Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 3-4

Artikel: La colonne ou l'indice du monument ruiné

Autor: Mauron, Véronique

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870393

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA COLONNE OU L'INDICE DU MONUMENT RUINÉ

Dans un certain art contemporain, celui qui se concentre sur la citation, la tautologie, la réflexivité et l'ironie, on rencontre un élément architectural : la colonne. Les fameuses colonnes rayées de Daniel Buren au Palais Royal à Paris ont déjà suscité d'abondants commentaires. Les *Columns* de Robert Morris, dressées et couchées à l'aube des années 60 instauraient un mode de perception singulier. La colonne intervient aussi dans de nombreuses installations d'artistes italiens proches de l'*arte povera* tels Giulio Paolini et Luciano Fabro.

Dans toutes ces œuvres, les références à la peinture, à la sculpture et à l'architecture demeurent. La colonne, souvent cannelée, rappelant l'Antiquité, en plâtre, en marbre, en bronze ou en verre, est toujours, dans l'art contemporain, incomplète, coupée, tronquée, issue de la ruine et érigeant un monument ruiné. Si la colonne de Paolini décline ses styles classiques (dorique, ionique, corinthien et composite) prenant parfois la forme de la caryatide, la colonne de Fabro se métisse d'allusions anthropomorphes et se prête à des emplois variés. Isolée de son contexte architectural, ou le suggérant de manière métonymique comme la « colonnade » de Buren, seule ou répétée, dépourvue le plus souvent de ses fonctions naturelles de soutien, la colonne se transforme en signe.

La colonne appartient à la classe des *parerga* selon Jacques Derrida analysant la troisième *Critique* de Kant. La colonne dépend de l'œuvre (l'*ergon*) et même en constitue un élément structurel essentiel mais elle fait partie aussi de l'extérieur de l'œuvre, reliant le dehors au dedans. Elle est le motif de l'intervalle et en même temps un ornement, un « accessoire obligé ». Dans l'art contemporain, la colonne parergonale acquiert une fonction indicielle. Elle est *ergon* à part entière, suffit à l'œuvre d'art. Indice, elle ne montre plus le temple mais désigne la perte du modèle (monument) antique.

Dans l'art du XXe siècle, la colonne devient une forme privilégiée de la sculpture. La *Colonne sans fin* de Brancusi, conçue dès 1918 et développée en plusieurs variantes, est une colonne, dans

le sens architectural, autant qu'une sculpture d'un type nouveau, sans socle et dont la forme — superposition de rhombes — dérive du socle lui-même. Comme la colonne de nuées des mythes, la sculpture de Brancusi ressemble à un « escalier qui mène au ciel[1] ».

Plus tard, alors que l'œuvre plastique de Brancusi deviendra un sujet d'étude et d'inspiration pour les artistes américains, Robert Morris créera plusieurs œuvres sculpturales rappelant un certain type de colonnes. Associée à l'art minimal, le travail de Morris se développa dans les années 60 et 70. Lors d'une performance avec le *Living Theater* en 1961, l'artiste se tenait debout, dans une caisse en bois, durant trois minutes et demie puis d'un léger mouvement il faisait tomber la colonne et demeurait ainsi à terre durant trois autres minutes et demie. Ce temps écoulé, le rideau tombait. La colonne, ici, est une boîte à dimension humaine. Elle ne supporte rien, mais contient un corps, comme un cercueil. Les différentes mises en scène de la colonne chez Robert Morris possèdent une dimension funèbre[2].

En 1972, Luciano Fabro, présentait neuf *Piedi* à la Biennale de Venise. En 1996, le Centre Georges Pompidou à Paris organisait une rétrospective des œuvres de l'artiste italien dans laquelle les *Piedi* étaient mis en scène comme des colonnes avec des bases solides (marbre, bronze, verre) et dont les fûts, des cylindres de tissu, reliaient le sol et le plafond où était tendu un textile blanc, sorte de toiture. On entrait dans un espace construit, une colonnade, et les *Piedi*, tout en ressemblant à des éléments architecturaux, n'avaient aucune fonction portative.

Pour terminer cette liste peu exhaustive des colonnes dans l'art du XXe siècle, on ne peut manquer d'évoquer les célèbres colonnes de Daniel Buren dans la cour du Palais-Royal à Paris. *Deux Plateaux* est le titre donné à cette œuvre réalisée entre 1985 et 1986, qui se compose de colonnes tronquées et rayées. Effets de

---

1. Brancusi dit encore à propos des *Colonnes sans fin*: « Projets de colonnes qui, lorsqu'il sera agrandi, supportera le firmament », *Catalogue de l'exposition de la Brummer Gallery (1933-1934)*, cité dans le Catalogue placé sous la direction de Margit ROWELL, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, p. 161.

2. Les deux *Columns* de 1961-1973, en contreplaqué peint, sont, plutôt que des colonnes au sens où on les connaît habituellement, des signes extrêmement réduits. Les colonnes se présentent toujours l'une debout, l'autre couchée, ne supportant rien, dénuée de toute fonction.

miroirs, jeu de perspective, références à l'histoire, mise en abîme du contexte architectural, l'œuvre de Buren dérive d'une colonnade monumentale fantasmée.

Il ne s'agit pas, dans cette brève étude de délivrer une histoire de la colonne dans l'art contemporain, mais d'arrêter une image, au travers d'un exemple précis — quelques œuvres de l'artiste italien Giulio Paolini. Mes recherches soumettent plutôt des questions, se déroulent dans une forme d'enquête et de mise à l'épreuve d'outils théoriques nouveaux. L'interrogation générale s'articule autour des notions de bordure, de dépassement, d'illimitation et de dé-limitation. Mon regard se dirige sur les ex-centricités de l'œuvre d'art contemporaine.

L'indicialité

Dans le temple grec, la colonne appartient à une partie intermédiaire de l'édifice ; elle réalise le lien entre l'extérieur et l'intérieur. Les colonnes soutiennent le temple — elles ont une fonction architectonique — mais constituent aussi des éléments de décoration. C'est cette particularité de la colonne que retient Kant dans sa troisième critique, la *Critique de la faculté de juger*. Le philosophe y définit trois types d'ornements : les cadres des tableaux, les vêtements des statues, et « les colonnes autour d'édifices somptueux[3] ». La colonne se situe donc à côté de l'œuvre, contre l'œuvre. En cela, elle est un *parergon* (*para ergon*), comme le souligne Derrida dans sa formule aujourd'hui célèbre : « ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord[4] ». Limite, frontière, frange, seuil, le *parergon* invite au passage. Selon Pline l'Ancien au Ier siècle ap. J.-C.[5], Félibien au XVIIe siècle, Kant au XVIIIe siècle et Jacques Derrida, le *parergon* appartient à la classe des ornements, c'est-à-dire à ce qui ne participe pas intrinsèquement à la représentation. *Addendum*, accessoire, supplément, charnière, il est apposé à l'œuvre, ne devant jamais devenir le sujet principal et y restant subordonné.

---

3. KANT cité par Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, p. 62.

4. *Ibid.*, p. 63.

5. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 101-102, cité par Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993, p. 37.

La colonne appartient aussi à la catégorie de l'indice dans le sens que lui donne Charles S. Peirce[6]. Elle apparaît comme un signe qui entretient avec son référent — le temple, le monument — une relation de contiguïté et non de ressemblance. La vision de l'indice impose au spectateur un regard différent : il s'agit de voir à travers l'image, de manière décentrée.

Interroger le parergon ou l'indice, ce motif secondaire, c'est se situer entre l'extrinsèque et l'intrinsèque, dans une zone intervallaire, labile, incertaine, mystérieuse[7], comme le souligne Jacques Derrida dans *Marges de la philosophie*; c'est aussi penser des « formes impensables[8]» pour Georges Didi-Huberman. Ou encore, déchiffrer les figures qui bordent le champ visuel, c'est porter un regard oblique, peut-être funéraire.

La réflexivité

Giulio Paolini est un artiste italien né à Gênes en 1940. Il expose en 1961 une petite toile blanche, *Disegno geometrico*, comportant le dessin des lignes servant à tracer un cercle. Cette image originelle donnera naissance à de nombreuses œuvres qui reprendront, de manière proportionnelle, les dimensions de ce premier dessin. L'art de Paolini, proche de l'*arte povera* mais aussi de l'art conceptuel, interroge les structures de la vision, le rôle de la mise en scène artistique, la place du tableau dans l'histoire de

---

6. « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet qu'il renvoie à cet objet », Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris : Le Seuil, 1978, p. 140. Et plus loin, il ajoute : « L'indice n'affirme rien ; il dit seulement « là ». Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout. [...] Tout ce qui attire l'attention est un indice », p. 144 et 154.

7. « Le mystère — si l'on veut à tout prix, pour les besoins du discours, donner une figure à ce qui, par définition, n'en a pas — peut être représenté comme une marge, une frange qui cerne l'objet, l'isolant en même temps qu'elle souligne sa présence, le masquant en même temps qu'elle le souligne, l'insérant dans un arlequin de faits sans lien ni cause repérables en même temps que la couleur particulière dont elle le teint l'extrait du fond marécageux où s'entremêle le commun des faits. » J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, p. 17-18.

8. Expression de Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris :, Minuit, 1990, p. 231

l'art. Effets de miroir, citations d'œuvres d'art, intégration de l'écriture dans le champ du visuel, caractérisent ce travail artistique analytique.

Dans l'œuvre paolinienne, la colonne apparaît à plusieurs reprises, mais surtout dans une série qui emprunte son titre générique à une installation de 1982 : *Hierapolis*. Les colonnes abondent aussi dans les œuvres où interviennent les collages de photographies. Je me contenterai d'analyser les œuvres où la colonne appartient à la sculpture, c'est-à-dire lorsqu'elle est physiquement présente, en trois dimensions.

Cariatide[9], œuvre de 1979, appartient à la série *Hierapolis*. Sa description délivre déjà une de ses principales caractéristiques : la tautologie. Deux colonnes à chapiteaux corinthiens dont le fût cannelé est de taille humaine, sont reliées par un papier Canson enroulé autour d'elles. Sur la feuille, l'artiste a dessiné une silhouette humaine, pieds coupés, marchant dans le vide laissé sous le papier et qui semble porter la colonne de droite entre ses mains. Que tiennent les deux colonnes ? Elles ne supportent ni un entablement, ni une corniche, mais elles permettent au papier de s'enrouler. Elles tiennent le dessin qui représente une silhouette sobre, une représentation schématique d'un homme, sans âge, sans histoire, sans époque, ni antique, ni moderne.

Paolini joue ici avec les mots et le sens littéral. On définit une caryatide comme une colonne en forme d'être humain, souvent une femme. Paolini construit une œuvre sur un concept extrêmement réduit : une figure humaine portant une colonne. Il déconstruit la statue-colonne pour en faire un dessin portant une sculpture. L'artiste donne une définition visuelle de la caryatide, une traduction littérale, mot à mot, dans l'espace. La tautologie, dans cette œuvre, se manifeste dans cette littéralité entre le titre, c'est-à-dire le programme ou le projet de l'œuvre, la réalisation de l'œuvre, c'est-à-dire sa concrétisation en objet, et la description que le spectateur en fait. Pour reprendre la célèbre formule de Frank Stella — « Vous voyez ce que vous voyez » — on pourrait dire de Paolini : Vous voyez ce que vous lisez. Il s'agit d'une forme de redoublement de l'œuvre sur elle-même, et pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, « du rêve visuel de

9. Installation conservée à Paris, au Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

la chose même[10]». L'œuvre ne ment pas, ne cache rien, s'impose dans la transparence. Le sens qui gît en elle s'inscrit sur son épitaphe. Paolini, prenant le masque de Cratyle, rejoue, sur le mode illusoire de la tautologie, l'équivalence entre les mots et les choses, un peu à la manière de Francis Ponge, le poète qui, pour décrire le lézard convoque la lézarde du mur.

Dans *Caleidoscopio*[11] de 1976, l'artiste a disposé deux colonnes cannelées et tronquées sur deux plaques de miroir. L'une est placée normalement, l'autre est renversée, la base devenant une sorte de chapiteau. La colonne sert à une démonstration optique obtenue avec le miroir. Il s'agit de la superposition virtuelle de fragments de colonnes. Le miroir permet la magie de la multiplication. Paolini donne ce commentaire à cette œuvre : « Celui qui imaginerait de superposer une colonne sur l'autre, reproduirait déjà l'image que chaque colonne présente d'elle-même[12]». L'œuvre d'art existe alors dans un instant arrêté où « rien ne reste, rien ne devient[13]». Dans ce sens, le terme le plus approprié pour qualifier ce redoublement est celui de doublure. *La Doublure* est aussi le titre d'une œuvre et d'un ensemble de 28 tableaux de 1972-1973 où chaque toile « reproduit une imaginaire perspective d'elle-même, proposant un espace virtuel, symbolique[14]». La doublure, lors des répétitions de théâtre, peut remplacer l'acteur. Elle ne joue pas mais peut dire à la place de. La doublure, chez Paolini, impose une esthétique de la seconde fois. L'origine, le premier, font défaut, manquent. Tout advient pour la deuxième ou pour la énième fois. Dans ce sens, il faut remarquer que dans ses installations prennent souvent place des moulages de statues et de colonnes antiques. La technique du moulage relève de la copie et non de l'invention. Les plâtres, doubles d'œuvres d'art, collection parallèle de moindre valeur, constituent les sculptures à copier. Les plâtres et les moulages sont des matrices, au service de la sculpture, souvent détruits lors du processus de fabrication.

---

10. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992, p. 33.

11. Cette œuvre appartient à une série différente : *L'immagine riflessa.*

12. Giulio PAOLINI, *Images, Index*, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1984, p. 72.

13. *Ibid.*

14. Laurent BUSINE, *Les Doublures de Giulio Paolini*, Bruxelles : Lebeer-Hossmann, 1986, p. 15.

Paolini conserve ces simulacres d'œuvres d'art, ces signes dénués d'aura, anonymes, confectionnés en séries.

Chez Paolini, le passé réside dans une formulation précaire. La colonne en plâtre peut sans cesse être refaite, sans souci de l'original qui n'apparaît plus. Doublure, elle acquiert une autonomie, prend le rôle de l'œuvre d'art et le joue. Paolini se sert des plâtres, se contente de ce double à qui il confère les qualités de la sculpture en marbre. Au matériau noble, l'artiste préfère le « matériau sans qualités », à l'étoffe précieuse, la doublure. L'œuvre paolinienne se révèle comme un envers, une face cachée, un verso, un *idem* décalé. Le double, chez l'artiste italien, vit seul, sans objet premier. Les deux colonnes de plâtre de *Caleidoscopio* se dédoublent dans les miroirs ; l'image est le reflet du double car l'original est perdu. Le principe de la doublure, dans sa formulation de répétition, duplique et redit le même. Le double sert de référent à la doublure. On se situe bien dans la tautologie, une tautologie au second degré qui évacue toute illusion de l'origine.

D'une même œuvre, ou du moins d'une œuvre qui comporte le même titre et les mêmes enjeux, Paolini réalise souvent plusieurs versions. C'est le cas de *L'exil du cygne*, datant de 1984 dans sa version en installation (la version en collage et dessin est de 1982-1983). Deux colonnes de style composite sont disposées de part et d'autre de l'angle d'une salle d'exposition. Entre les deux, une toile blanche est tendue. Sur cette toile, l'angle de la pièce est dessiné, trois lignes traçant le sol et l'élévation. L'artiste a réparti de manière aléatoire et désordonnée sur les murs et sur la toile des morceaux de papier piqués au bout d'une plume tenue par une main dessinée. Les colonnes se réduisent à des ornements sans fonction de soutien. De petites dimensions, plus basses que le plafond de la salle, elles ne supportent aucune architecture, et même ne favorisent en rien le maintien de la toile placée derrière elles. Elles bornent l'espace de la tautologie.

Le titre et les vers cités par Paolini en regard de cette œuvre, dans sa version de collage, fournissent une piste : celle de Mallarmé et en particulier du poème qui commence par ce vers : « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... » et dont Paolini cite le tercet suivant :

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne[15].

Dans le sonnet, il est question du cygne, double du poète dont le chant résonne des plus tristes accents, le poème n'ayant pris son envol, réduit alors à l'« exil inutile ». Le lieu de l'exil du cygne paolinien se situe à la fois dans la réalité et dans l'illusion, (les plumes de l'écriture sont dispersées partout), dans l'espace réel et dans l'espace fictif. La poésie n'a plus de lieu, a tous les lieux. De même, l'exil est partout.

Les colonnes antiques sont exilées dans l'univers absurde de la tautologie. Elles encadrent la toile qui met en perspective et en abîme l'espace de la réalité, le redouble, le copie. Paolini crée un espace poétique qui procède de la réalité et de son double. Une image tautologique. La représentation se superpose à la réalité, elle la recouvre tout en adoptant étroitement ses formes. L'univers de la tautologie, devient le monde de la littéralité, de la transparence des signes, de l'étroite coïncidence avec la réalité des choses.

Paolini semble refaire la seconde expérience de Brunelleschi lorsque l'architecte florentin peignit le palais de la Seigneurie à Florence. Au lieu de l'argent bruni permettant au ciel et aux nuages de se refléter comme cela était le cas dans le premier panneau, celui représentant le Baptistère, Brunelleschi avait choisi de découper son support selon le contour exact de l'édifice. Placée sur des tréteaux, la peinture recouvrait le Palais. L'expérience concluait à la superposition identique de l'image et de la réalité. Le tableau s'identifie à un masque exact du visible qu'il couvre. « Il simule le réel jusqu'à en rendre la sensation du vrai[16]». Dans l'installation de Paolini, le spectateur contemple le panneau représentant la réalité, panneau dont le bord supérieur est laissé vide, comme celui de Brunelleschi qui permettait à l'illusion de se renforcer, le ciel et les nuages chez l'un, le mur et le sol chez l'autre poursuivant parfaitement la représentation, la complétant de manière adéquate. L'intrusion de la réalité dans la fiction semble prouver et garantir la vérité de la peinture. Le signe et la réalité se superposent. L'image ne dit rien de plus que la réalité, la

---

15. Stéphane MALLARMÉ, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... », *Poésies*, Paris : Gallimard (Folio), 1952, p. 90.
16. Jean CLAIR, *Méduse*, Paris : Gallimard, 1989, p. 95.

répète. Ce redoublement provoque un effet de pétrification. L'installation paolinienne cache Méduse dont la vue rend de pierre, fige le vivant dans la mort, immobilise le réel. Cet effet de rigidification trouve un écho dans le poème de Mallarmé. Le givre et la glace emprisonnent le cygne dont les « vols n'ont pas fui ». La tautologie méduse, fixe le réel et son double exact et monstrueux. Tératologique, la tautologie retient le cygne (signe), l'étreint, l'immobilise, lui refuse l'envol, c'est-à-dire la métaphore. Les colonnes antiques, symboles de l'éternité et du passé qui se prolonge indéfiniment, construisent ce temple où l'image est prisonnière d'elle-même, deviennent les gardiennes de l'image tautologique, fascinée par sa propre réflexion.

Paolini, comme son prédécesseur florentin, s'approprie le pouvoir de définir l'image. Il lui donne un statut nouveau, dépassant la mimésis. L'artiste contemporain situe notre regard dans l'histoire, celui de la peinture telle qu'elle s'est développée depuis les Grecs en passant par la Renaissance et l'invention de Brunelleschi. Paolini *précipite* l'histoire dans la modernité. La légende et l'histoire enchâssent la modernité, la bordent. Brunelleschi a fait basculer l'image au XVe siècle. Paolini poursuit cette mise en abîme en dépassant la mimésis grâce à la tautologie. Mais il ancre la tautologie, figure de la modernité, dans le passé en montrant ses racines, sa source. L'image produite par Paolini est une *image critique* dans le sens où l'entend Georges Didi-Huberman, c'est-à-dire une image qui refuse la nostalgie mais qui répète le même sur le mode derridien de la déconstruction, de la mise en évidence des stratégies, des stratagèmes.

Le monument et la mémoire ruinée

Hierapolis donne le titre à la série d'œuvres que nous avons examinée, mais il désigne aussi une œuvre particulière, de 1982, qui met en scène non plus des colonnes tronquées ou entières, mais des colonnes brisées. Sur le sol, l'artiste a tracé un dessin noir de colonnes et d'arcades convergeant vers un centre où il a disposé cinq toiles — dont deux à l'envers— et les débris d'une colonne en plâtre. Cette colonne est un moulage, une carapace écaillée, trouée, transpercée. Un morceau du fût a roulé vers l'extrémité de l'installation. La colonne centrale s'est écroulée, le monument ne subsiste que dans une mise à plat. Le sol se métamorphose en carte. L'architecture n'existe que dans un lieu cartographique, réduit aux deux dimensions du plan, qu'il soit

géographique ou géologique. Comme l'explique Christine Buci-Glucksmann, « [...] la carte est à la fois une semi-image suscitant l'abstraction et un dispositif conceptuel qui construit et fait voir[17]». La représentation cartographique du temple résulte d'un système où le volume devient planéité. Le plan de Paolini projette au sol, jette à terre, plonge en abîme l'image traditionnellement verticale du temple. Dans *Hierapolis*, un mouvement vertigineux ruine et renverse le lieu sacré.

Le temple est à terre, sa verticalité ramenée à l'horizontalité. Ici, le dessin joue le rôle d'indice au sens définit par Charles S. Peirce, car il entretient avec son référent un lien de « ressemblance signifiante avec son objet[18]». Le tracé du temple ressemble aussi à un signe iconique, toujours dans le sens de Peirce, c'est-à-dire une image qui procède d'une ressemblance analogique avec son référent sans pourtant l'imiter. La mise en plan de l'architecture cite le monde plutôt qu'elle ne le décrit, le reconstruit de manière imaginaire.

Dans l'Antiquité, Hiérapolis était une cité d'Asie Mineure fondée au IIe siècle avant notre ère et passée sous domination romaine en 129 av. J.-C. Elle connut une histoire précaire, bouleversée par plusieurs destructions causées par des séismes. *Hierapolis* de Paolini entretient une relation de contiguïté spéculaire avec la ville ruinée. L'installation se présente comme une sorte de double du site possédant une autonomie, des dimensions autres, un nouveau langage. *Hierapolis* reflète le site, entretient avec lui un rapport de transposition et de conversion miroirique. L'installation de Paolini s'apparente à la catégorie du *non-site* définit par l'artiste américain Robert Smithson, objet qui lie visuellement et textuellement le site et le lieu imaginé, réinventé dans un espace autre. *Hierapolis* s'expose non sur son emplacement originel mais est transposée sur un territoire étranger. Le *non-site* fonctionne de manière analogique et dialectique ; non le contraire du site, mais l'équivalent abstrait. Il expose[19], rend visible ce qui est soustrait au site, les traces des lieux. Il traduit le site dans une forme autre. Le site et le *non-site* entretiennent aussi une relation d'indicialité, puisque l'un renvoie à l'autre et vice-versa.

---

17. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris : Galilée, 1996, p. 80.

18. Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, p. 140.

19. Sur le concept du *non-site* chez Robert Smithson, lire l'essai de C. Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, p. 108 et suivantes.

Dans la ville antique de Hiérapolis, un sanctuaire était dédié à Apollon dont il reste aujourd'hui quelques colonnes redressées et une partie de l'autel. Paolini inverse le processus archéologique qui procède par reconstitution, par imitation, par restauration du même et qui tend à faire oublier les destructions. L'artiste, au contraire, exhibe les fragments, la colonne renversée et brisée, son piédestal dressé. Le temple inscrit sa destruction dans sa forme.

Comme *Hierapolis*, *Selinunte*, une installation de 1977, occupe le sol. Terre à terre, les morceaux d'une colonne cannelée sont rassemblés dans une figure carrée bordée de huit cubes en plexiglas transparent.

Sélinonte, ville grecque de Sicile, fut aussi une ville ruinée. Elle ne se releva jamais de sa destruction par les Carthaginois en 250 av. J.-C. lors de la première guerre punique. Elle sombra dans l'oubli, devenant une cité fantôme, après des épidémies de peste et des séismes. Les Arabes l'appelaient le « village aux piliers » ou encore le « hameau des idoles ».

La colonne brisée, comme déjà celle de *Hierapolis*, montre sa matière artificielle : un simple plâtre, un fragment *construit* grossièrement, façonné dans un matériau imitant le marbre. Il s'agit donc d'une fausse colonne. De ce subterfuge se dégage un sentiment étrange. La colonne brisée exprimerait la ruine. Mais ici le sentiment de nostalgie ne peut prévaloir puisque la colonne est déjà un artifice, déjà un simulacre. L'artiste construit une fausse archive, un faux document archéologique. Il juxtapose deux discours : celui de la ruine et celui du second degré, proche de l'ironie. On ne s'émeut pas devant un plâtre brisé. L'artiste renvoie à notre perception du fragment archéologique, à notre obsession de la conservation traduite dans la mise sous boîte de morceaux (les cubes de plexiglas) d'aucune valeur. Paolini s'empare du simulacre, — la fausse colonne — et dit par ce geste sa sensibilité à l'Antiquité, sa prédilection pour la ruine. Il ne se sert pas d'un objet archéologique véritable mais de son double, d'un ersatz. L'objet en plâtre interdit la dévotion et la nostalgie car il ne reproduit pas le passé mais le produit brusquement, de manière mécanique.

Selinunte ne serait-elle pas aussi une mise en abîme du travail même de Paolini ? Cette œuvre n'exprimerait-elle pas le désir insatisfait de ne plus pouvoir se référer au passé en toute quiétude ? Car le passé est déjà dédoublé, n'existe plus comme référence

première. Les mouvements classiques et néoclassiques ont utilisé les bribes antiques, se sont déjà servis de ces fragments authentiques. À l'artiste contemporain ne reste que le déjà-vu, les débris d'une référence usée qui n'existe plus que sous une forme triviale et dans une matière peu noble : le plâtre au lieu du marbre. À la ruine, indice du monument, succède le simulacre de la ruine qui est le signe du signe. Une distance incommensurable éloigne le référent de sa représentation. On ne se situe plus dans la voie de la mimésis qui engendrait un rapport métaphorique entre l'image et le réel, mais on découvre une esthétique de la trace, de la métonymie, tant le référent s'est aminci, s'est éloigné, a presque disparu.

Les œuvres de Paolini tissent une trame complexe de la temporalité : les réminiscences critiquent le présent dans le sens où les nouvelles formes n'inventent rien de plus que les formes antiques, et leur configuration, leur composition, leur agencement, leur mode de présentation critiquent le passé puisqu'ils refusent toute nostalgie (qu'elle soit métaphysique, esthétique ou religieuse). Les œuvres de Paolini se définissent comme des œuvres de la mémoire. Mais cette mémoire se révèle inefficace dans la convocation du passé. Les formes usées par des emplois successifs et répétés ne provoquent plus la résurgence magique et instantanée du passé dans le présent. Si le passé surgit toutefois, c'est dans une secousse, celle de la dialectique selon Walter Benjamin :

> Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée[20].

Ce jeu avec la passé à la fois rappelé mais inefficace ressemble au jeu de la perte, comme si la bobine que l'enfant de Freud déroulait et retirait ne revenait plus. Le fil s'est rompu. Resurgissent alors le fragment, le souvenir émietté, le simulacre brisé. La bobine cachée subsiste, présente dans la chambre mais invisible. Les colonnes de Paolini construisent le monument de la perte, dont

---

20. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, Paris : Cerf, 1989, p. 478-9.

l'épitaphe serait : le passé est là et perdu. L'acte du Voir se confondrait avec la vision de l'absence. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, « Vide », en latin (vois) et « vide » en français correspondent[21]. Aussi, dans l'œuvre paolinienne, le sentiment du passé (la nostalgie) et le sentiment du présent (l'ironie) peuvent-ils ériger un monument paradoxal.

« À Sélinonte, nous apprend Jean-Pierre Vernant, tout un terrain, en dehors des murs, était voué aux puissances de l'au-delà. À l'intérieur d'un enclos, adossé au péribole de Zeus *Meilichios*, Zeus Infernal, un grand nombre de cippes grossièrement taillées à visage humain, mâle et femelle, étaient fichées par terre [...][22]». Au cours des rituels, les *colossoi*, ces statuettes plantées en terre, permettaient un double passage : les morts rencontraient les vivants et les vivants se transposaient dans l'univers des morts. Le *colossos* possède cette étrange faculté que « dans le moment où il se montre présent, il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs[23]». Ce processus ne ressemble-t-il pas à celui de Paolini dans sa convocation du passé ? Le passé est présent sous la forme de la colonne cannelée, mais il se révèle comme impossible désormais à atteindre et à recomposer. On ne peut le retrouver, il nous échappe car il tisse une « trame d'espace et de temps », selon la belle formule de Walter Benjamin définissant l'aura, qui se situe dans un lointain inaccessible. Le passé gît dans une forme éclatée. Dans *Selinunte*, quelques bribes se conservent sous les cubes transparents, vestiges précieux d'une mémoire incomplète.

Ces reliques sous verre, si elles évoquent, par le procédé de la métonymie, la constitution d'un tout organisé (une colonne, un temple) signalent la perte. Dans « Deuil et mélancolie », Freud définit la mélancolie en rapport avec le deuil dans la réaction à la perte d'un objet aimé. Il ajoute qu' « on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu[24]». Cette « perte inconnue » ressemble étrangement à l'ambiguïté paolinienne qui nous donne et montre

---

21. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 100.
22. Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris : La Découverte, 1982, p. 328.
23. *Ibid.*, p. 330.
24. Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », *Œuvres complètes*, sous la direction d'A. Bourgignon, P. Cotet et J. Laplanche, Paris : PUF, XIII, p. 149.

le passé sans le faire accéder à un statut d'objet et en nous privant de sa jouissance. Le passé, notion abstraite trop large pour s'incarner dans un seul objet, est présent et perdu à la fois. Paolini s'approprie les restes du passé, les traces des monuments, leur plan, leur matériau mais cet acte d'appropriation se distingue de la possession. La possession implique la présence de l'objet, alors que l'appropriation est un acte de vampirisation, d'incorporation qui recrée un objet. Paolini ne s'identifie pas au collectionneur-archéologue qui dispose les reliques dans ses vitrines. Il s'empare des fragments, les manipule, les imagine, les soumet à une attitude fantasmatique et les réunit dans une forme nouvelle qui dit la perte de l'objet originel. Paolini fait davantage figure de collectionneur mélancolique de fétiches, objets dont la présence fantomatique se situent à la fois dans la réalité et dans la fiction, s'incarnant et se dématérialisant.

L'œuvre paolinienne présente alors le paradoxe d'offrir une « intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet[25] », c'est-à-dire que la mélancolie intervient lorsque le passé est encore présent mais que l'on sait sa disparition, sa perte définitive. L'œuvre paolinienne est mélancolique dans le sens où elle convoque le passé pour une remémoration anticipée. Il s'agit d'une mémoire projective qui se souvient d'un objet perdu alors que celui-ci est encore partiellement visible. Le temple existe dans la mémoire, la colonne en constitue le substitut présent. La construction paolinienne s'apparente à la légende et rappelle l'histoire.

Les œuvres paoliniennes ne renoncent pas à l'image mais convoquent un processus de croyance. Elles sont à la fois du côté de la métonymie et de la métaphore, dans une hybridation monstrueuse, simulacres non de rien comme le requiert la tautologie mais simulacres d'elles-mêmes. Paolini est un artiste paradoxal :

---

25. Dans un chapitre intitulé « L'objet perdu », Giorgio Agamben interprète le texte de Freud *Deuil et mélancolie*. « Freud ne cache pas son embarras devant l'irréfutable constatation que, si le deuil est consécutif à une perte réellement subie, dans la mélancolie non seulement il est difficile de préciser ce qui a été perdu mais il n'est pas même certain que l'on puisse parler de perte. [...] de sorte que, pour conserver l'analogie avec le deuil, il faudrait dire que la mélancolie offre le paradoxe d'une intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet. » Giorgio AGAMBEN, *Stanze*, (1977), trad. par Yves Hersant, Paris : Christian Bourgois, 1981, p. 47-8.

« l'homme de la tautologie[26] », se double de « l'homme de la croyance ». Chez lui, la tautologie dit le mythe. Son œuvre se situe entre « ce que nous voyons et ce qui nous regarde » pour reprendre le mouvement dialectique mis en évidence par Georges Didi-Huberman. Il s'agit de s'inscrire dans la modernité et dans le mythe, dans l'anachronisme, temps particulier défini aujourd'hui par certains historiens.

La colonne, chez Giulio Paolini, est un indice au sens de signe déictique mais aussi une piste, un symptôme, une trace. Dans l'art contemporain, on remarque une multiplication des indices qui occupent le champ traditionnellement réservé à la représentation. Les signes évincent la représentation et se présentent seuls. L'œuvre d'art existe aujourd'hui par les signaux qui, hier, l'annonçaient. La colonne qui sert, selon sa définition, à soutenir et à supporter une architecture, convoque à elle seule le monument, mais sur le mode de la perte. Aujourd'hui elle existe sans le temple. Le monument serait alors, pour reprendre la formule de Mallarmé, « l'absent de tous les bouquets ». La colonne, élément intervallaire entre le dehors et le dedans du temple, joue plus que jamais ce rôle d'intermédiaire. Elle permet au souvenir d'exister mais non de s'incarner pleinement dans le présent. Élément de jonction dans l'espace architectural, la colonne représente un moment temporel, un lieu du temps où, pour reprendre les mots de Paolini, « rien ne reste et rien ne devient ».

Véronique MAURON

26. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 19.

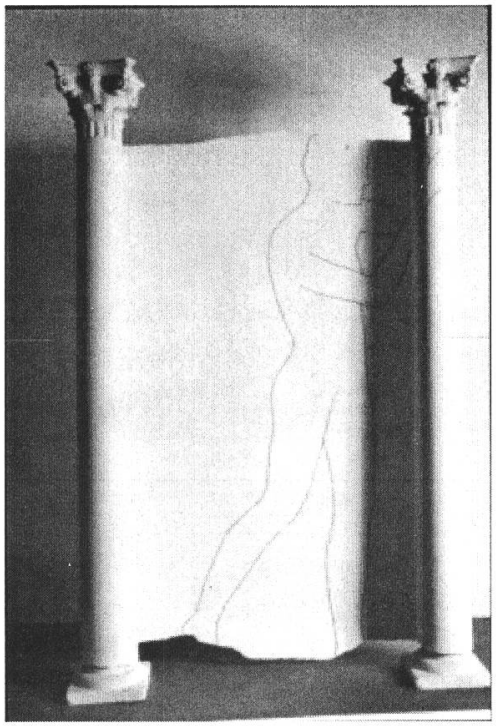

Fig. 1 : Giulio Paolini, *Cariatide*, 1979, plâtre, papier Canson, dessin, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

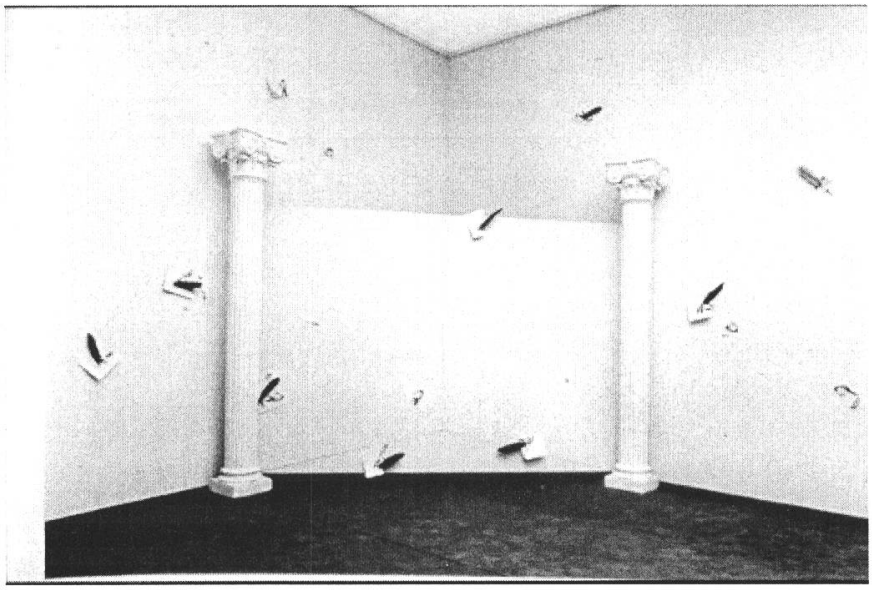

Fig. 2 : Giulio Paolini, *L'Exil du cygne*, 1984, plâtre, papier, plume

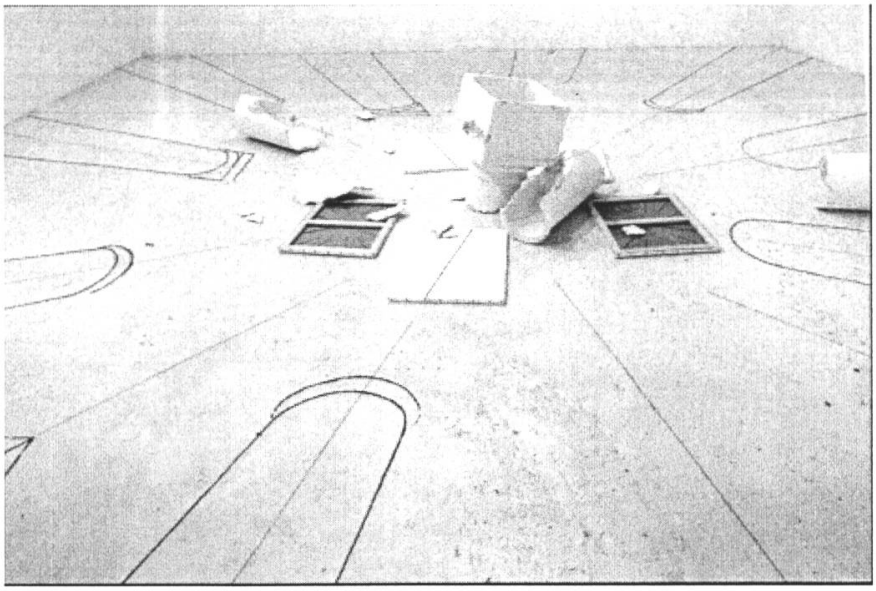

Fig. 3 : Giulio Paolini, *Hierapolis*, 1982, plâtre, dessin