoménologique, une telle opération n'a de toute évidence pas grand chose à voir avec l'histoire de l'art dont elle court-circuite tous les codes.

Divers autres « travaux » de Paolini sur des œuvres du passé, pour la plupart fort célèbres, peuvent confirmer, quoiqu'elles fassent appel à des procédures différentes généralement plus complexes, que, si une histoire de l'art est mise à profit, c'est bien, pour reprendre les mots de Lévi-Strauss, celle des artistes la faisant sans le savoir ou, du moins, sans y penser. Qu'ils se nomment Lotto, Ingres, Poussin, Raphaël, Velázquez, Vermeer, Watteau, le Douanier Rousseau ou autrement encore, les artistes auxquels Paolini emprunte telle ou telle image ne sont aucunement reliés, ni entre eux, ni avec l'usage qu'il en fait, par les fils d'une analyse historicisante de quelque nature que ce soit. Ni l'iconologie à la Panofsky, ni l'histoire critique et formaliste du connaisseur à la Longhi, encore moins l'histoire sociale plus ou moins marxisante à la Hauser ne sont sollicitées. Le travail de Paolini est au contraire en quelque sorte toujours interne aux œuvres qui surgissent dans sa mémoire. Il opère à l'intérieur de l'œuvre élue au gré des caprices de la mémoire, explorant sa logique sans en sortir. Hors du temps historique donc, il instaure entre l'œuvre passée et celle qui naît un système de liaison structurelle qui apparie la structure propre à l'une et à l'autre, mais de manière toujours spécifique,



Giulio Paolini. *Autoitratto*, 1968, photographie émulsionnée sur toile, fil de nylon. 98 x 74 (deux éléments : 98 x 74 et 50 x 37). collection Baldassarre, photo Mario Sarotto, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

même si des ressemblances immédiates peuvent faire penser le contraire. Par exemple, les opérations qui, en 1968, produisent à partir de *L'Empire de Flore* (1631) de Poussin *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* comportent une certaine similarité avec celles qui, un peu plus tard engendreront *Autoitratto* avec l'*Autoportrait* (1650) de Poussin comme matrice. Dans les deux cas, une réduction au noir et blanc photographique, un redoublement et une superposition interviennent : un détail réduit de la toile de Poussin est comme suspendu à la main droite de la déesse au centre de ce même détail de sorte qu'il apparaisse comme présenté par elle tandis que, dans l'*Autoitratto*, le visage de Poussin est apposé sur lui-même, mais cette fois sans réduction.



Giulio Paolini. *Nel meggio del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968, photographie émulsionnée sur toile, fil de nylon, 150 x 130 (deux éléments : 150 x 130 et 75 x 65), collection particulière, Milan, photo Mario Sarotto, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

Cette similarité cependant ne va guère plus loin et surtout elle ne vient s'accrocher à aucune dimension d'historicité qui serait partagée par les deux œuvres ou par leur traitement par Paolini. Ce qui semble moteur dans le premier cas c'est la thématique du double qui travaille toute représentation et, peu à peu, prendra une grande place dans l'art de Paolini. Non par hasard, la nymphe Écho occupe le premier plan et la place centrale tant dans l'image originale que dans son redécoupage. De plus, elle présente à Narcisse la surface réfléchissante de l'eau contenue dans l'amphore qu'elle tient devant lui, suggérant la présence d'un double qu'on ne voit pas. Le geste de Flore présentant l'image réduite explicite en quelque sorte la dimension spéculaire de la scène se jouant entre Écho et Narcisse, non sans pointer son propre redoublement homothétique (sous lequel on ne manquera pas de repérer au passage le filigrane du *Disegno geometrico*).

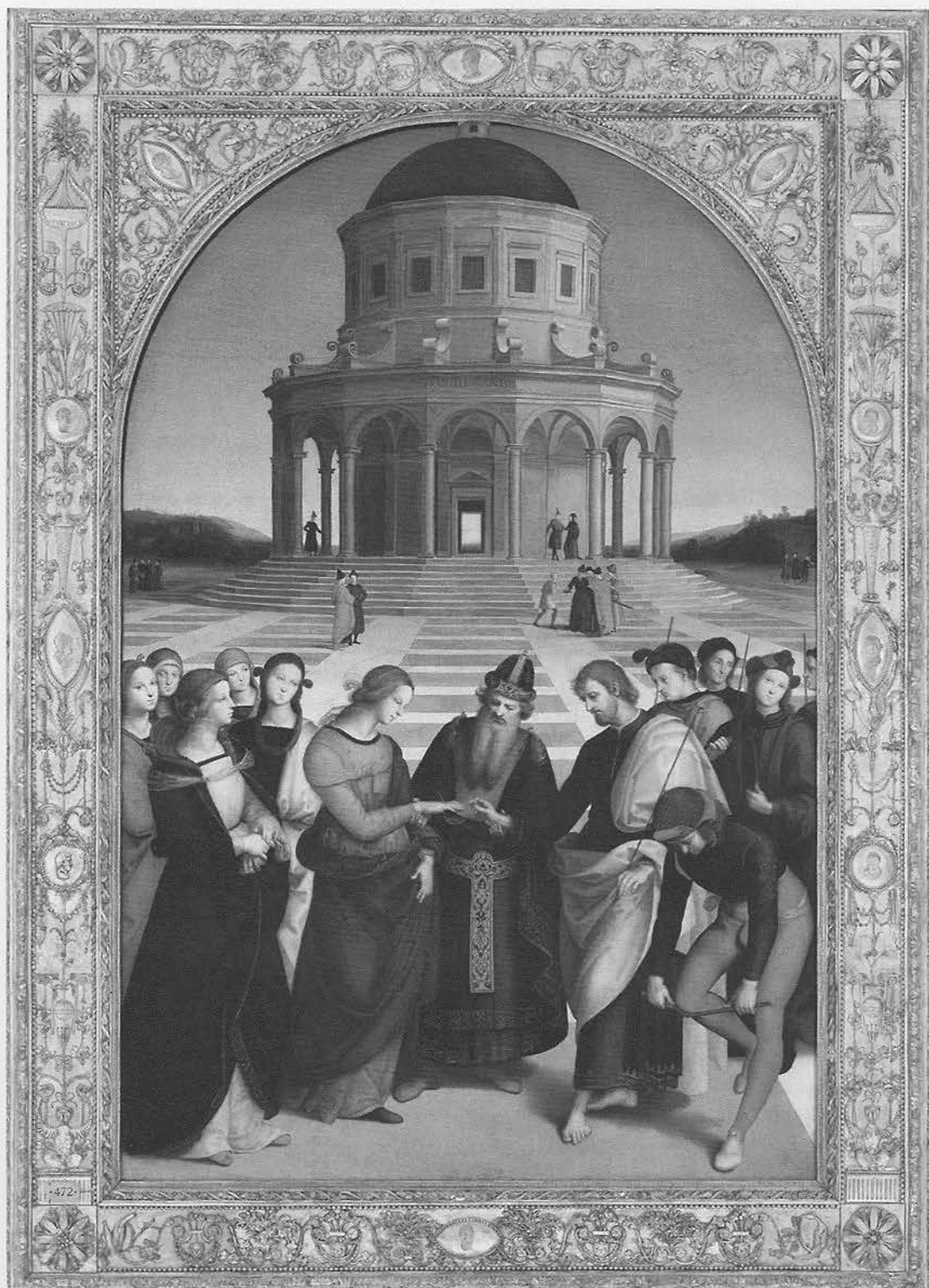
Malgré l'opération de duplication qui y est également présente, l'*Autoritratto* engage une tout autre réflexion. Le redoublement à l'identique à échelle un du visage de Poussin qui vient se recouvrir exactement lui-même doit être perçu en fonction de l'acte de langage généré par son titre. Car, lorsqu'un artiste accole un tel titre à l'une de ces œuvres, l'usage veut que l'image qu'il nous propose le représente : me voilà ! C'était d'ailleurs très banalement le cas s'agissant de l'œuvre originale de Poussin. Or l'image redoublée ajoutée dans *Autoritratto* à la reproduction du tableau du grand peintre français est à nouveau celle du visage de celui-ci qui, performativité combinée du titre et de la signature, devient *ipso facto* pour le spectateur l'autportrait de Paolini.

Si l'on compare de la même manière *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968) et *Raphael Urbinas MDIII* (1968), on trouve également une certaine similarité procédurale, mais, là encore, la spécificité l'emporte. Probablement suscité par la lecture des pages devenues depuis l'une des pierres angulaires de l'abondante littérature consacrée aux *Ménines* en ouverture de *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault, c'est-à-dire par une analyse philosophique bien plus qu'historienne, le premier de ces travaux repose sur le découpage d'un détail : le miroir accroché sur le mur du fond de la pièce dans laquelle



Giulio Paolini, *Raphael Urbinas MDIII*, 1968, photographie émulsionnée sur toile montée sur panneau, 4,8 x 3,4, collection Vittoriano e Federica Spalletti, Pescara, photo © Giorgio Colombo, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin.

se tient Velázquez. De même le second excise du *Sposalizio della Vergine* (*Mariage de la Vierge*, 1504) de Raphaël le petit rectangle de ciel qui traverse le temple devant lequel le mariage est célébré. Outre la petitesse de leur taille relativement à celle de l'œuvre d'où ils sont découpés, ces deux détails partagent une relation commune à la lumière, réfléchie pour l'un, directe pour l'autre, et également à la géométrie perspective. (Là encore on ne manquera pas de souligner que le filigrane du *Disegno geometrico* n'est pas inactif.) Néanmoins, hormis ces parentés, les deux logiques à l'œuvre sont assez différentes. D'abord, repris par Paolini, le miroir des *Ménines* est considérablement agrandi, ce qui n'est pas le cas du minuscule rectangle de ciel emprunté à Raphaël. Surtout, il contient des figures, ce qui n'est pas vrai du monochrome tiré du *Sposalizio* où il ne montrait, si l'on peut dire que de l'air, de l'atmosphère. Enfin, ce miroir qui, comme tout miroir, provoque une inversion horizontale de la droite à la gauche, est à son tour réinversé par Paolini de façon à nous montrer

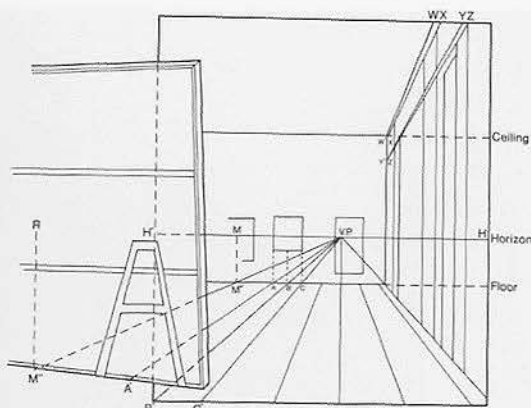


Raphaël, *Spogliamento della Vergine*, 1504, huile sur bois, 170 x 117, Milan, pinacothèque de Brera, photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais/Mauro Magliani



Giulio Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968, photographie émulsionnée sur toile, 93 x 62, collection Consolandi, Milan, photo Mario Sarotto, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

tel qu'en eux-mêmes et non sous la forme de leur reflet, les personnages qu'on y distingue malgré un fort effet de floutage. Daniel Arasse, dans un article remarquable, a montré que la représentation, dans la peinture, des miroirs impose aux peintres d'instaurer une rupture dans la continuité picturale. Dans la réalité, les miroirs produisent des images qui justement ne se distinguent de ce qu'elles reflètent que par l'inversion de la gauche et de la droite et, en dehors de celle-ci, exhibent donc une semblance si parfaite que parfois on s'y trompe. Paradoxalement, dans les tableaux où ils apparaissent, ils ne peuvent se distinguer comme miroir du reste de la représentation qu'à la condition de rompre le réalisme de l'image ou, comme dit Arasse, de « produire un effet de réalité différent de celui – quel qu'il soit – qui sous-tend l'ensemble du tableau ». Pour cette raison, « le miroir, dit Arasse, devient dans le tableau le règne de la tache, c'est-à-dire par là même l'emblème de la peinture<sup>21</sup> ». Le miroir des *Ménines* ne fait pas exception à cette loi, et les figures embuées qu'on y surprend malaisé-



Joel Snyder, Ted Cohen, « Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost », *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, vol. VII, n° 2, 1980, p. 435

ment présentent effectivement cet aspect tachiste. Emblème de la peinture. À cela s'ajoute l'efficace du titre donné par Paolini à ce travail : *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*. Ces quelques mots règlent la question de savoir ce qui exactement se reflète dans le miroir des *Ménines*, question essentielle laissée sans réponse véritablement claire dans l'analyse de Foucault. Le plus souvent, et les pages de *Les Mots et les Choses* ne font pas franchement exception, il est admis que le reflet montre les modèles de Velázquez, le roi Philippe IV et son épouse Maria Ana<sup>12</sup>. L'œuvre de Paolini corrige cette idée reçue et affirme que le reflet montre non pas le roi et la reine, mais leur représentation par le tableau auquel le peintre travaille et dont nous ne voyons que le dos. Admirable coup de force qui, tout en résolvant une énigme picturale qui a fait couler beaucoup d'encre, produit une œuvre aussi acérée et instantanée que la trajectoire ainsi révélée des rayons lumineux qui, dans *Les Ménines*, projettent sur le miroir le reflet de la toile invisible : l'ultime tableau de son auteur, emblème de son art. (On n'aura garde ici d'omettre de signaler que cette révélation trouvera une douzaine d'années plus tard une pleine confirmation dans un article de Joel Snyder et Ted Cohen qui, sur la base des tracés perspectifs et de la détermination du point de fuite des *Ménines*, prouvera, à la fois contre Michel Foucault et contre John Searle, que le reflet dans le miroir ne peut être que celui de la toile en

cours d'exécution par Velázquez et non celui, direct, des souverains<sup>13</sup>.) *Raphael Urbinas MDIII*, le petit rectangle de ciel extrait du *Sposalizio della Vergine* répond à un tout autre genre de préoccupation. Cette œuvre, pourtant, véhicule aussi quelque chose d'ultime. Si l'on oublie tout le reste, le titre, l'ensemble du paratexte comme on dit parfois, qui nous désigne un nom d'artiste parmi les plus fameux, cite une date, énonce une procédure à partir d'un tableau célèbre : «Reproduction photographique grandeur nature de la lumière du portail du temple peint par Raphaël dans le *Sposalizio della Vergine*<sup>14</sup>», si l'on oublie tout cela donc, il reste une tablette de 4,8 par 3,4 cm sur laquelle est collée une photographie émulsionnée sur toile qui ne montre rien qu'elle-même. Un minuscule monochrome blanchâtre. Radicalement simple, encore plus que le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, aussi ultime que la «toile récemment proposée par Rodtchenko à l'attention des spectateurs» cette «petite toile presque carrée entièrement couverte d'une couleur rouge» dont parlait Nikolai Taraboukine au chapitre 7, intitulé «Le dernier tableau», de *Du chevalet à la machine*<sup>15</sup>. À la différence de *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* ou aussi de *Lo Studio*, dans lesquels l'emprunt à des œuvres passées fonctionnait pour une part sur le mode de la citation en elle-même identifiable, *Raphael Urbinas MDIII* procède d'un découpage tel que, sans l'aide non seulement du titre, mais en outre d'une explication de l'artiste, le résultat, une fois séparé de sa source, n'est plus identifiable du tout. L'objet résultant peut du coup conduire l'esprit du regardeur à tout autre chose, en l'occurrence à l'emblème de la peinture moderniste, au monochrome. Un hiatus passe ainsi entre l'œuvre et son titre auquel elle n'adhère qu'à condition que la procédure de sa réalisation soit révélée. Mais, ce qui se joue alors dans ce hiatus, c'est une relation (qui n'est pas d'équivalence) entre

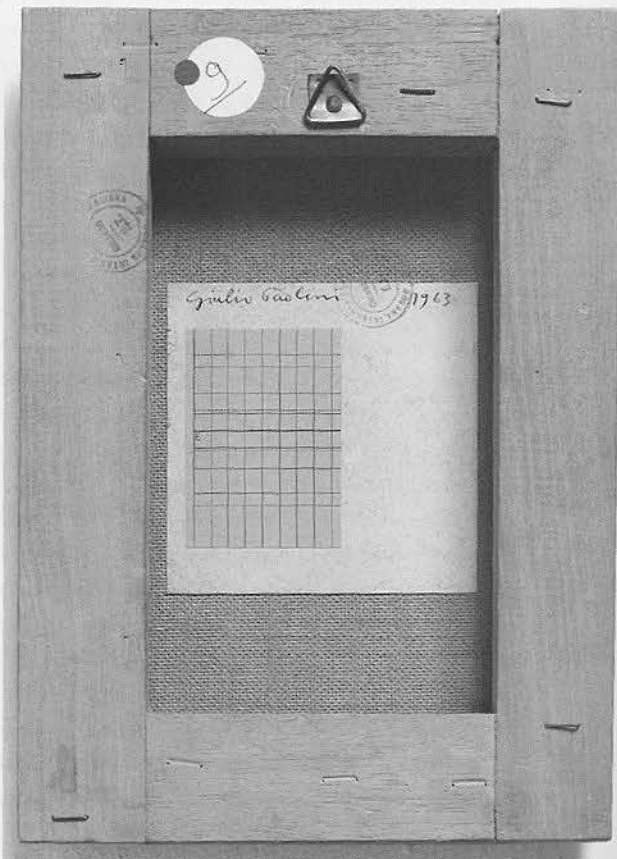
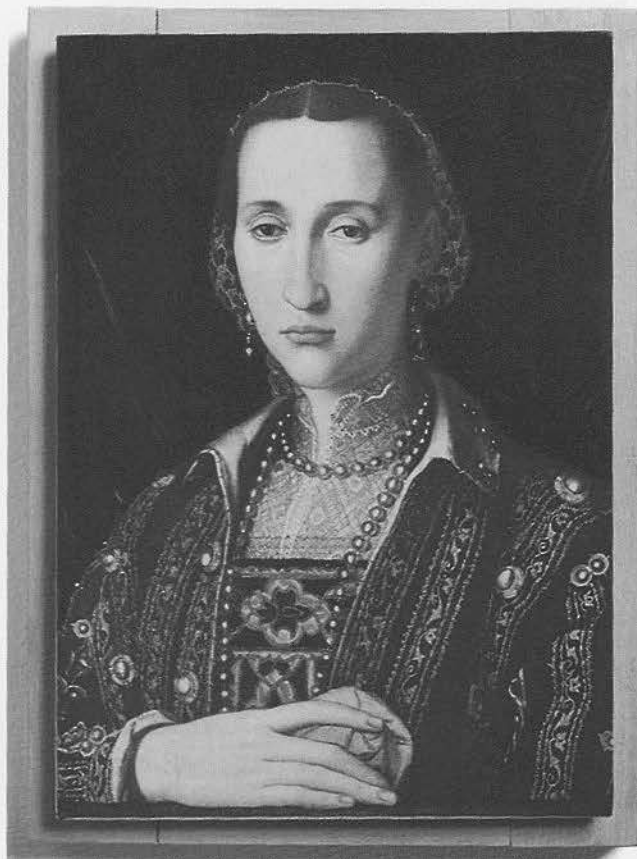
divers âges de la peinture, puisque voilà Raphaël désigné, non comme l'auteur d'un monochrome, du moins comme entretenant une certaine relation datable avec lui, 1504-1921 par exemple. Et la petitesse de ce minuscule rectangle transhistorique fait qu'on peut bien le considérer comme un talisman<sup>16</sup>.

#### Épilogue intempestif : une citation sur la citation

«La citation aussi est un type d'expérience, qui vaut au moment où elle est saisie, elle ne vaut pas une fois pour toutes, mais doit s'acclimater à une certaine raison, à une certaine urgence. Une pierre tombale est là pour instruire pour l'éternité celui qui la lira; une œuvre d'art est plus précaire, codifiée, et il est nécessaire de la traiter et de la lire avec délicatesse.

Je déteste, et j'ai toujours essayé d'éviter, ce genre de citation qui se présente comme appareillage formel; il faut toujours y recourir de manière directe, littérale, en citant la source et jamais l'atmosphère. J'ai tiré profit de citations qui me conduisaient toutes vers un acte de langage et pas seulement vers un hommage à la mémoire, à l'ancien: la citation n'est pas un regret, mais au contraire une clause, une marque d'authenticité, jamais une évocation générique.

À ce stade il me plaît d'arriver à confondre original et copie, dans le sens où tous les systèmes sont bons pour conquérir telle ou telle donnée, et peu importe si c'est à la main ou par la photocopie, elle ne vaut alors que comme elle est. Ce qui émerge à la vue d'une œuvre d'art est un éclair qui affleure à l'horizon de notre regard, et toute manière de le capturer et de le fixer est permise. Cette errance de l'image à travers toute l'histoire de l'art, son émergence et sa disparition, sa réémergence et sa re-disparition, la façon qu'elle a de croiser les regards d'hier, aujourd'hui et demain, tel est ce moment indescriptible, consécration d'une chose sans corps originaire, que nous nommons apparition<sup>17</sup>. »



Giulio Paolini, *E* (recto et verso), 1963, reproduction photographique posée sur panneau de masonite monté sur châssis, 26 x 19, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin, photo © Paolo Mussat Sartor, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

## Notes

Ce texte a été publié une première fois dans Giulio Paolini, *Il passato al presente*, Mantoue, Corraini Edizioni, 2016, © 2016 Maurizio Corraini s.r.l., all rights reserved.

1. Giulio Paolini, *Voix off*, trad. de l'italien par A. Machet, Mâcon, éditions W, 1986, p. 170-171.

2. Italo Calvino, « La squadratura », dans G. Paolini, *Idem*, Turin, Einaudi, 1975, traduit de l'italien par Riccardo Venturi et la rédaction, comme toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur.

3. *Ibid.*

4. Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, 2 vol., Milan, Skira, 2008.

5. G. Paolini, *Voix off*, op. cit., p. 170-171.

6. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 332.

7. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. de l'anglais par M.-D. Popelard, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1992.

8. Germano Celant, *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press, 1972, p. 42 (cette citation figure également dans M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, op. cit., vol. I, p. 120).

9. *174* est la première œuvre « reproduite » dans le fameux *Autoritratto* de Carla Lonzi (Bari, De Donato, 1969, p. 13). Mais on ne peut manquer d'être surpris par les corrections qui lui ont été infligées probablement pour en « améliorer » la lisibilité : les noms des mouvements ont été remis à l'horizontale et retypographiés, et le schéma intégralement déporté vers la

gauche, enfin les bords du panneau ont purement et simplement disparu. Ces mutilations impliquaient-elles que *174* pouvait alors être considéré comme une simple idée, un concept, et non comme une œuvre d'art dotée de propriétés matérielles et formelles qu'on ne saurait altérer.

10. Une vingtaine d'années plus tard, lorsque le postmodernisme, dans ses versions italiennes anachronistes ou « cultivées » connut une brève saison, certains tentèrent en effet d'annexer Paolini en lui attribuant l'anticipation de ces médiocres courants. Son démenti est ici tout à fait instructif : « Lorsque le mouvement dit de l'« anachronisme » ou de l'« art cultivé » est apparu, on a alors parlé, me concernant, d'une paternité de ces mouvements. Or il y a,

me semble-t-il, des différences importantes : la récupération de la peinture comme moyen ne me concerne pas même si cela reste une possibilité occasionnelle. Les artistes de l'« Art cultivé » s'occupent de mettre en évidence un certain climat visuel qui m'est étranger. Un exemple, lorsque je place, l'un en face de l'autre, deux exemplaires identiques d'une même sculpture antique, je ne souhaite pas tant représenter deux figures que le vide qui les sépare. Alors que les peintres cultivés récupèrent, et, de fait, repeignent selon des thèmes propres à l'iconographie classique. Ce qui m'intéresse, quant à moi, c'est de laisser intacte la distance qui nous sépare de ces images, mais qui, en même temps, nous les rend visible» (G. Paolini, *Voix off*, op. cit., p. 171).

11. Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », dans *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté – Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 74.  
 12. L'ambiguïté est manifeste dans le passage suivant du texte de Foucault : « D'abord, il [le reflet dans le miroir] est l'envers de la grande toile représentée à gauche. L'envers ou plutôt l'endroit, puisqu'il montre de face ce qu'elle cache par sa position. De plus, il s'oppose à la fenêtre et la renforce. Comme elle, il est un lieu commun

au tableau et à ce qui lui est extérieur. Mais la fenêtre opère par le mouvement continu d'une effusion qui, de droite à gauche, réunit aux personnages attentifs, au peintre, au tableau, le spectacle qu'ils contemplant; le miroir, lui, par un mouvement violent, instantané, et de pure surprise, va chercher en avant du tableau ce qui est regardé, mais non visible, pour le rendre, au bout de la profondeur fictive, visible mais indifférent à tous les regards » (Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25-26).

13. Joel Snyder et Ted Cohen, « Reflexions on Las Meninas : Paradox Lost », *Critical Inquiry*, vol. VII, n° 2, hiver 1980. Cet article commentait à la fois le texte de Foucault et « Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation », un remarquable essai de John Searle, également paru dans *Critical Inquiry* (vol. VI, n° 3, printemps 1980), qui considérait franchement le miroir comme reflétant directement les souverains. Joel Snyder a ultérieurement complété l'analyse présentée en 1980 avec Ted Cohen dans un autre excellent article intitulé « Las Meninas and the Mirror of the Prince » (*Critical Inquiry*, vol. XI, n° 4, juin 1985).

14. « G. Paolini, dans *Giulio Paolini 2121969*, cat. d'expo., Milan, Galleria De Nieubourg, 1969, cité d'après

M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, op. cit., p. 177.

15. Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau. Pour une théorie de la peinture. Écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, trad. du russe et présentés par A. B. Nakov et M. Pétris, Paris, Champ libre, 1972, p. 41. L'exposition à laquelle Taraboukine faisait allusion s'était tenue en septembre 1921 à Moscou sous le titre « 5 x 5 = 25 ». Elle réunissait en effet cinq artistes : Stepanova, Vesnin, Popova, Exter et Rodchenko donc, qui y montra non pas un monochrome, mais trois. Titres *Rouge pur*, *Jaune pur*, *Bleu pur*, ils étaient accompagnés dans le catalogue d'une déclaration de leur auteur affirmant « lors de la présente exposition pour la première fois sont déclarées » (cf. Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, éd. révisée et complétée, Londres, Thames & Hudson, 1986, p. 250).

16. On se rappelle que, sous la direction de Gauguin, Paul Sérusier a peint à Pont-Aven sur le couvercle d'une boîte à cigares un petit paysage qui, baptisé *Le Talisman*, deviendrait plus tard le manifeste d'une peinture pure.  
 17. G. Paolini, *La Verità in quattro righe e novantacinque voci*, éd. par Sergio Risaliti, Turin, Einaudi, 1996, sous l'entrée « Citazione ».

Daniel Soutif est philosophe et critique d'art. Il a exercé de nombreuses fonctions au sein de diverses institutions artistiques, notamment celles de directeur du Département du développement culturel au Centre Pompidou et de directeur du Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci à Prato en Italie. Il est l'auteur de *Papiers journal. Chroniques d'art 1982-1992* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994) et de *Voyages immobiles* (Nantes, Le passeur, 1994). Il a également dirigé l'ouvrage *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle 1939-2002. De l'art moderne à l'art contemporain* (Paris, Citadelles & Mazenod, 2005). Il est le commissaire de l'exposition « The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation », qui se tient du 4 octobre 2016 au 15 janvier 2017 au Musée du Quai Branly Jacques Chirac à Paris.