



HAL
open science

**Sainte conversation : l'énergie dans les travaux de
Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Gilberto Zorio,
dans les premières années de l'Arte Povera**

Sarah Matia Pasqualetti

► **To cite this version:**

Sarah Matia Pasqualetti. Sainte conversation : l'énergie dans les travaux de Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Gilberto Zorio, dans les premières années de l'Arte Povera. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01961233

HAL Id: dumas-01961233

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01961233v1>

Submitted on 19 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UFR04 École des arts de la Sorbonne

SAINTE CONVERSATION

L'énergie dans les travaux

**de Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Gilberto Zorio, dans les
premières années de l'Arte Povera**

Présenté par : Sarah Matia Pasqualetti

Directeur du mémoire : Professeur Olivier Schefer

Mention : Esthétique

Parcours : Théorie des Arts et de la Culture

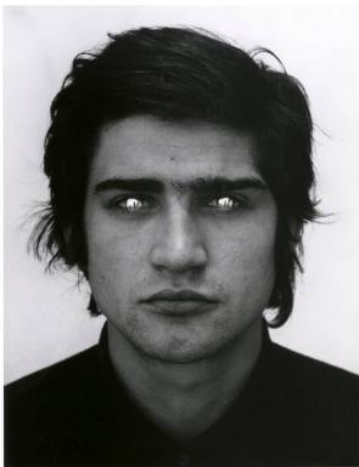
Diplôme : Master 2

Année universitaire : 2017 / 2018

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	p. 3
Introduction.....	p. 4
Chapitre I. Giuseppe Penone : l'énergie naturelle, l'énergie végétale.	
a) La croissance des arbres.....	p. 14
b) Le toucher : corps, contact, empreinte.....	p. 26
c) Matière et imagination.....	p. 33
Chapitre II. Giovanni Anselmo : forces physiques et énergies cosmiques.	
a) Forces invisibles et énergie potentielle.....	p. 39
b) Espace, temps et mouvement selon Anselmo.....	p. 49
c) L'énergie électrique.....	p. 61
Chapitre III. Gilberto Zorio : l'énergie chimique et l'énergie psychique.	
a) Chimie et alchimie.....	p. 67
b) Le corps et la puissance des mots.....	p. 83
c) Le pouvoir de l'image.....	p. 93
Conclusion.....	p. 98
a) Cosmos – Homme.....	p. 101
b) Dynamis – Energeia.....	p. 104
c) Invisible – Imagination.....	p. 107
Bibliographie.....	p. 112

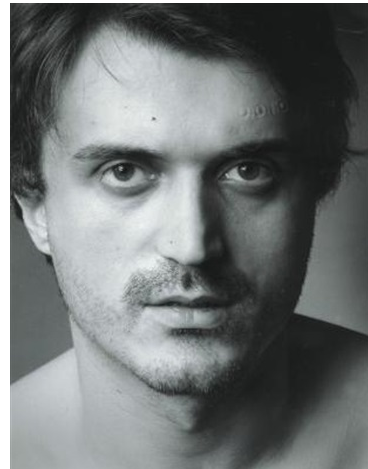
Je souhaite remercier
mon professeur Olivier Schefer,
car sans ses conseils je n'aurais jamais commencé
ce mémoire,
et ma mère Nadia Baronti,
car sans son support je ne l'aurais jamais fini.



Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970



Anselmo, *Lato destro*, 1970



Zorio, *Odio*, 1971

INTRODUCTION

Sainte conversation est le titre d'un tableau-miroir de Michelangelo Pistoletto *Santa conversazione* (1962) qui représente les trois artistes turinois Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio et Giuseppe Penone, en train de parler entre eux. Le titre évoque le thème artistique religieux chrétien qui s'épanouit à partir du XV^{ème} siècle dans l'Italie du nord au moment de la Renaissance : la Vierge sur le trône, avec l'Enfant Jésus, entourée de saints et parfois des donateurs du tableau.

D'un côté alors, le tableau-miroir de Pistoletto se veut comme une moderne représentation de la Sainte conversation qui nous montre la rencontre de trois créateurs de l'Arte povera, comme trois saints de la création contemporaine. De l'autre côté, seraient plutôt les trois artistes eux mêmes à être nommés par Pistoletto comme les trois paladins d'une nouvelle renaissance italienne menée par l'Arte Povera.



Michelangelo Pistoletto, *Sacra conversazione*, 1962

Ici Penone, Anselmo et Zorio sont habillés en jeans et veste, légèrement vus d'en haut, engagés dans une conversation qui les rend pensifs, les yeux vers le sol. Ils parlent entre eux en nous tournant le dos et en formant une espèce de cercle fermé.

Or, selon un certain mécanisme propre à tous les tableaux-miroir de Pistoletto, qui par le biais du miroir prévoit l'entrée de l'image réfléchie du spectateur dans l'œuvre elle-même, on pourrait s'imaginer devant ce tableau. Notre image se ferait alors place entre les figures de Penone et Zorio, comme en essayant de capter quelque mot de la discussion pour en deviner le sujet secret. Comme notre image dans le miroir, on cherchera à rentrer à l'intérieur de cette conversation sacrée, de l'écouter ou de l'interpréter selon les indices qui nous fournissent les artistes à travers leurs œuvres.

Par ailleurs, ce tableau a inspiré la composition d'une section de l'exposition « Un art pauvre » tenue au Centre Pompidou du 8 juin au 29 août 2016. Dans la salle, *Per purificare le parole* (1969) de Zorio se trouvait entre les œuvres de Penone *Soffio* (1978) et *Albero* (1973) et celles d'Anselmo *Direzione* (1967) et *Struttura che mangia* (1968), comme dans un vrai dialogue.



Prise de vue de la section « sainte conversation » de l'exposition « Un art pauvre », Centre Pompidou, 2016.

Le conservateur Frédéric Paul, commissaire de l'exposition, dans une vidéo de présentation commente ainsi la salle en question : « il y a une séquence qui est une 'Sainte conversation', qui réunit trois artistes qui sont de génération différentes, pourtant tous les trois turinois, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio et Giuseppe Penone. Trois artistes très

très proches, il faut vraiment les imaginer comme peut-être les artistes les plus proches du group de l'Arte Povera et en même temps, si on ne le savait pas et si on découvre leur œuvre on en peut pas imaginer plus éloigné formellement qu'une œuvre d'Anselmo et une œuvre de Penone »¹.

En effet Anselmo, Zorio et Penone, qui ont produit des œuvres on ne peut plus dissemblables, ont soudé des très profondes affinités personnelles.

Zorio et Penone, bien avant le début de l'aventure « Arte Povera », se sont rencontrés à l'Académie des beaux arts de Turin. Penone raconte : « Le seul que je connaissais était Zorio, qui avait des activités à l'académie des Beaux-Arts de Turin où je m'étais inscrit après avoir fait une école de comptabilité. Et puis il y a eu la galerie Sperone, également à Turin, avec laquelle on a presque tous travaillé et qui a été un peu le catalyseur de cette situation en tant que point de rencontres et de discussions, même indirectes, sur le travail »².

Effectivement, c'est avec leurs premières expositions à la galerie Sperone que les trois artistes se sont rencontrés. Mais Zorio et Anselmo ont participé à plusieurs expositions majeures auxquelles Penone était absent. Parmi elles, « Prospect'68 », organisée en septembre 1968 par Konrad Fischer et Hans Strelow à la Kunsthalle de Dusseldorf, et en mars de l'année suivante « Quand les attitudes deviennent formes » organisée par Harald Szeemann, à la Kunsthalle de Berne. Toujours en 1969, Anselmo et Zorio étaient les seuls artistes européens confrontés aux artistes du Process Art, de l'Antiform et du Minimal Art à la manifestation « Nine at Castelli » à New York.

Ce qui a amené Zorio, dans un entretien avec Jole de Sanna en 1972, à confesser sa proximité avec Anselmo : « votre activité est assez proche de celle d'autres artistes italiens, de qui vous sentez-vous le plus proche et quelles sont vos relations ? Depuis 1966, je connais Anselmo, Pistoletto, Penone et Kounellis. À certaines œuvres d'Anselmo, je peux facilement m'identifier. Son travail est venu lentement pour se

¹Frédéric Paul, *Un art pauvre | Exposition | Présentation par Bernard Blistène, Marie-Ange Brayer et Frédéric Paul*, Dailymotion [vidéo en ligne] <https://www.dailymotion.com/video/x523u9h> (min 11:43 - 12:20).

²Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, entretiens avec Laurence Debecque-Michel et Giovanni Lista. Dans « LIGEIA, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998 - juin 1999 - dossier : arte povera », p.162

purifier, devenant plus abstrait. Ces œuvres sont extrêmement raréfiées, sèches, mais aussi extrêmement lourdes car elles impliquent une énorme tangibilité mentale »³.

Intégré officiellement au group de l'Arte Povera en 1969, ce sera qu'à partir de 1970 que Penone exposera régulièrement à coté de ses collègues, en commençant par « Processi di pensiero visualizzati : Junge Italienische Avantgarde » à Lucerne et « Conceptual Art, Arte Povera, Land Art » organisée par Germano Celant à Turin. Mais on verra comme dès le début ses travaux présentent des profondes affinités conceptuelles avec les œuvres de Zorio et Anselmo. Parce que ces trois artistes, qui sont si différents par leurs propositions plastiques, ont été presque quotidiennement en dialogue. Ce qui nous intéresse, sera alors de montrer que ces affinités personnelles s'expriment par delà la forme visible des œuvres.

Le critique d'art Tommaso Trini a appelé « l'école turinoise » un sous ensemble d'artistes de l'Arte Povera qui s'est regroupé autour de la galerie Gian Enzo Sperone à la fin des années 1960. Bien qu'ils ne soient que très peu discutés dans la littérature de l'Arte Povera, Trini identifie et qualifie la faction turinoise à l'intérieur de l'Arte Povera dans trois articles : « Trilogia del creator prodigo » (1969) », «The sixties in italy » (1972) et « Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energia per il deserto dell'arte » (1973)⁴. Ce dernier est le texte base à partir duquel cette recherche s'est mise en place car, en accord avec Trini, il nous semble que le point commun aux trois artistes, leur principale préoccupation et occupation dans le travail artistique, ce soit exactement la notion d'énergie et les processus qu'elle met en place.

Trini soutient que ce qui sépare les artistes turinois des autres c'est « un art qui s'intéresse au processus interne de l'objet esthétique »⁵. En effet, les années 1970 marquent l'avènement de ce qui a fréquemment été désigné par les termes d'« art processuel » ou de « process arts », notamment depuis l'ouverture en 1969 de l'exposition

³ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, DATA # 3, avril 1972, pp. 16-23 : « la tua attività si colloca abbastanza vicino a quella di altri artisti italiani, A quali ti senti più vicino e quali sono i vostri rapporti ? Fin dal 1966 conosco Anselmo, Pistoletto, Penone e Kounellis. In certi lavori di Anselmo mi posso identificare con facilità. Il suo lavoro si è venuto lentamente depurandosi facendosi più astratto. Sono lavori estremamente rarefatti, secchi, ma anche estremamente pesanti perché implicano una tangibilità mentale enorme ». Sauf mention contraire, toutes les citations en italien sont traduites par nous.

⁴ Tommaso Trini, *The Sixties in Italy*, Studio International 184, no 949 November 1972, Lugano. *Trilogia del creator prodigo*, Domus, n°478, September, 1969. *La scuola di Torino*, Domus, n°457, December, 1967. p. 69. *Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte*, DATA # 9, Autunno 1973, pp. 62-67.

⁵ Tommaso Trini, *The Sixties in Italy*, art. cité, p. 66 « an art concerned with the internal process of the aesthetic object ».

« Quand les attitudes deviennent formes » : l'activité, le geste de l'artiste, l'attitude et l'intention, devaient prendre le pas sur la possession de l'objet. Sauf que, contrairement au Process Art plus typiquement américain, où ce qui compte est bien le processus, mais compris comme une intervention du hasard sur les matériaux choisis, les artistes italiens conçoivent le processus impliqué dans les œuvres comme un processus mental, assisté par l'utilisation des matériaux.

Les trois artistes sont donc les représentants significatifs de ce que Trini appelle « l'art en processus » : un art qui utilise des objets pour donner de la substance aux processus énergétiques, « où la sculpture est à la fois action, situation, événement ; où l'on voit la coordination d'une sculpture ou d'un événement en préparation du seul acte créatif qui compte, ce qui se passe dans l'esprit »⁶. La particularité des travaux de Penone, Anselmo et Zorio est celle d'enquêter la limite entre ce qui est physique et ce qui est mentale à travers une réflexion sur l'énergie et la métamorphose des matériaux, éléments fondamentaux du processus créatif de ces trois artistes.

On trouve ici une connexion entre Nature et Culture : des produits naturels comme le bois, le plomb, le soufre, le granit, se trouvent dans des objets de forme culturelle tels que des moules, des creusets et des tubes à essai. Ensemble, ils effectuent une transformation dans laquelle l'Homme est physiquement et mentalement impliqué. Il n'y a pas donc un retour inconditionné à « l'état naturel » et à une énergie complètement naturelle, même dans les travaux de Penone qui pourtant sont fondés sur ce type d'énergie ; mais une réappropriation de ses éléments pour construire une nouvelle esthétique, une nouvelle conception plastique qui s'exprime bien à travers ces éléments, mais qui n'exclut pas la dimension profondément conceptuelle et technique de cette reprise, qui investit tant le domaine physique que le champ mental. Ainsi, parler en termes énergétiques, nous consent de dépasser, à la fois, les dichotomies naturel-artificiel et physique-mental, en nous permettant d'aboutir au domaine de l'énergie psychique.

Penone se concentre sur la transfusion de forces entre lui-même et le monde extérieur, en comparant les énergies et les matériaux de l'art avec ceux de la Nature. Anselmo est souvent intéressés à sonder des grandeurs comme le poids et la gravité, il

⁶ Tommaso Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte*, DATA # 9, automne 1973, pp. 62-67. « Dove la scultura é insieme azione, situazione, evento, dove, più precisamente, vediamo coordinare una scultura o un evento in preparazione dell'unico atto creativo che conti, quello che avviene nella mente ».

tend à créer des conditions de tension et à « visualiser des concepts comme *tout, invisible* et *infini*, avec un minimum d'énergie »⁷. L'évolution et la transformation de la matière sont au centre de l'œuvre de Zorio, toujours intéressé non pas au sens métaphorique, mais plutôt à la force inhérente à la forme même de ses symboles ; il fait plutôt un usage spectaculaire de l'énergie, avec des résultats « incandescents ».

Quel que soit le support utilisé, on peut dire que ce qui dénote le travail des trois artistes est la rencontre entre les processus énergétiques et les processus de pensée logique, dans une osmose continue entre réalité, objet et imagination.

Il faut remarquer que la référence à l'imagination, cette « puissance créatrice porteuse d'images »⁸, qui se répète jusqu'à devenir une nécessité, est en réalité un trait commun à plusieurs artistes de l'Arte Povera. Par exemple, pour Luciano Fabro « la nature de l'art réside dans le fait d'être un 'lieu de passage' de l'imaginaire...il agit alors sur les différents degrés de l'imagination individuelle »⁹. Autrement, pensons aux dualités proposées par Michelangelo Pistoletto dans ses tableaux-miroirs, où « l'image réfléchie et la figure statique témoignent d'une dualité entre l'imaginaire et le réel »¹⁰. Ou encore à l'imaginaire chargé de résonances politiques auquel renvoie l'igloo de Mario Merz : forme organique par excellence, il est à la fois « le monde » et « la petite maison », il est l'image de la survivance, de l'abri et de l'édification nomade.

On verra à quel point le rôle de l'imagination sera fondamentale aussi pour Penone, Anselmo et Zorio, et cela à partir du simple constat que toute forme d'énergie est en soi invisible. Comme nous dit Anselmo, « l'énergie en soi n'est jamais visible, elle se manifeste à travers les effets qu'elle produit »¹¹ ; pour cette raison il n'est pas facile de donner une définition précise de l'énergie.

Dans ses cours de physique, prononcés au Caltech (California Institute of Technology) quatre ans avant la formation de l'Arte Povera, Richard Feynman déclare : « Il est important de se rendre compte qu'en physique aujourd'hui, nous n'avons aucune connaissance de ce qu'est l'énergie »¹². L'énergie n'a aucune réalité matérielle et il

⁷ *Ibid.* « Visualizzare dei concetti come tutto, invisibile e infinito con un minimo di energia ».

⁸ Germano Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ Giovanni Anselmo, *L'Énergie en soi n'est jamais visible*, Ligeia, *op. cit.*, p. 81.

¹² Richard P. Feynman, *The Feynman Lectures on Physics*, Volume I; lecture 4, "Conservation of Energy"; section 4-1, "What is energy?", Basic Books, 1964, p. 4. « It is important to realize that in physics today, we have no knowledge what energy is. ». Nous traduisons.

n'existe aucune substance ou fluide qui correspond à l'énergie pure. Comme explique Carl Gustav Jung dans *L'énergétique psychique*, l'énergie d'un côté est une forme d'observation donnée de façon immédiate, *a priori*, raison pour laquelle ce concept est vieux comme l'humanité, mais d'autre part il s'agit d'un concept concret, appliqué, qui concerne les forces qui agissent sur des substances et c'est à cause de cela qu'on parle de l'énergie comme si c'était à chaque fois une force spécifique (énergie électrique, énergie sexuelle..).

Ce sera donc seulement à partir de ses effets, c'est-à-dire les œuvres d'art elles mêmes, qu'on pourra commencer la quête des composantes énergétiques de la réalité. Par ailleurs, aussi les textes relatifs aux artistes pourront venir en notre aide, car dans les entretiens et les écrits de Penone, Anselmo et Zorio, une place toujours très importante est réservée au rôle de l'énergie. Cependant, ils n'existent pas d'études qui prennent véritablement en compte l'application de cette notion à leurs œuvres, dans le but d'y découvrir les différentes formes d'énergie en action pour souligner différences et similitudes dans leurs travaux.

Mon propos est alors de montrer, à partir de l'analyse des œuvres et d'une perspective plastique, la présence de trois types d'énergie : l'énergie naturelle, l'énergie artificielle et l'énergie psychique - et leurs relations, en termes d'interactions et effets, avec les matériaux et les formes choisies par les artistes.

À l'évidence, l'insistance que les artistes mettent à parler d'énergie constitue une citation de la démarche futuriste. Sauf que le Futurisme mettait en exergue le progrès industriel, la vitesse des moyens de transports, l'effervescence des grandes villes.. L'art futuriste devait rendre l'émotion dynamique et les vibrations de la vitesse, saisir le mouvement incessant de la matière, opérer la défiguration des apparences visibles du monde pour dévoiler le jeu de forces d'énergie qui constituent la réalité.

Mais le point de vue futuriste était complètement cinétique, relatif au mouvement et aux vitesses qui affectent la matière. Alors que ces représentants de l'Arte Povera s'occupent des intensités et des puissances d'un point de vue dynamique. Pour les artistes futuristes et ceux de l'Arte Povera, la matière est énergie, mais les premiers en montrent les forces cinétiques, tandis que les deuxièmes en révèlent les forces dynamiques. C'est à partir de cette distinction que Umberto Boccioni souligne la différence entre mouvement relatif et mouvement absolu : « le mouvement absolu est une loi dynamique axée dans

l'objet [...] le mouvement relatif est une loi dynamique axée sur le mouvement de l'objet »¹³. Le mouvement relatif est donc la séquence du déplacement d'un corps à travers l'espace, lorsque le mouvement absolu est le travail de l'énergie au sein d'un corps immobile, « la potentialité plastique que l'objet porte en soi étroitement liée à son existence organique »¹⁴. Cinetisme et dynamisme, autrement dit : la kinesis et la dynamis selon la terminologie philosophique antique (soit l'action et le principe vital).

A propos de la composante néo-futuriste dans l'Arte Povera en ce qui concerne le thème de l'énergie, Penone explique : « le fait est que le futurisme s'est limité à représenter l'énergie. Alors que nous travaillons sur la possibilité de faire des œuvres qui ont en elles-mêmes de l'énergie. [...] Il est évident que l'énergie fut une idée futuriste, dans sa version moderne, en fonction de la ville et de la vitesse. Mais c'était aussi une idée de Léonard da Vinci qui travailla tant sur l'énergie de la nature que sur celle des machines »¹⁵.

Dans les travaux de l'Arte Povera il y a une énergie à l'œuvre qui n'est pas représentée mais présentée à travers le matériau de l'œuvre lui-même, une énergie et une force en action, mais qui n'entraîne aucun mouvement, aucun effet proprement dit. Comme dans le cas de *Direzione* (1967) de Giovanni Anselmo, la force du champ magnétique n'est pas représentée, mais fait partie de l'œuvre elle-même, elle est une composante fondamentale des œuvres, sans laquelle elle ne pourrait pas exister, un matériau donc. Ces sont des forces en action qui pourtant n'engendrent aucun mouvement et qui entrent en relation avec les matériaux en constituant un système statique.

La dynamique des forces investit d'ailleurs tant la linguistique que la psychanalyse. Pour cette raison ce n'est pas étonnant de retrouver des éléments de mise en tension du langage, comme dans *Infinito* (1971) d'Anselmo, ou des références à des images symboliques qui fonctionnent comme des archétypes, tant au niveau formel, comme le symbole de l'étoile dans le travail de Gilberto Zorio, que au niveau matériel,

¹³ Umberto Boccioni, *Dynamisme plastique: peinture et sculpture futuristes*, trad. Giovanni Lista, L'Age d'Homme, Lausanne, 1975. pp. 69-71.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, art. cité. p. 162.

comme dans le choix du fer ou du cuivre : « le cuivre est un conducteur et il est le métal de Vénus, le fer est la force et il est le métal de Mars »¹⁶.

Du point de vue plastique, les forces présentes dans les œuvres de ces trois artistes soit exercent leurs actions sur les matériaux, c'est le cas des grandeurs comme le poids et la gravité, soit expriment une énergétique symbolique à travers l'utilisation de matériaux spécifiques, comme la référence au fer et au cuivre qu'on vient de voir, mais aussi avec l'électricité et le néon, à travers lequel l'électricité se dévoile comme produit ultime de la dématérialisation de la matière, ou avec l'utilisation des éléments naturels comme l'eau, le bois ou le feu : dans ce cas, les significations symboliques sont transférées aux substances naturelles. Mais il se peut aussi qu'à travers la métamorphose et transformation des matériaux, propres à la pratique artistique de Zorio, qui implique la présence de réactions chimiques dans les œuvres, des formes d'énergie chimique soient libérées ou absorbées au cours d'une transformation chimique.

Comme l'avait fait Tommaso Trini, aussi le critique Alberto Boatto définit l'art de Zorio un art de l'énergie et de l'événement, qu'il décrit dans une perspective toute deleuzienne comme un art qui se fonde plus sur les verbes que sur les noms : « dans leur apparition lente ou instantanée, mieux que les noms, entités définitives comme les sentences, les procédés qui s'accomplissent sont exprimés par des verbes qui sont toujours en action, qui n'ont pas cessé encore de devenir. Un art de l'énergie et de l'événement trouve équivalent dans la flexibilité du verbe »¹⁷. Les systèmes et champs de force de Zorio se trouvent exprimés par des verbes tels que : entailler, distiller, dissoudre, concentrer, solidifier, évaporer, frapper, fondre, transformer, disperser, marquer, brûler, disparaître. On retrouve ici toute une sémantique liée à la transformation.

On verra, et cela est un des thèmes principaux de cette recherche, comme ces types d'événements, basés sur des lentes transformations de la matière, caractérisent aussi les travaux d'Anselmo et Penone, bien que dans des champs sémantiques différents. Les

¹⁶ G. Belli (dir.), *Arte povera. Energia e metamorfosi dei materiali. Opere dalle collezioni del Mart*. cat. expo. Varese, 17 décembre -28 mars 2010, Silvana, 2009. P. 72. « Il rame é un conduttore ed é il metallo di Venere, il ferro é la forza ed é il metallo di Marte ».

¹⁷ Alberto Boatto, *Energeia et Dynamis*, dans « Gilberto Zorio », cat. expo. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 24 septembre-14 décembre 1986, Paris, p.8. Deleuze, en 1969 écrivait : « Il y a d'une part les noms et adjectifs qui désignent l'état de choses, d'autre part les verbes qui expriment les événements ou attributs logiques. D'une part les noms propres singuliers, les substantifs et adjectifs généraux qui marquent des mesures, des arrêts et des repos, des présences ; d'autre part les verbes, qui emportent avec eux le devenir et son train d'événements réversibles ». Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969. p. 37.

verbes qui signalent le travail d'Anselmo sont, par exemple, tordre, orienter, tracer, élever, diriger. Il s'agit de verbes qui appartiennent à une sémantique de la direction. Penone, de son côté, utilise plutôt des verbes qui relèvent de la sémantique du contact : détendre, calquer, imprimer, renverser, dérouler.

Dans les verbes qui accompagnent les œuvres de ces artistes turinois on peut déjà entrevoir les types d'événements et les processus énergétiques qui les guident. On découvrira alors, 1) dans le premier chapitre, un processus naturel chez Penone, 2) dans le deuxième chapitre, un processus métallique-minéral chez Anselmo et 3) dans le troisième chapitre un processus chimique chez Zorio. Respectivement, les énergies qui correspondent à ces processus sont : l'énergie naturelle et la force de croissance végétale ; l'énergie cosmique et les forces physiques ; l'énergie psychique et les réactions chimiques. Mais on s'attardera aussi sur l'utilisation de l'énergie électrique et des éléments du langage.

Pour résumer, ce mémoire, et l'analyse des œuvres qu'il prend en compte, se veut comme une recherche sur le rôle de l'énergie dans les premiers travaux de Penone, Anselmo et Zorio, dans le contexte de l'Arte Povera, avec la finalité de montrer le partage, de la part des trois artistes, d'une même conception énergétique du monde, bien que celle-ci puisse se matérialiser de façon différente du point de vue plastique.

La période de référence sera très ponctuelle et précise, c'est-à-dire entre les années 1967 et 1972, dates « officielles » du début et de fin de l'attitude « Arte Povera », qui a eu lieu entre l'exposition de Gênes « Arte povera – Im spazio » en 1967 et le 1972, reconnu par Celant et les artistes eux mêmes comme moment final : « ça a été une période très brève entre le 1967 et le 1972, pendant laquelle on a participé à quelques expositions. Puis chacun a continué son propre chemin »¹⁸.

¹⁸ Giovanni Anselmo, dans « Contemporanei, Conversazioni d'artista », Paolo Vagheggi (dir.), Milano, Skira, 2006. P.39 « é stato un periodo brevissimo, che va dal 1967 al 1972 e durante il quale abbiamo partecipato ad alcune mostre. Poi ognuno ha continuato a camminare lungo il suo sentiero ».

CHAPITRE I

GIUSEPPE PENONE : L'ENERGIE NATURELLE, L'ENERGIE VEGETALE

« Agir sur la pauvreté d'une temporalité fluide
devient une richesse toute neuve » Celant.

a) La croissance des arbres.

Giuseppe Penone, dont la première exposition personnelle a eu lieu en décembre 1968 à Turin au Deposito d'Arte Presente, est le dernier arrivé au sein de l'Arte Povera, et son plus jeune représentant. Il base sa pratique sur les relations physiques entre l'Homme et la Nature, sur lesquelles est fondée l'agriculture.

De même que Richard Long, Walter de Maria, Robert Smithson ou Dennis Oppenheim, les œuvres de Penone se mesurent à l'expression de la puissance terrestre, à la force des fleuves et des neiges, à la croissance des arbres et des pommes de terre. Mais, comme souligne Celant, les attitudes du Land art américain et celles de Penone sont très différentes. En Amérique, les interventions sur la Nature prennent des dimensions « monumentales » car s'intéressent, par exemple, aux cicatrices laissées dans les montagnes par les procédés industriels de récupération de minéraux, elles témoignent de la rencontre, de l'opposition entre civilisation urbaine et forêts, montagnes ou déserts. Chez Penone la relation à la Nature et au monde végétal suit une échelle à la dimension de l'homme. C'est selon une dimension humaine que Penone travaille sur l'énergie qui lie l'Homme à la plante et les fait s'enlacer ; il met en relations les rythmes de vie du corporel et du végétal, il veut dire les pourquoi de ce « prendre corps » réciproque.

Cette osmose exprime la vie constamment échangée, comme un tout indissociable, un champ de forces parcouru d'actions et réactions entre des éléments qui sont tous habités par la dynamique du vivant et s'influencent mutuellement. Dans l'univers de Penone tout est animé, et le moindre fragment de réalité abrite des échanges d'énergie.

Dès les premières années, l'image du corps et de l'arbre sert de soutien à l'édifice de Penone. L'arbre est la reflet d'un désir, celui de saisir la réalité globale de

l'univers. L'arbre est le point de départ absolu, le principe d'où jaillissent des flots d'énergie. Le choix de l'arbre comme support essentiel de la création, est lié chez Penone à sa capacité de transformation, à passer d'une forme à une autre et à se prêter aux métamorphoses les plus étranges.

Dans la forêt de son village natal, à Garessio, Penone fait une série de travaux appelés Alpi Marittime, réalisés sur les arbres, dont *L'albero ricorderà il contatto* (1968)¹⁹, où il enserme le tronc d'un arbre dans un lacs de fil de fer dessinant le contour de son corps. L'arbre, en grandissant, se modifie à la suite de ce contact. Dans cette modification l'arbre épouse la forme humaine qui à son tour se confond avec le feuillage et l'ensemble de l'arbre.



Giuseppe Penone, *L'albero ricorderà il contatto*, 1968

Pareillement, dans *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), l'artiste empoigne un jeune tronc d'arbre avec un bronze produit par le moulage de sa main, « l'arbre poussera autour de cette main étrangère mais non moins naturelle qu'un obstacle que pourrait rencontrer l'arbre lors de sa croissance »²⁰. La main laisse sa trace mais

¹⁹ Germano Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989, p. 172. « Mi sono aggrappato a un albero e ho segnato in seguito con chiodi e filo di ferro la mia sagoma nei punti di contatto. L'albero, crescendo sarà costretto a conservare la mia azione ». Nous traduisons : « Je me suis accroché à un arbre et j'ai ensuite marqué ma forme avec des clous et du fil de fer. L'arbre, en grandissant, préservera mon action ».

²⁰ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, entretiens avec Laurence Debecque-Michel et Giovanni Lista, dans « LIGEIA, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998 - juin 1999 - dossier : arte povera », p.170.

n'empêche pas à l'arbre de grandir, avec le temps l'arbre a « absorbé » le métal : à cet endroit s'est formé une excroissance végétale, une saillie, un nœud, puisque c'est le nom qu'on donne à cette « protubérance à la partie externe d'un arbre constituée par un faisceau plus ou moins contourné de fibres et de vaisseau ligneux »²¹. Ainsi, peu à peu, chaque année, l'arbre a intégré cette main tout en poursuivant sa croissance, dans un mouvement circulaire, à travers la succession des couches d'écorce.



Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968

Ce nœud étrange est formé par la liaison intime de la main et de l'arbre, dans laquelle on pourrait presque lire le signe d'une énergie sexuelle car, à présent, la main est littéralement (et surtout physiquement) pénétrée dans l'arbre. Cette liaison propose une relation serrée, construite sur le mode de la torsion, entre une main qui se renferme sur un arbre qui lui-même la contourne. En termes énergétiques, l'intensité de la pression, la force compressive de la main, se lie à l'énergie de la croissance végétale.

« L'arbre m'apparaît vraiment pour ce qu'il est : un élément vital en expansion, prolifération et croissance continue ; je l'ai utilisé comme une 'force' naturelle, à laquelle j'ai opposé une autre force, la mienne, à laquelle il a réagi ou il s'est incorporé »²². La croissance d'un arbre est un événement naturel qui, à travers l'action de l'artiste, devient un événement artistique. La main, ce corps étranger qui perturbe le réel et attend sa réponse, provoque une réaction qui fait l'œuvre : le nœud. Il faut remarquer que ce nœud

²¹ Daniel Soutif, *La famille pauvre*, dans « Regards sur l'arte povera », Artstudio n°13, été 1989. p.7.

²² Mirella Bandini, *Giuseppe Penone, Intervista*, DATA # 7/8, Estate 1973, pp. 84-89. « L'albero mi appare realmente per quello che é: un elemento vitale in espansione, in proliferazione e accrescimento continui. l'ho usato come una "forza" naturale, cui contrapponevo un'altra forza, la mia, alla quale esso reagiva o inglobava ».

n'est pas symbolique mais réel : il définit la création comme une construction matérielle fonctionnant sur le mode de l'action et de la mise en relation.

Par ailleurs, la symbolique du matériel choisi par Penone est contrebalancée par sa réaction matérielle aux agents physiques : une réaction qui rapproche la main de bronze au bois de l'arbre. « Le moulage du bronze est un art antique qui plonge ses racines dans la conception animiste de la réalité. La similitude du bronze avec le végétal est surprenante et a certainement eu une grande importance dans l'élaboration de la technique de fusion (...) Dans le bronze, le végétal conserve ses apparences et, si on le met à l'air libre, il réagit au climat en s'oxydant avec les mêmes couleurs que les végétaux qui l'entourent. Sa patine est la synthèse du paysage»²³. Le bronze subit l'attaque des éléments : air, pluie, vent, chaleur du soleil. Tout comme pour les végétaux, sont eux qui donnent forme à sa couleur. De cette façon, le processus naturel des matériaux (arbre et bronze) est intégré aux processus de l'art.

Ainsi l'Homme se fond avec un processus non-humain de croissance végétale, « l'homme doit laisser sa trace dans le matériau pour signifier sa présence au cœur d'une matière, d'une nature, d'une vie totalement indifférent à son existence » car « ce n'est qu'en manipulant les choses et les objets de la réalité que celle-ci finit par exister véritablement »²⁴. On comprend alors comment le geste de Penone ne soit pas seulement un geste physique mais aussi un geste mental.

Dans *Etre crâne*, Georges Didi Huberman souligne ce caractère essentiel de la sculpture de Penone qui ne crée pas d'objets ni des espaces mais « plutôt des lieux produits dans leurs états naissants »²⁵.

L'œuvre ne sera jamais finie ni dans le temps ni dans l'espace, mais restera dans une situation d'énergie dynamique toujours en évolution, à partir d'un premier acte créateur. Autrement dit, Penone fait des sculptures qui, tout en étant « finies », tendent à rester « ouvertes ». L'œuvre parte d'un point de départ, et ensuite c'est l'arbre lui-même qui fait le travail et forme la sculpture.

La particularité du travail de Penone est donc de fausser et renverser les rôles du schéma habituel de l'artiste modelant son œuvre : dès ces premières œuvres, il travaille

²³ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, trad. Camille Gendrault, Écrits d'artistes, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999. p. 110.

²⁴ Jacinto Lageira, *L'objet du matériau : Arte Povera et Minimal Art, deux logiques principales de l'art contemporain*, dans Ligeia *op. cit.* p. 187.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Etre crâne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1945. p. 43.

moins à modifier la nature qu'à rendre perceptible son mouvement, sa croissance. L'important ne semble pas tant être son geste (cercler de fer un arbre, planter un coin ou une main en bronze dans son tronc) que le geste par lequel l'arbre, au fil des ans, répond au sien en produisant l'œuvre. Ainsi, l'artiste provoque l'action de la sculpture dans la matière même de l'arbre.

Cette sculpture « affirme plutôt l'in-séparation où elle veut se tenir entre agent, action et résultat. Chaque temps de l'œuvre persistant aux autres, enveloppant les autres, se nourrissant des autres »²⁶. Il s'agit en effet d'une sculpture donnant à voir son propre faire, littéralement sa *poiësis*, poétique au sens fort du terme. Pour ce faire, est nécessaire imaginer les arbres en tant que matières fluides et pas comme des matières solides. Car si nous les regardions comme des solides, c'est simplement à cause de notre temps, très différent du leur. Nous avons l'impression d'un statisme de l'arbre et du bois, mais c'est parce que leurs mouvements sont trop lents pour nous être perceptibles.

Ce rapport avec une temporalité autre, non-humaine, liée à la chronicité fluente de la croissance d'un arbre, ne demande pas seulement le recours à l'imagination, mais entraîne aussi une attitude²⁷ spécifique, qui relève de la patience. Savoir être patient, humble, constitue le moment nécessaire à la restauration de la *physis* dans ses effets. Car dans la circulation des forces et énergies, la *physis* peut être saisie comme valeur fondamentale seulement si on renonce à une mensuration mécanique du temps et on s'abandonne aux durées propres de la nature : évaporation, croissance, fluxion, tension, germination etc.

Par définition donc, l'œuvre de Penone ne peut pas être un travail statique. De plus, ce qui compte ici n'est pas l'objet, mais le *processus* mis en jeu, et « ce processus n'est pas une *mimësis*, mais bien une ontogenèse matérielle de la forme, une *dynamis* »²⁸ nous dit Didi-Huberman, en soulignant la nouveauté de cette conception de la sculpture qui se passe de l'objet mais aussi de la reproduction des formes statiques, en faisant appel à une *dynamis* toute naturelle.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Il faut remarquer que Giuseppe Penone n'a pas participé à l'exposition *When attitudes become form* (Quand les attitudes deviennent formes) organisée par Harald Szeemann, à la Kunsthalle de Berne en 1969. Dire que les attitudes deviennent forme revient à dire que les forces deviennent forme. C'est dans cet élément de patience et de répétition que les attitudes se cristallisent autour d'une forme.

²⁸ *Ibid.* p. 43.

Pour garder une trace de ces processus, de cette évolution, Penone prenait des photographies comme témoignages. Dans son travail, la photographie a avant tout ce rôle de documentation : elle est « un instrument qui a la possibilité de reproduire la réalité d'une manière froide et objective »²⁹. Le problème est arrivé quand ces photographies, qui pour lui n'étaient que des documents et pas des œuvres, se retrouvaient mises dans des cadres. Joli paradoxe : au lieu d'une œuvre en perpétuel devenir, avec laquelle on aurait dû vivre pour voir son évolution, cela devenait un « tableau », avec justement toutes les limites du tableau. C'est la raison pour laquelle Penone, par la suite, n'a plus utilisé des photographies comme documentation.

En poursuivant sa recherche artistique sur les arbres dans une direction plus liée à l'objet et au matériau, mais toujours en relation avec l'idée du temps, Penone aboutit, au début des années 70, à la conception des arbres creusés, à partir de la réflexion qu'un « jour on pourrait couper l'arbre pour retrouver ce point de contact correspondant au moment où j'avais posé la main »³⁰.

Pendant l'Aktionsraum 1 à Munich, en 1970, Penone a sculpté publiquement *Albero di dodici metri* (1970) : un arbre de 12 mètres taillé dans une poutre, transportée dans le lieu d'exposition avec l'aide d'autres artistes participant à l'exposition. Ici Penone dégage de la moitié d'un bloc de bois équarri, la forme exacte du tronc et des branches de l'arbre originel à un moment donné de sa croissance. L'artiste remontant le temps est celui qui cherche, par un minutieux travail de taille, le tronc caché derrière la planche de bois : « c'est extraordinaire de retrouver la forme que quelque chose pouvait avoir à un instant précis de sa croissance. [...] prendre une poutre industrielle [...] et retrouver quelque chose de l'ordre de l'organique m'intéressait beaucoup »³¹.

Différents procédés de décortication de l'arbre ou modes de présentation suivront : arbre présenté seul, dressé ou posé au sol, groupes d'arbres appuyés sur un mur, forêt dressée dans l'espace d'exposition. Toutes ces variations, pour un totale d'une quarantaine d'arbres de tailles et d'âges différents, témoignent de la dialectique des

²⁹ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, art. cité p.172.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.

contraires – rencontre du positif et du négatif, du plein et du vide, du visible et du caché – qui se retrouve encore dans les installations des années 2010.

Pourtant, cette première sculpture *Albero di dodici metri* (1970) réalisée en situ, nous rappelle que « l'œuvre d'art n'est pas constituée par le simple matériau qu'est la poutre dépouillée des autres parties de bois qui cachaient les nœuds, mais l'acte consistant à revenir aux origines du processus de croissance de l'arbre »³².



Giuseppe Penone, *Albero di dodici metri*, 1970

En jouant sur l'ambivalence de ce qui est donné et ce qui est à transformer, Penone ramène le matériau à un état antérieur grâce à un travail qui est exactement l'inverse de celui de la Nature : ce qui est mis à nu par le travail humain est la transformation déjà donnée dans et par la Nature. Il s'agit en d'autres termes de rendre visibles les processus naturels de croissance de l'arbre qui sont normalement cachés.

Si *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1969) faisait confiance sur l'énergie vitale de l'arbre pour mettre en place le processus-œuvre à travers sa croissance, ici il s'agit à l'inverse de remonter ce temps vital, dans la foi que le matériau sauvegarde

³² Jacinto Lageira, *L'objet du matériau, art. cité*, p. 189.

toujours une trace de son origine, à la recherche d'une forme perdue.

Ce relief sculptural qui est *Albero di dodici metri* (1970), dans son état semi-émergent, renoue avec une conception de la Renaissance et de Michelangelo en particulier, selon laquelle le sculpteur retrouve et révèle la forme qui est déjà contenue dans le matériau : l'artiste ne doit rien faire d'autre que la creuser pour la libérer. De plus, cette idée était présente selon l'artiste déjà dans les sculptures préhistoriques : « depuis l'origine, la pierre a une certaine forme dans laquelle on entrevoit un animal ou autre chose. Le sculpteur se limitait à mettre en exergue par de petites marques une forme préexistante, déjà bien présente »³³.

Cette « esthétique du matériau », fondée sur un matérialisme biologique, s'oppose, comme le constate Jacinto Lageira, à une « esthétique de l'objet » propre à l'art minimal. Par exemple, Carl Andre aussi utilise des poutres de bois découpés dans ses travaux : ils sont souvent présentés seules, par deux ou par trois, couchées en debout à même le sol. Mais ce n'est pas le matériel brut qu'intéresse l'artiste quant les formes qu'on peut en tirer. « La simple utilisation d'une poutre de bois chez Penone et Andre résume un trait distinctif de la logique du matériau et de la logique de l'objet : la poutre est pour Penone une sorte de falsification du matériau auquel il faut rendre sa forme naturelle ; pour Andre l'état brut du bois ou de l'arbre ne devient matériau qu'à condition qu'il soit enfermé dans une forme »³⁴.

La différence entre les deux artistes c'est donc que pour Carl Andre le matériau esthétique, avec lequel il *construit* une forme, n'a pas d'origine naturelle, lorsque le travail de Penone, dans son « respect de la matière qui est à l'origine du matériau »³⁵, est voué à en *retrouver* la vraie forme naturelle camouflé dans la poutre. À la place d'utiliser le matériau pour créer une forme, Penone cherche la forme à travers le matériau, pour reconquérir un temps qui y était enclos.

L'acte esthétique de l'artiste acquiert une valeur pré-culturelle par une sorte de régression dans le matériau, mais, au même temps et par ce même acte, Penone donne au végétal une valeur culturelle. Ce qui nous montre à quel point pour Penone l'opposition qu'il faut résoudre dans le travail n'est pas celle entre Nature et Culture, mais celle entre

³³ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, art. cité, p.168.

³⁴ Jacinto Lageira, *L'objet du matériau*, art. cité, p. 192.

³⁵ *Ibid.*

l'énergie naturelle et l'acte artistique, car pour Penone « l'opposition de la nature et de la culture est finalement moins grande que la parenté en amont de leurs principaux mécanismes »³⁶. L'énergie d'un végétal, de la lumière, l'énergie vitale de sa propre peau ou de son souffle doivent être transformées en art qui, de son côté, est toujours artifice, mais essaie à garder le dynamisme de la Nature. Il s'agirait d'une sculpture qui essaie de « s'approprier des matières pour les transformer en matériaux et, ce faisant, se démarquer d'elles en tant qu'intellect, en tant que concept »³⁷. L'état naturel des matières est transformé en potentiel de création, en matériau, et il faut toujours que l'artifice épouse le fait de nature : objet symbolique et esthétique, l'œuvre est le fruit d'un équilibre entre le labeur de l'Homme et l'énergie terrestre.

Ainsi, en rendant visibles les processus imperceptibles et les énergies du monde vivant, la pratique artistique de Penone explore « moins l'idée d'une nature naturelle que celle d'une nature forcément cultivée »³⁸. La culture artistique se trouve sur le même niveau de production de la culture des plantes : elle aussi produit des champs (de couleurs, de bronze, de pierre et de papier), elle aussi est représentation de la vie et de la mort. Le rôle de l'art est ici celui d'une « mise en culture des formes » à travers lequel l'artiste « invente des nouveaux rites, jette des nouvelles semences, pour tenter de découvrir les raisons profondes des activités de la terre et des champs, telles que piocher, sculpter, entrelacer ou greffer volumes et surfaces. Giuseppe Penone est un artiste qui se voue à la mise en culture »³⁹.

Cette rencontre entre l'Homme et la Nature, caractérisé par un prétendu manque de hiérarchie entre les deux, naît chez Penone à partir d'une réflexion sur le temps et de la simple constatation que « l'être humain n'est pas plus éternel qu'autre chose ». Si en effet on mesurait la valeur des choses en termes de permanence, rien nous empêcherait d'affirmer que « l'homme a la même valeur qu'un morceau de bois »⁴⁰, ou, pourquoi pas, d'une pierre : « après tout, une pierre a une durée d'existence beaucoup plus importante qu'une personne. [...] Comparativement, un homme vit très peu de temps, et la matière

³⁶ Didier Semin, *Arte povera*. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992, p. 48.

³⁷ Jacinto Lageira, *L'objet du matériau, art. cité*, p. 190.

³⁸ Sophie Duplaix (dir.) *Collection art contemporain, op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme, art. cité*, p.169.

dont il est fait n'a aucune valeur. Vue sous cet angle, une pierre a beaucoup plus de valeur qu'un homme. On peut alors envisager la réalité autrement »⁴¹.

Si l'on considère que l'Homme a la même valeur que les éléments naturels, on transforme l'ordre établi et ça induit une compréhension de la réalité très différente. Du point de vue cosmique, il n'y a pas trop de différence entre l'Homme, le bois ou une pierre et « puiser dans les trésors de la nature permet d'appréhender les mythes d'un temps qui n'a aucune commune mesure avec la durée d'une vie. Un temps face auquel nous reculons frappés d'admiration »⁴².

La conception du temps qui émane du travail de Penone n'est pas celle d'un temps moderne, futuriste, un temps de la vitesse. Ce n'est pas non plus une vision du temps anthropomorphe, qui viendrait de notre cœur ou de notre respiration. Il s'agit plutôt d'une conception du temps qui vient des choses de la Nature elles-mêmes, et donc profondément non-humain : « l'arbre a déjà un temps, il s'agit d'une dimension complètement différente. Je dirais presque qu'il dispose d'une propre conception du temps ; dans tous les cas, ce temps est très différent du nôtre. On peut calculer le temps de l'arbre selon notre conception. Peut-être que pour lui, chaque saison est comme un souffle. Peut-être que toutes les choses partagent une même conception du temps, ou peut-être qu'elles vivent vraiment le même temps, ou non. Il n'est pas certain qu'une pierre ait la même conception du temps qu'un animal »⁴³.

Si on pense l'arbre comme statiques, c'est car il a un temps de vie différent du nôtre. On le croit dur, solide, et dès qu'on regarde ses rythmes, on se rend compte que c'est un élément fluide, animé, avec tout ce que cela suppose. Pour Penone « tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide : une montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question de temps »⁴⁴. Homme, pierre, arbre, animal, ont des temporalités différentes les uns par rapport aux autres, mais du point de vue cosmique ils sont tous en train de changer, de se transformer. Ce point de vue rend la réalité de chaque matière absolument fluide.

⁴¹ Catherine Grenier (dir.), *Giuseppe Penone*. Cat. expo. Entretien avec Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo, Editions du Centre Pompidou, Paris. 2004. p. 278.

⁴² Germano Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Editions Electa-L & M. Durand- Dessert, Milan-Paris, 1989. pp. 6 – 27.

⁴³ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, art. cité, p.175.

⁴⁴ Germano Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit. p. 19.

Révélaient le mouvement incessant au cœur du cycle naturel qui, avec le temps, altère les êtres et les choses, Penone semble faire sien le célèbre adage héraclitien : *panta rei*, tout s'écoule, rien ne reste tel. Cette fluidité relevée par le temps cosmique fait de ce temps la dimension ultime de l'œuvre dont la réalisation est confiée au processus naturels. « La force cosmique habite la moindre parcelle de la nature, dans ces œuvres rien de décidé, rien de définitif, tout grandit sans cesse, tout se transforme »⁴⁵.

En 1968, Penone installe des cages métalliques autour des arbres, dans *L'albero crescendo alzerà la rete* (1968), ou tresse des arbres entre eux, comme dans *Ho intrecciato tra loro 3 alberi* (1968), ou insère des coins métalliques dans le tronc avec une force vive, se préparant à attendre, comme dans la série *Scrive legge ricorda* (1969) où les coins gravés avec son nom, avec des nombres de 1 à 9 ou avec les lettres de l'alphabet, sont insérés à coups de marteau dans le tronc des arbres, dans « la tentative de leur faire garder la mémoire de choses qui leur sont étrangères »⁴⁶.

Il faut remarquer ici, contrairement à un côté « écolo » qu'on prête parfois à l'artiste, l'extrême violence des gestes caractéristiques de ces démarches, dont les photographies, qui en témoignent l'agressivité, nous font découvrir une œuvre dominée par les notions de contrainte et de force.



L'albero crescendo alzerà la rete, 1968



Ho intrecciato tra loro 3 alberi, 1968

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Germano Celant, *Arte Povera. op. cit.* p. 173.



Giuseppe Penone, *Scrive legge ricorda*, 1969

La force physique du travail entre en communication violente avec l'indifférente force naturelle de la croissance : « toute croissance est abus de force, action contre résistance. En cela même elle est violence, furie à l'être. Croître n'est pas un acte silencieux. La nature est tumulte, combat, va et vient, naissance et mort entremêlées – d'où la sculpture, comme manifestation d'un séisme »⁴⁷.

A la beauté rassurante Penone préfère parfois une beauté trouble et parcourue d'un frisson de terrible, proche en cela de Rilke, pour qui « le Beau n'est rien d'autre que / ce début de l'horrible qu'à peine nous pouvons encore supporter. / Et nous le trouvons beau parce qu'impassible il se refuse / à nous détruire »⁴⁸. Cette dimension, Penone l'interroge à partir de la Nature, de son cycle éternel, dans lequel s'inscrit le temps limité de l'Homme, de son immensité dans laquelle s'absorbe l'Homme et ses limites, à l'écoute de leur rencontre.

Ensuite, ce sera l'arbre, et non l'artiste, qui complètera l'œuvre, élargira son extension temporelle et sa durée, il soulèvera le treillis métallique, il grandira tressé avec des autres arbres, il englobera la main et les coins métalliques et se souviendra des actes de force de l'artiste. Ces compénétrations entre éléments artificiels et naturels permettent à l'artiste d'étudier « les liens entre la respiration d'un matériau et la respiration d'une autre matière. (...) Ces souffles en acte sont une énergie qu'il faudrait figurer. Dans la

⁴⁷ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op. cit.* p. 12.

⁴⁸ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*, trad. Jean-Pierre Lefebvre et de Maurice Regnaut, Poésie / Gallimard, 1994, pp. 29-31.

matière est en effervescence un je ne sais quoi invisible – qui se devine. Inexprimable, il échappe à la raison qui elle prétend tout cumuler »⁴⁹.

Ainsi la sculpture de Penone, en prise avec des questions qui la débordent, comme celles du temps, de l'être, du devenir, évoque la dimension kantienne de l'infini et du sublime comme beauté en mouvement et tentative de cerner l'incernable.

b) Le toucher : corps, contact, empreinte.

Sensible à l'état transitoire des choses dont la sculpture doit rendre le devenir, l'impalpable, dans une implication du spectateur qui comble par l'imaginaire les vides et donne vie à l'absence, l'œuvre de Penone ne manque pas de s'intéresser au processus créateur. Car il faut constater que le temps exploré par ces œuvres est double. Il existe un temps quasi infini de croissance et de transformation de l'arbre, qui unit progressivement et inextricablement l'art et la Nature : c'est le temps dont l'œuvre s'approprie. Mais il y a aussi le temps de l'artiste, qui ressort le plus secrètement renforcé par cette promiscuité du végétal et de l'œuvre : « je suis entré dans la forêt du bois et j'ai commencé un parcours dans le temps, lent, pensif, étonné »⁵⁰.

La compréhension d'un temps différent du nôtre, comme celui de la croissance d'un arbre, ouvre la possibilité d'imaginer la réalité d'une autre manière : « lorsqu'on a une certaine convention du temps, cela suffit pour avoir un imaginaire autre »⁵¹. L'imaginaire de Penone se nourrit des cercles concentriques du tronc et de l'écorce de l'arbre, matérialisations de l'écoulement du temps propre au végétal.

En effet, bien que Penone réfléchisse à partir d'un temps autre que « notre temps », un temps qui tient en compte la dimension cosmique, il faut remarquer que son imaginaire est entièrement terrien, terrestre, tactile, de la base. Son travail porte exclusivement sur la terre et ne prend pas en considération le ciel ou les mouvements célestes.

Or, on peut donner une double justification à ce manque d'intérêt de Penone pour les événements cosmiques.

⁴⁹ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op. cit.* p. 16.

⁵⁰ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre, op. cit.* p. 27.

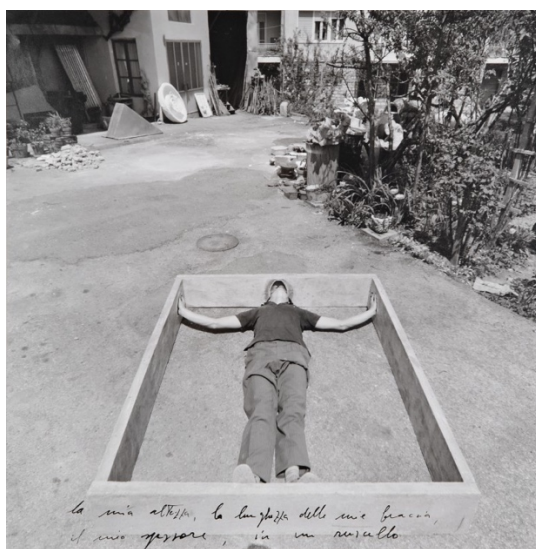
⁵¹ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme, art. cité*, p.168.

Premièrement, comme on a déjà évoqué, le fait que la dimension de Penone est une réalité à mesure d'Homme. L'Homme est la mesure du monde, selon l'image de Vitruve, et l'homme en question est Penone lui-même. Il est ainsi dans *Vasca nel ruscello* (1968-1969), où l'artiste a fabriqué un réservoir en béton dans un ruisseau.



Giuseppe Penone, *Vasca nel ruscello*, 1968-1969

« Sur les murs de la baignoire qui mesure exactement ma hauteur, 175 cm, et la largeur de mes bras, 155 cm, je fais l'empreinte de mon visage, de mes pieds et de mes mains, puis j'ai encerclé la zone de la baignoire avec un filet en plastique »⁵².



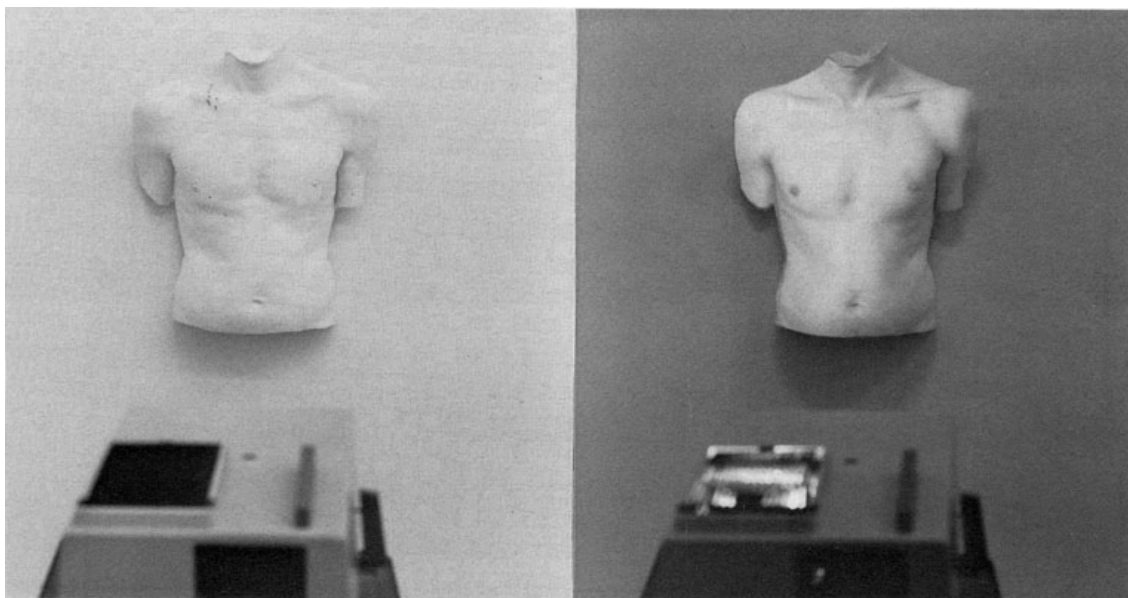
Giuseppe Penone, *Vasca nel ruscello*, 1968-1969

⁵² Germano Celant, *Arte Povera. op. cit.* p. 167.

Lors de cette fusion avec la Nature, accomplie par la Culture, « Penone préfère présenter son corps comme étant la mesure de toute chose »⁵³. Le rapport avec les choses du monde se passe chez Penone par une dimension à échelle humaine, qui nous donne les limites réelles et les possibilités matérielles de nos actions. Pourtant, il faut le souligner, l’empreinte du corps au fond du ruisseau exprime et témoigne du désir (la libido et le plaisir) qui habite l’artiste, protagoniste de toute mimesis. Ici on retrouve une sorte d’unité organique entre le caractère physique et le caractère psychique présents dans sa sculpture.

C’est à travers la mesure de son propre corps que Penone passe des interventions sur la nature aux interventions sur l’humain, mais en conservant la nécessité sculpturale d’en modifier la réalité.

Dans *Torace* (1972) il a exécuté sur la même personne une série d’interventions : sur une partie de la peau de son corps, au niveau du thorax, il a pris des moulages en plâtre. Durant l’opération, quelques poils de l’épiderme ont été arrachés « restant sur le plâtre dans la même disposition *topographique* »⁵⁴. Après chaque moulage l’artiste a pris une diapositive couleur de la même zone de peau où n’apparaissent pas les poils. La diapositive était projetée ensuite sur le moulage en plâtre. L’addition de la diapositive et du moulage « servent de témoin à la réalité de l’opération exécutée. Cette même opération, répétée à plusieurs reprises, altère sans cesse la *réalité* de la personne »⁵⁵.



Giuseppe Penone, *Torace*, 1972

⁵³ Jacinto Lageira, *L’objet du matériau*, art. cité, p. 186.

⁵⁴ Germano Celant, *Arte Povera. op. cit.* p. 240.

⁵⁵ *Ibid.*

Ces recherches centrées sur le corps, le contact et l'empreinte, nous introduisent à la deuxième explication du manque d'intérêt de Penone pour un imaginaire de type cosmique. Comme nous dit l'artiste, le fait c'est « qu'on ne peut pas le toucher »⁵⁶. Selon son point de vue, pour comprendre les étoiles, par exemple, pour comprendre ce qu'elles sont, il faudrait les toucher.

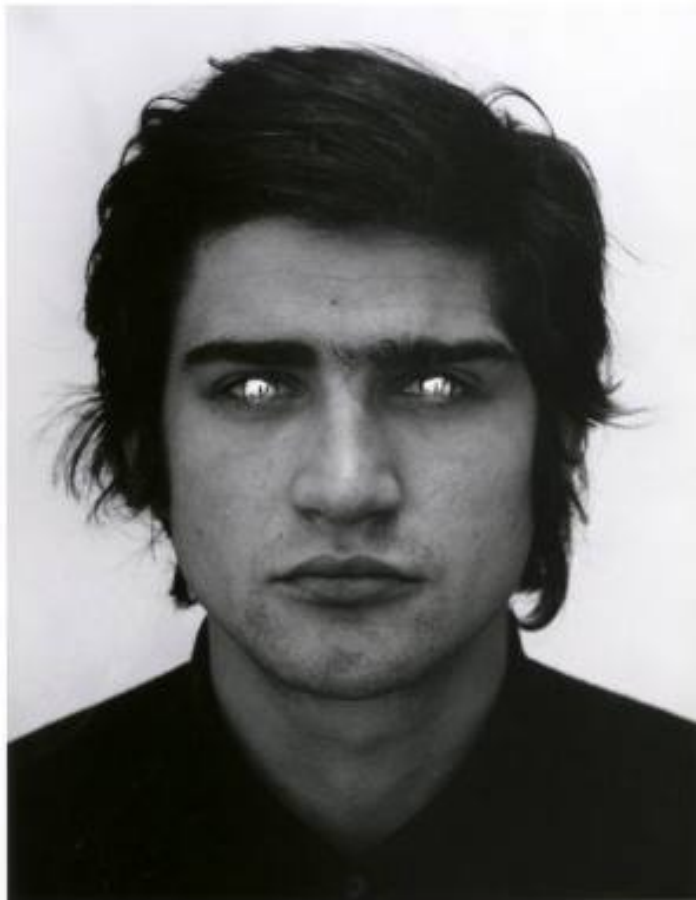
Si la vue peut être source de tromperie, d'illusions, de perceptions non réelles, le toucher est plus fiable, il est palpable, le fait de toucher définit l'espace. La vraie approche à l'espace, donc, on l'a avec notre corps et avec la possibilité de s'y déplacer, de le mesurer, de le toucher. Et c'est cette sensation primaire qui peut ensuite permettre d'appréhender différemment la vue et éviter de l'accepter que comme une convention.

La méfiance de Penone aux égards de la vue dérive d'une prise de position théorique sur le statut de la sculpture : « le regard, en sculpture, est secondaire. La sculpture repose sur le toucher, rien d'autre. [...] Je me considère sculpteur car mon travail porte sur la sensation tactile. Je veux toucher les choses au nom de la sensualité de la matière, en fonction de la compression de la forme »⁵⁷.

« La sculpture repose sur le toucher et rien d'autre », nous dit l'artiste. Et c'est de la façon la plus littérale qu'il exprime cette tension entre le palpable et l'impalpable, à travers l'autoportrait *Rovesciare i propri occhi* (1970), où il se photographie les yeux masqués par des lentilles constituées de miroirs réfléchissant. Rendu ainsi physiquement aveugle par cette pellicule de verre, l'artiste dépasse les contingences de la réalité visuelle extérieure pour mieux se tourner vers son intériorité, pour voir en profondeur : l'invisible est pris à la lettre. D'ailleurs, si vraiment « le regard en sculpture est secondaire », c'est seulement à travers l'expérience de l'aveuglement qu'on peut atteindre une nouvelle époque sculpturale. Car si maintenant l'attention de l'artiste est tournée vers l'intérieur, au contraire sur sur l'œil - qui est devenu un hybride monstrueux de nature et d'artifice en ayant incorporé la lentille artificielle, la prothèse - sur cet œil apparaît une nouvelle réflexion, la suspicion d'une lumière qui n'atteint plus l'artiste de l'extérieur, mais qui rayonne elle-même, visible à tous sauf à lui-même, une énergie lumineuse qui crée, à travers l'image, une nouvelle sculpture.

⁵⁶ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, art. cité, p.170.

⁵⁷ *Ibid.*



Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970

Le canal d'information qui utilise la lumière comme médium est interrompu, les lentilles « placées sur l'œil, indiquent le point qui divise, le point de séparation entre moi et ce qui m'entoure. Comme la peau, les lentilles sont un élément qui sert de frontière »⁵⁸.

Effectivement, la peau, comme l'œil, se trouve entre ce qui est interne et ce qui est externe, est un élément liminal, le point extrême capable de nous séparer de ce qui nous entoure. Comme les lentilles de miroir, la peau est cet espace de contact aveugle, que Georges Didi-Huberman a caractérisé de « lieux tactiles »⁵⁹. C'est à travers la peau que passent les sensations tactiles propres à la sculpture.

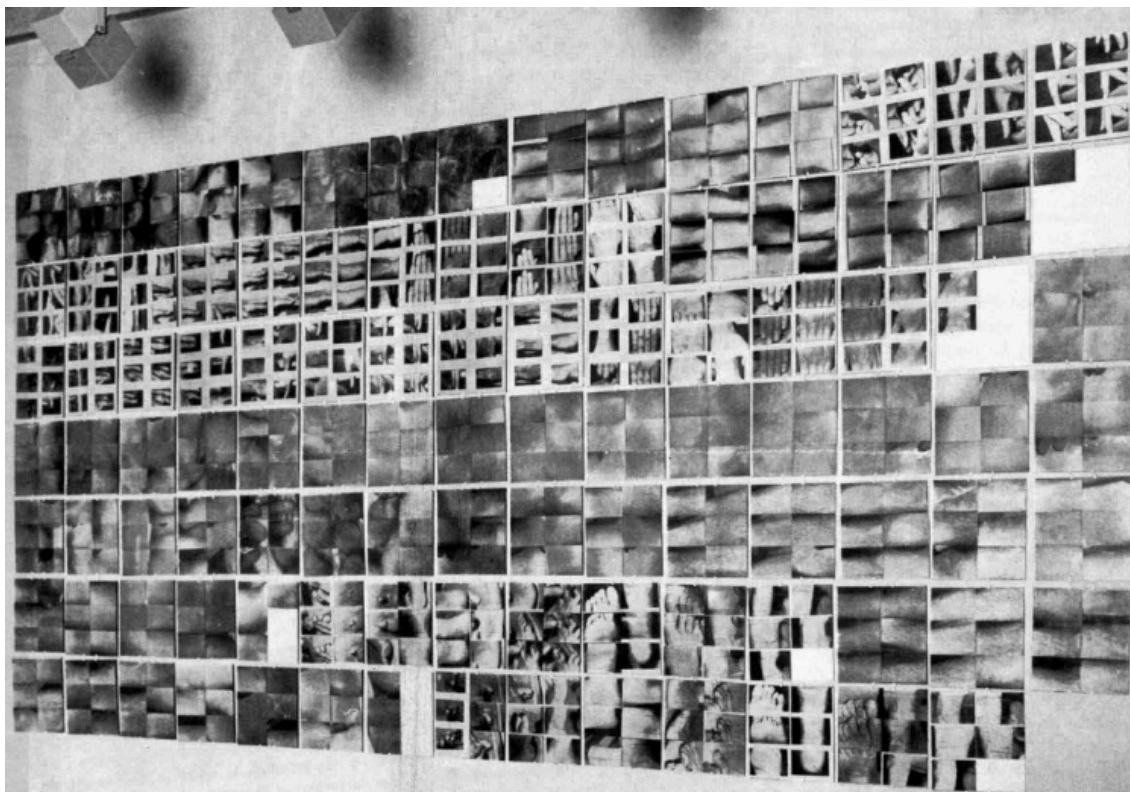
Jacques Derrida, en commentant la philosophie du toucher de Jean-Luc Nancy, nous dit qu'une « *pensée* du toucher doit passer par une *théorie* de la peau ». En traduisant

⁵⁸ Germano Celant, *Arte Povera. op. cit.* p. 239. Il faut remarquer que cette œuvre se trouve en continuité avec la recherche artistique de Penone sur le temps, car les enregistrements photographiques de ces expériences d'aveuglement donnent la possibilité de voir à l'avenir les images que l'œil a recueillies, en dilatant ainsi la faculté de voir dans le temps. De plus, on peut considérer la photographie comme un médium qui travaille sur l'énergie lumineuse.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Etre crâne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1945. p. 56.

cet impératif dans les termes de Penone on pourrait dire que la sculpture, en tant que *pratique* du toucher doit passer par une *action* sur la peau.

Cette action sur la peau, Penone la matérialise dans l'œuvre *Svolgere la propria pelle* (1970-1972), où toute la peau du corps de l'artiste a été écrasée contre un verre et photographiée, de façon que dans chaque image il y ait une coïncidence entre la surface plane du papier photographique et la surface du sujet reproduit.



Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970

C'est une nouvelle sensibilité qui se met ici en scène, où voir et toucher coexistent et se développent dans une spatialité immense, où notre regard est englouti dans le vaste désert qu'est une portion du corps.

Cette peau souligne l'éphémère frontière qui sépare intérieur et extérieur : contenant corporel, cette fresque délimite l'espace comme la peau englobe nos corps, réceptacle de ce qui le compose et ce qui l'entoure. La cartographie du corps de l'artiste dévoile ainsi des terres insoupçonnées : se renouvelle ici l'analogie entre les champs cultivés de l'agriculture et la culture artistique, qui produit un véritable jardin de chair.

De plus, comme souhaité par l'artiste, ici la connaissance des choses n'est pas théorique, mais se fait par contact direct, tactile, entre les deux corps. « Pour connaître

vraiment, la théorie ou la simple observation sont insuffisantes, il faut qu'il y ait identification, inclusion dans la matière »⁶⁰. Le toucher transmet une constellation fluctuante d'images, une présence perceptible d'une vitalité étonnante. C'est grâce à la pression, cette force qu'un corps (dans le cas le vitre) exerce sur la peau, que des informations sont transmises, avec les relatives forces centripètes et centrifuges qui caractérisent les deux corps.

Pour le sculpteur, l'appréhension du monde passe par la peau en tant qu'organe du toucher, vrai centre sensoriel, qui le met en contact avec le cosmos. « Sur la peau demeurent l'invisible du visible, la sourde caresse du vent léger, les imperceptibles, comme restes ou marques des hautes énergies dures. Le doux du sensuel hante la peau... »⁶¹. Sur elle, à travers elle, par contact, on retrouve la « sensualité de la matière » recherchée par Penone, qui, en montrant le processus de transcription implicite dans toute empreinte, il nous révèle les effets invisibles du contact du corps sur une matière⁶².

Le genre de lieux qu'invente Penone passe d'abord par un travail avec le contact : une dynamique de l'empreinte, par laquelle l'espace se trouve à la fois reporté et renversé, c'est-à-dire tacitement connu et mis dessus-dessous. Dans un tel processus, c'est le matériau lui-même qui porte mémoire. L'empreinte est pour l'artiste « une image involontaire » ; comme un précipité ou un résidu du passage du vivant sur une matière, l'empreinte est cette trace animale, « *une image de la matière* »⁶³ qui d'abord n'aurait aucune valeur de culture. Dès lors qu'elle se trouve insérée dans un contexte qui est celui de l'art, elle peut acquérir une valeur culturelle et devenir une image culturelle.

⁶⁰ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op.cit.* p.7

⁶¹ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op.cit.* p.22.

⁶² C'est dans cette direction que le travail de Penone évoluera jusqu'à *Soffio* (1978), œuvre qui permet de visualiser un invisible : l'air qu'on souffle dans l'air de l'espace, un volume dans un volume.

⁶³ Catherine Grenier (dir.), *Giuseppe Penone, cat. citée.* p. 280.

c) Matière et imagination.

C'est bien sur cette idée d'une « image de la matière », d'une image matérielle donc, qu'on pourrait rapprocher le travail de Penone aux écrits de Bachelard sur l'imagination matérielle. Bachelard cherchait déjà à « exciter en nous la volonté de travailler les matières terrestres »⁶⁴, mais on peut trouver plusieurs correspondances entre l'élan créateur du savant et l'imagination de l'artiste.

Dans *La Terre et les rêveries de la volonté* Bachelard nous dit que « nous les sentons [les images de la matière terrestre] dans notre main »⁶⁵. De son côté, Penone n'hésite pas à affirmer : « je sens la respiration de la forêt, [...] je perçois l'écoulement de l'arbre autour de ma main posée sur son tronc »⁶⁶.

En effet, c'est dans les écrits de Bachelard que l'antique science alchimique et ses métamorphoses oniriques multiplient les correspondances, entres paradoxes et ambivalences, de l'imagination matérielle. En véritable alchimiste, Penone travaille la matière, « schème de rêves indéfinis »⁶⁷, promesse de toutes les métamorphoses, déclencheur d'approfondissements illimités d'une intériorité en abîme.

Avec l'image matérielle vient aussi l'idée du processus et du mouvement qui la porte et la transporte, car celle-là « ne comprend une forme que si elle la transforme, que si elle en dynamise le devenir, que si elle la saisit comme une coupe dans le flux de la causalité formelle, exactement comme un physicien ne comprend un phénomène que s'il le saisit comme une coupe dans le flux de la causalité efficiente »⁶⁸. Penone oriente sa démarche autour de l'idée du processus, d'un cheminement où s'enchevêtrent la natura naturans et la natura naturata. Puisque les formes finissent toujours par s'achever, Penone choisit la voie du transitoire, du passage, mais d'un passage matériel.

Ainsi, on a vu comme dans *Rovesciare i propri occhi* (1970), le paysage autour de Penone se reflète dans ses propres yeux lorsque lui ne voit plus rien. « L'image reflétée est la frontière entre le réel et le rêve, l'apparition, elle n'a pas de corps. Elle est l'instant

⁶⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Editions Corti, 1947. p. 24. Dans l'exposition de Penone à Nîmes, on retrouve pour la première fois, dans le cristal de roche à l'intérieur des livres, un élément culturel. Les livres n'étaient pas choisis au hasard, bien au contraire. Parmi les auteurs, on retrouvait aussi Gaston Bachelard.

⁶⁵ *Ibid.* p. 25.

⁶⁶ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre, op. cit.* p. 46.

⁶⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Editions Corti, 1942. p. 154.

⁶⁸ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Editions Corti, 1968. p. 32.

qui suit les mutations de la réalité. L'image reflétée est absorbée par les yeux, elle s'éteint dans les yeux. Refléter la vision, le champ visuel. Boucher la vue, réfléchir les images que l'œil devrait voir, absorber c'est refléter la vision. La condition du rêve, c'est la cécité. On a plus d'imagination les yeux fermés »⁶⁹.

Équivaut à dire que ce qui ne peut pas être vu a besoin d'un travail de l'imagination pour apparaître. Préoccupé par des questions de perception, Bachelard se demandait lui aussi: « est-ce le lac, est-ce l'œil qui contemple le mieux ? Entre la nature contemplée et la nature contemplative les relations sont étroites et réciproques. La nature imaginaire réalise l'unité de la natura naturans et la natura naturata »⁷⁰.

Pour Bachelard, l'image rêvée opère ce renversement entre le rêveur et le monde. Pour Penone, quand ses yeux fermés dévisagent le monde, c'est aussi le monde qui s'y mire, la rêverie matérielle plongeant « jusqu'au fond des substances »⁷¹. L'on peut ressentir cette compénétration du rêveur et du monde : dans cette dialectique continue promise aux transmutations innombrables, les oppositions les plus vives s'agitent au milieu de cette matière parfaitement plastique, équivoque, lieu de tous les passages, où le visible et l'invisible se déplacent manifestement.

C'est ainsi qu'on retrouve parfaitement chez Penone le dynamisme de l'imagination matérielle propre à Bachelard. La terre, mouvante, ambivalente, porteuse de toutes les mutations possibles, de toutes les conversions pensables et impensables, le dur et le mou, le blanc et le noir, le petit et l'immense, le microscopique et le cosmologique : la matière réalise la *coincidentia oppositorum*. Cette double polarité, cette dialectique mouvementée entre le palpable et l'impalpable, le visible et l'invisible, hantent et animent toute sa démarche et sa pratique artistique.

A la manière de Bachelard, il ressort de la matière la primauté du mouvement, du changement, alors qu'ondoie et vibre le réel ultime. « Je crois que je n'ai jamais voulu faire à tout prix quelque chose qui soit de la sculpture ; j'ai toujours travaillé à partir de l'objet, de la logique de la matière. [...] Quand j'ai utilisé l'arbre, [...] je me suis servi du bois et de la végétation comme matière capable de se transformer, de se modeler. Je

⁶⁹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit. p. 18.

⁷⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit. p. 41.

⁷¹ *Ibid.* p. 153.

reconnais par ailleurs la richesse symbolique de l'arbre, mais le principe fondamental de mon travail est une adhésion à la réalité »⁷².

Pour l'un comme pour l'autre, en pratique comme en théorie, la matière nous ramène à la réalité. « La foi dans la matière »⁷³ professée par Penone, amène sur le chemin de la matérialité de l'œuvre, avec la promesse d'une meilleure adhésion à la réalité. Ainsi, pour un dernier rapprochement avec l'écrivain, on peut voir comme les mythes pour Penone naissent de quelque chose qui a frappé l'imagination, mais de façon matérielle.

A travers ses œuvres se lit de façon évidente la relation au mythe, aux *Métamorphoses* d'Ovide et à l'épisode d'Apollon et de Daphné qui, fuyant les ardeurs du dieu, est transformée en laurier ; ou au mythe de Marsyas, condamné par Apollon à être écorché vif, qui nous montre combien l'univers mythique auquel Penone emprunte soit chargé d'une beauté terrible, associée à l'anormal et au maléfique. Comme celle qu'on peut retrouver chez Dante qui, dans le chant XIII de *l'Enfer*, convie le lecteur dans une terrifiante forêt où les arbres saignent. C'est la forêt des suicidés où se trouve Piero delle Vigne, noble florentin transformé, pour expier sa peine, en arbre.

Mais, remarque l'artiste, à l'origine de ces mythes et allégories, il y a une observation très fine de la Nature, une constatation des ressemblances physiques entre Homme et Nature et des phénomènes réels. « Ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas la littérature qui est née du phénomène, c'est le phénomène lui-même. C'est d'indiquer, par exemple, que la surface de la feuille du laurier ressemble à une peau »⁷⁴. Chez Penone l'homme et l'arbre sont rapprochés de façon physique, pas métaphorique.

Travailler sur la pousse des arbres, signifie pour le sculpteur imaginer *matériellement* des transmutations : « quand Penone met en jeu le monde de la terre il souhaite exalter l'imagination des cycles de la nature. La succession des saisons, la suite des différents moments du jour, la périodicité de la vie et de la mort, sont ici pour témoigner, comme Adonis et Proserpine, du temps cyclique de la nature qui n'a pas de discontinuité »⁷⁵. L'arbre, la nymphe sauvage, Daphné, conservent le secret de la métamorphose, de la renaissance incessante : ils mènent à l'immortalité.

⁷² Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit. p 274.

⁷³ Catherine Grenier (dir.), *Giuseppe Penone. cat. cit.* p. 281. « Je crois qu'il est important d'aller dans le sens de la matérialité de l'œuvre à un moment où tout va plutôt dans l'autre sens. (...) C'est un peu une position morale : avoir foi dans la matière ».

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op.cit.* p.12.

Les mythes, explorés ainsi dans leurs significations matérielles, amènent physiquement, littéralement et matériellement à une exploration du sol et une exploration du corps, qui « sont les rites d'initiation qui permet au nouvel être de surgir, de renaître sans cesse sous une peau différente [...] C'est à la fois une naissance naturelle et une naissance alchimique, celle qui advient par l'eau, l'air, la terre et le feu, à l'emplacement des semences (le corps et le sol) dans les jardins des mythes. [...] Il y a identité profonde entre le mythe et les rites de mort et de fécondation de la nature (animale et végétale). Le dedans et le dehors, l'âme et le corps, le féminin et le masculin s'accouplent réciproquement, célébrant le culte de la Grande Mère »⁷⁶. Ces recherches sur le corps et le sol chez Penone, remettent en valeur les archétypes essentiels de l'être : végétal et animal, mâle et femelle.

S'intéressant à la croissance d'un arbre, et à son arrêt là où s'insère l'intervention de la main de l'artiste, à l'empreinte de son propre corps coulée en plâtre ou glissée dans le lit d'un ruisseau, à la feuille et à l'écorce de l'arbre, à l'érosion des éléments et au temps qui enregistre les transformations des choses, Penone fait dialoguer incessamment le règne humain et le règne végétal, Nature et Culture. L'analogie entre les deux mondes est un des moteurs de son art.

Penone inscrit son corps dans la Nature pour en révéler les processus invisibles, en exalter le cycle naturel, dans une trame subtile d'affinités sensibles avec la culture humaine. La surface corporelle englobe la sphère de l'action universelle, ou au contraire c'est la Nature qui exerce son influence sur l'élément corporel de l'être humain. Dans une unité ou tout phénomène est un « réel entrelacement de corps : les êtres pénètrent les arbres, les objets fécondent les plantes, les pigeons lisent l'écriture humaine, les arbres enlacent les pierres et le sol exprime l'humain. L'intention implicite de Penone est d'affirmer l'action réciproque de la nature humaine et de la nature végétale, dont la connaissance tient ni à la théorie ni à la simple observation, mais à l'identification et à la participation *matérialistes* »⁷⁷.

L'être humain finit par se sentir fusionné avec le devenir de la matière, donc animé d'une même énergie : « il se sent arbre, fleuve et tubercule, puisque l'arbre, le fleuve et le tubercule croissent en même temps que son corps et son image »⁷⁸.

⁷⁶ Germano Celant, *Giuseppe Penone, op.cit.* p.24.

⁷⁷ Germano Celant, *Arte Povera, op. cit.* p. 50.

⁷⁸ *Ibid.* p. 49.

L'art à son tour est saisi comme processus, investigation, exploration des forces de la Nature. Car ces forces sont bien les seules mesures réelles de l'œuvre. C'est un seul et même travail qui, sous la forme essentielle d'une force, d'un dynamisme, anime les matériaux : l'artiste produit moins de formes qu'il ne livre passage à ces forces essentielles devenant ainsi l'appareteur des énergies dans la matière.

On a vu comme une opération de telle sorte, celle de faire apparaître les énergies et les forces à travers le travaux plastique, a été mise en place par Penone dès ses premières œuvres, avec la croissance des arbres.

C'est toujours dans ces premières années qu'il se dédie aussi à l'étude d'autres phénomènes physiques, différentes de ceux liées au monde végétal. Comme dans *Pietra, corda, sole* – *Pietra, corda, pioggia* (1969), où une pierre et un arbre se trouvent liés aux deux bouts d'une corde. La corde se tendra et se détendra sous l'effet du soleil et de la pluie en fonction de l'humidité, au point de soulever la pierre reliée à l'arbre. Il s'agit encore un fois d'un processus, d'une dynamis en acte qui relève d'un mouvement tellement lent qu'il devient presque imperceptible pour l'œil humain, bien que ses effets soient matériellement constatables : exactement comme la croissance d'un arbre !



Giuseppe Penone, *Pietra, corda, sole* – *Pietra, corda, pioggia*, 1969

On verra que même chez Anselmo des forces physiques et des éléments naturels seront listé parmi les matériaux utilisés dans les œuvres. L'emploi de phénomènes physiques et des lois universelles est l'un des facteurs communs aux deux artistes qui, par des mises en scène élémentaires, en soulignent la capacité à stimuler l'imagination.

CHAPITRE II

GIOVANNI ANSELMO : FORCES PHYSIQUES ET ÉNERGIES COSMIQUES

« Mes travaux sont vraiment
la physicalisation de la force d'une action,
de l'énergie d'une situation ou d'un événement »
Anselmo.

a) Forces invisibles et énergie potentielle.

Le point de départ du travail de Giovanni Anselmo vient d'une expérience vécue à l'aube du 16 août 1965 au sommet du volcan Stromboli, où il vit son ombre tomber dans le cratère. Il a déclaré à ce propos : « Ma propre personne entra, par l'intermédiaire de *l'ombre invisible*, en relation avec la lumière, avec l'espace infini. [...] Ce fut un moment surtout fait de sensations, car je sais en réalité que le soleil, quand je le vois, est déjà présent depuis huit minutes. La vitesse de la lumière et la distance qui nous en sépare entraînent bien sûr en considération »⁷⁹.

Cette expérience signa les deux pôles fondamentaux autour desquelles s'articule l'œuvre d'Anselmo.

Premièrement, l'orientation de sa pratique artistique en lien avec les énergies qui régissent notre cosmos, tels que la gravité, l'attraction, la pesanteur et l'électromagnétisme. Dans ses œuvres les énergies cosmiques interagissent avec l'énergie humaine et mettent en jeu ce qu'Anselmo appelle une « situation d'énergie ». On assiste ainsi au passage des forces naturelles de croissance de Penone aux champs des énergies invisibles qui sont la source de tout mouvement et organisent l'ordre naturel. Contrairement à Penone, Anselmo ne met pas main au territoire, car son interférence avec le monde se résout en un fait purement mental.

⁷⁹ Entretien réalisé lors de l'exposition de Giovanni Anselmo à la Galleria Civica de Modène en 1989.

Le deuxième pôle fondamental, qui dérive du premier, est la dimension de l'invisible toujours présente dans les travail d'Anselmo. Un invisible qu'il ne faut pas entendre dans sa forme primordiale du manque (à la façon du symbolique lacanien), mais dans sa pleine dialectique avec la présence. Les énergies, les forces du monde, ne manquent pas à elles mêmes et à leur place, elles sont des pures présences réelles et invisibles, qui font appel à la faculté imaginative pour qu'elles puissent être perçues. C'est justement l'imagination du spectateur qui devient partie intégrante de l'œuvre et par cela se fait, à plein titre, créatrice. C'est donc seulement grâce à l'imagination qui peut être comblée la distance entre l'invisibilité des énergies et les matériaux visibles des œuvres qui les activent et les mettent en situation.

Car « l'énergie en soi n'est jamais visible, elle se manifeste à travers les effets qu'elle produit ; et insérer l'énergie dans l'œuvre, non pas pour démontrer qu'elle existe mais pour la tenir active, permet à l'œuvre elle-même de conjuguer le temps au présent en fonction de la vie »⁸⁰. Une complexité de flux, d'énergies et de forces qui entourent chaque manifestation vitale, à partir de la même énergie de pensée, incite Anselmo à affiner son attention vers cette instabilité permanente qui enveloppe tout le monde et, par conséquent, aux actes de vérification de ces entités avec lesquelles nous interagissons.

Cela explique pourquoi, dans l'indication des matériaux utilisés dans certaines de ses premières œuvres comme *Senza titolo* (1965) et *Senza titolo* (1966) - constituées d'une mince tige de fer avec antirouille la première et d'une tige de fer similaire tendue verticalement sur une base en bois la seconde - il est également indiqué la « force de gravité » parmi les matériaux.



Anselmo, *Senza titolo*, 1966

⁸⁰ Giovanni Anselmo, *L'Énergie en soi n'est jamais visible*, entretiens avec Laurence Debecque-Michel et Giovanni Lista, dans « Ligeia, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998 - juin 1999 - dossier : arte povera », pp. 81-83.

Invisible, mais existant et présente, la force de gravité à laquelle tout corps est soumis, ainsi que la force de cohésion des molécules de fer, est considérée à juste titre par Anselmo comme la cause actuelle et active de ces élévations métalliques dans l'espace.

En ce sens, Anselmo voit l'Arte Povera comme la réponse « qualitative » à la vision analytique et quantitative du Minimal Art concernant la question de la situation créée par les œuvres. « Dans le contexte de l'Arte Povera une situation est définie par des caractères non immédiatement perceptibles [...] par diverses formes d'énergie et particulièrement par des champs énergétiques »⁸¹. Comme souligne Giovanni Lista, la situation créée par ces œuvres est donc en grande partie invisible, lorsque le Minimal Art crée des situations liées à l'espace et aux corps dans l'espace, car sa préoccupation majeure est celle de la perception du visible⁸². Si dans le Minimal Art ce qui est placé dans l'espace doit se distinguer clairement et concrètement, et donc reste rigide dans sa symétrie et sa sérialité, dans les situations créées par Anselmo ce qui importe n'est pas absolument visible. Ce qui nous est proposé n'est qu'un moyen qui nous aide à imaginer l'impalpable.

La recherche d'Anselmo est fondée sur la transformation de la matière et de l'énergie, ouvrant, à travers le visible, sur une contemplation de l'invisible. En réfléchissant sur les phénomènes physiques aux limites du visible, Anselmo matérialise des phénomènes énergétiques : ses sculptures essaient de montrer les forces invisibles et parfois imperceptibles qui affectent la matière.

En effet, les œuvres d'Anselmo qui traitent des questions de gravité, de masse, de magnétisme, d'orientations dans l'espace ou dans le temps, de relation entre l'Homme et l'univers, ont en commun un même paradoxe : elles sont toutes des objets fini et matériels, mais renvoient à un invisible, qui prend les formes de l'hors-champ, des forces telluriques ou des différentes temporalités, autres que celles de la perception sensible. Pour les rendre perceptibles il faut donc que l'imagination rentre en jeu. Mais elle ne suffit pas à elle-même, car celle de l'invisible est une dialectique qui se construit de façon immanente avec la présence, c'est-à-dire dans la coprésence de l'œuvre avec son « expérimentateur ». C'est donc seulement à travers l'œuvre que des situations d'énergie peuvent être créées.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 99.

Par exemple, à propos du statut de la photographie *La Mia Ombra verso l'infinito della cima dello Stromboli durante l'alba del 16 Agosto 1965*, Anselmo soutient qu'il ne s'agit pas d'une œuvre, mais d'un document d'une œuvre. « Je crois que la photographie soit réductive [...] car la photographie fixe l'œuvre, lorsque dans mon travail il y a presque toujours un acte qui ne peut pas être photographié. (...) Mes œuvres en réalité ne devraient pas être documentées avec une image photographique, vous devriez rester là...et les regarder...vivre le temps de l'observation, et de l'œuvre. (...) L'œuvre, en fait, n'est pas visible....la vitesse de la lumière, le soleil, l'ombre de moi qui, à la vitesse de la lumière, se projette dans l'espace en disparaissant à la vue, est un ensemble d'énergies et de mouvements que la photographie ne peut pas capturer. Cette photo est un souvenir, une carte postale. L'œuvre, c'est ce qui s'est passé là-haut à ce moment-là »⁸³.



Giovanni Anselmo, *La Mia Ombra verso l'infinito..1965*

Dans la photographie il n'y a plus la situation d'énergie qui constitue l'œuvre, mais seulement son souvenir : ici réside toute la différence entre l'imagination créatrice de l'œuvre et son souvenir confié à la mémoire.

⁸³ Maraniello Viliani (dir.), *Giovanni Anselmo*, cat. expo. Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 mai – 27 août 2006, Turin, Hopefulmonster, 2007. p. 211. « Credo che la fotografia sia riduttiva [...] perché la fotografia fissa l'opera, mentre nel mio lavoro c'è quasi sempre un agire che non può essere fotografato. Queste opere in realtà non si dovrebbero documentare con un'immagine fotografica, si dovrebbe stare lì...e guardarle...vivere il tempo dell'osservazione, e dell'opera. (...) L'opera, in effetti, non è visibile...la velocità della luce, il sole, l'ombra di me che, alla velocità della luce, si proietta nello spazio scomparendo alla vista, è un insieme di energie e movimenti che la fotografia non riesce, non può cogliere. Quella fotografia è un souvenir, una cartolina. L'opera è quel che successe lassù in quel momento ».

A proprement parler donc, il n'y aurait aucune photo des œuvres d'Anselmo, car les vraies œuvres sont les énergies (physiques ou mentales) qu'elles contiennent et les situations d'énergie qu'elles mettent en place.

« L'objet traditionnel est réduit au minimum, et de toute façon il n'a une existence qu'en fonction de cette tension, de cette énergie potentielle »⁸⁴ : pour Anselmo les objets *sont* de l'énergie physique et plus précisément de l'énergie potentielle, la dynamis aristotélicienne. Ainsi, l'œuvre perd toute valeur formelle, pour soutenir seulement la situation d'énergie. Ce n'est pas l'expérience des formes qui compte, mais l'épreuve des forces inhérentes à la situation créée : un champ de rencontre instable des forces universelles où s'éprouvent, à la fois, l'ordonnance primitive du monde, le monde et soi-même, comme états d'énergie.

Comme soulignent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, l'art, qui se fonde essentiellement sur la double violence du matériau et de la sensation, ne consiste pas à « imposer une forme à une matière, mais [à] élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses »⁸⁵. Le couple matériau-force remplace ainsi dans le domaine artistique le couple matières-formes. Le matériau, c'est une matière molécularisée, qui doit à ce titre « capter » des forces, lesquelles ne peuvent plus être que des forces du cosmos. Il n'y a plus de matière qui trouverait dans la forme son principe d'intelligibilité correspondant. Il s'agit maintenant d'élaborer un matériau chargé de capter des forces d'un autre ordre, des forces non visibles.

Pour cette raison, plus qu'emphatiser les qualités esthétiques des matériaux utilisés, ce sont les forces qui agissent dans et sur ces derniers qui occupent un rôle central dans le travail d'Anselmo. Forces de gravité, de magnétisme, de tension : c'est justement pour faire glisser l'attention vers ces forces imperceptibles et immanentes, que l'apparence esthétique des matériaux utilisés résulte « pauvre », bien que, du point de vue énergétique, ils soient « de plus en plus riches ».

Il s'agit donc de présenter l'énergie potentielle des matériaux, les quantités intensives qu'y travaillent, plus que les qualités esthétiques externes, car la forme est le résultat de l'énergie elle-même.

⁸⁴ Germano Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989, p. 241.

⁸⁵ Deleuze G. Guattari F., *Milles plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980. p. 406.

Comme dans le cas de *Direzione* (1967-1968) où, dans un bloc de granit triangulaire orienté vers le nord (axe de référence) est insérée une boussole dont la direction de l'aiguille souligne la symétrie du triangle. La direction de l'axe invisible indiquée par la boussole enchâssée dans le bloc de granit détermine la position de ce dernier : la pointe du triangle de pierre posé à même le sol doit également indiquer le nord. Ainsi, l'aiguille magnétique oriente la masse en direction de la ligne de force du champ magnétique.



Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1967

« L'œuvre sublime ainsi l'inertie apparente de la masse soumise aux forces telluriques et s'inscrit dans une géographie cosmique où le visiteur est invité à se situer »⁸⁶, car elle fait surgir dans l'espace culturel du musée une dimension originelle, celle de la présence de l'axe tellurique qui renvoie à l'éternité.

Le granit aussi, symbole de dureté, permet à l'artiste de signifier des notions comme l'éternité ou la masse, qu'il met en scène pour figurer la loi physique de la

⁸⁶ Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain* - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007. Une autre version de *Direzione* a été réalisé par Anselmo avec une toile mouillée, un verre et une boussole.

pesanteur et par extension toutes les lois primordiales de la Nature. Bachelard, en analysant les attitudes imaginatives que suscitent dureté et tendresse du granit, reconnaît dans cet affrontement avec la dureté de la pierre l'occasion d'une découverte de nos forces propres et de la manière de les gouverner. Mais un tel antagonisme rend aussi particulièrement sensible l'action de forces, de puissances et de dynamismes⁸⁷.

Seuil d'une expérience primordiale, *Direzione* (1967-1968) constitue l'une des expressions les plus monumentales d'un « art pauvre » envisagé comme une réduction essentielle à la matière. Anselmo articule ici des actions énergétiques simultanées car dans cette œuvre, en faisant écho aux recherches de Johannes Kepler et William Gilbert, le magnétisme et la gravité interfèrent : une force semble commander à l'autre, tout en saturant qualitativement l'espace. « Cette réalisation, comme d'autres qui la précèdent et la suivent, commence à l'emplacement où elle se trouve et elle finit où se situent les champs magnétiques terrestres, le centre de la terre etc..qui me renvoient à leur tour à d'autres pôles où à d'autres centres de l'univers »⁸⁸. *Direzione* (1967-1968) est à ce titre exemplaire du processus de révélation des « forces en action » cher à l'artiste piémontais.

En 1969 Mazzotta publie « Arte povera », ouvrage écrite par les artistes eux-mêmes, auxquels Germano Celant confie cinq ou six pages pour illustrer leur travail.

Dans ce livre Giovanni Anselmo publie sa citation la plus célèbre, répétée sans cesse dans tous les catalogues qui lui sont consacrés ; cette insistance ne peut certainement pas être blâmée car avec une poésie extrême il nous fournit ce que nous pourrions définir comme le premier et unique manifeste de sa pratique artistique : « Moi, le monde, les choses, la vie, nous sommes des forces en action. Le point essentiel, c'est de ne pas les laisser cristalliser. L'essentiel c'est de garder libres ces forces vives, en fonction même de notre vie »⁸⁹. Et ensuite, sur le rapport entre forces et formes : « Mes travaux sont vraiment la physicalisation de la force d'une action, de l'énergie d'une situation ou d'un événement (...) est nécessaire par exemple que l'énergie d'une torsion vive avec sa vraie force, car elle ne pourrait sûrement pas vivre par sa seule forme »⁹⁰.

⁸⁷ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Editions Corti, 1947. p. 25-27.

⁸⁸ Germano Celant, *Arte Povera*, op. cit. p. 241.

⁸⁹ *Ibid*, p. 64.

⁹⁰ Germano Celant, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969. p. 109. Le texte intégral manque dans la version française. « I miei lavori sono veramente la fisicizzazione delle forze di un'azione, dell'energia di una

Cette énergie d'une torsion qui vit avec sa force se trouve dans l'œuvre *Torsione* (1968) : une peau d'animal est enfoncée dans un bloc de béton et torsadée autour d'un bâton de bois créant un effet de tension. Dans cette pièce l'énergie contenue dans le geste reste accumulée, arrêtée dans la matière. L'instant est conservé dans une durée : alors qu'il aurait pu suggérer un simple moment de transition, celui-ci est en fait maintenu en équilibre. Celant décrit cette sculpture comme ne contenant pas « une énergie débordante, mais plutôt une énergie arrêtée à la limite, dans un instant d'équilibre »⁹¹.

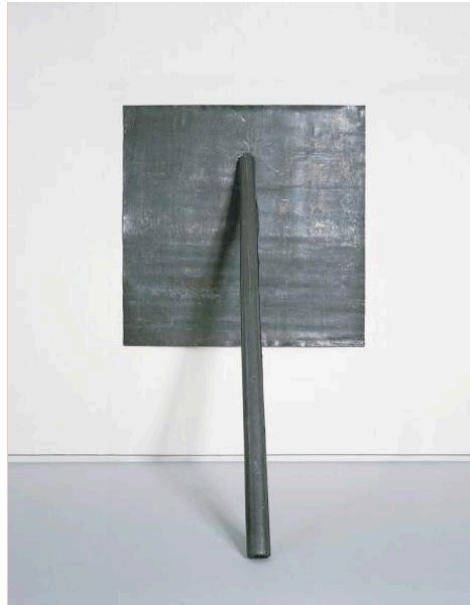


Giovanni Anselmo, *Torsione*, 1968

La même année de la réalisation de *Torsione* (1968), Anselmo et Richard Serra ont présenté des œuvres en occasion de l'exposition « Nine at Castelli ». Richard Serra y exposa un de ses Prop Pieces : il s'agit d'une plaque de plombe posée sur un mur et tenue surélevée en équilibre exclusivement grâce à la pression d'une barre du même matériau.

situazione o di un evento ecc. [...] è necessario, per esempio, che l'energia si una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sua sola forma ».

⁹¹ Musée d'art contemporain de Lyon, *Giovanni Anselmo*, cat. expo. 7 octobre 19 novembre 1989, Florence, Hopeful monster, 1989, p. 37.



Richard Serre, Prop, 1968

Force et gravité sont à la base de cette œuvre, qui crée une situation d'équilibre, ou une « situation d'énergie », et qui a sûrement marqué Anselmo.

Ce dernier, dans *Torsione* (1968) utilise en fait le béton en vue d'une action énergétique combinée : avec la force de la gravité, avec son poids donc, le cube peut bloquer la torsion de la peau. De plus, « la gravité est à l'intérieur de l'œuvre, qui ne doit pas être considérée simplement pour la torsion en tant que telle ou pour le bois qui la bloque contre le mur, mais aussi pour l'énergie que je lui ai transmise »⁹².

La vidéo réalisée par Gerry Schum⁹³, dans laquelle Anselmo est filmé dans l'acte de tordre cette peau animale, nous montre le sens plus profonde de ce travail. L'artiste accumule sur l'œuvre une charge d'énergie en exerçant une force sur la tige en bois ; il tourne autour du cube et comprime ses forces dans cette peau torsadée, qui à son tour lui redonne cette même énergie puisqu'elle exerce une poussée de retour. « L'énergie que je j'insufflé à l'œuvre par le mouvement de torsion – énergie accumulée sur l'œuvre par le poids du ciment tant que je ne me détache pas de l'œuvre – m'est aussitôt rendue : par la

⁹² Maddalena Disch (dir.), *Giovanni Anselmo*, Pub. House, Lugano, 1998. cit., p. 58. « La gravità è dentro il lavoro che non va considerato semplicemente per la torsione in quanto tale o per il legno che la blocca contro la parete, ma anche per l'energia che gli ho trasmesso ». Une autre version de *Torsione* (1968) réunit deux matériaux aux énergies et matières contrastées : du tissu (futaine) qui a été tordu par un enroulement sur lui-même et une barre de fer enfilée dans la torsade qui maintient la torsion par son poids. Egalement, poids et énergie de torsion sont ici présentes.

⁹³ *Identifications*, projeté à la Fernsehgalérie Gerry Schum à Cologne le 20 novembre 1970 et à la Galleria Sperone le 6 février 1971. La vidéo documente les actions, performances et processus de travail de vingt artistes.

barre de bois enfilée dans la peau exerce, en réponse, une vraie poussée »⁹⁴. Cette poussée de retour, ainsi que la conception générale de l'espace dans l'univers crée par Anselmo, nous en permettent une interprétation en termes de mouvement aristotélicien.

Dans la *Physique* d'Aristote, chaque type de corps est caractérisé par une tendance à demeurer au repos et dans son « lieu naturel » ou à le regagner au plus vite au cas où un mouvement, nécessairement violent, en l'aurait momentanément extirpé. Ainsi les graves se dirigent vers le bas, tandis que le feu ne peut se mouvoir que vers le haut, les astres décrire des circonférences etc.

Dans *Torsione* (1968), les matériaux sont poussés aux limites de leur résistance par le « mouvement violent » de l'artiste, et les énergies accumulées et bloquées ne peuvent pas se restituer par le « mouvement naturel » inverse. « Torsion » est le nom de l'énergie donnée par l'artiste à cette œuvre et, au même temps, le nom de l'œuvre elle-même qui donne une énergie de retour. Cette énergie est bloquée de façon qu'elle reste toujours en acte, en train d'exercer sa force, mais son mouvement reste potentiel.

Dans ce travail, comme dans plusieurs autres de l'artiste, il y a donc une mise en tension du potentiel et de l'actuel. « Anselmo suspend un mouvement afin de produire une tension entre une potentialité et son actualisation [...] mouvement et temps sont naturellement interdépendants. Suspendre le mouvement revient donc à suspendre le temps en un instant dans lequel, à la fois, se condense une durée précédemment écoulée, celle qui a été nécessaire pour accumuler l'énergie [...] et s'entrevoit, comme bridée une durée potentielle, celle de la dépense en retour de cette même énergie »⁹⁵.

Ces derniers sont les mots de Daniel Soutif qui, dans son article *L'acte de la puissance ou le temps suspendu* donne une interprétation, similaire à celle qu'on vient d'illustrer de *Torsione* (1968), à une autre œuvre d'Anselmo de la même période, *Pietra Alleggerita* (1969). Une pierre de 75kg est suspendue « le plus haut possible » sur le mur par un câble en acier. Anselmo matérialise ainsi le rêve pictural de Magritte en faisant flotter la pierre dans le ciel. De plus, l'artiste affirme d'utiliser « la pierre parce que l'univers n'est pas que masse, il est poids aussi. La pierre m'intéresse justement pour son poids »⁹⁶.

⁹⁴ Germano Celant. *Arte Povera, op. cit.* p. 242.

⁹⁵ Daniel Soutif, *L'acte de la puissance ou le temps suspendu*, dans « Giovanni Anselmo », A.R.C. Musée d'art moderne de la ville de Paris, cat. expo. 27 juin – 22 septembre 1985. pp. 5-8.

⁹⁶ Giovanni Anselmo, *L'Énergie en soi n'est jamais visible*, art. cité. p. 82.



Giovanni Anselmo, *Pietra Alleggerita*, 1969

En effet, l'artiste lit cette œuvre en fonction de la loi de gravitation et soutient que « la pierre – placée un peu plus loin du centre de la terre – de façon imperceptible devient plus légère. (...) transportée plus haut encore en un certain point de l'univers (...) elle perdrait complètement son poids. Alors elle pourrait être assimilée à l'idée d'envol »⁹⁷. La masse qui s'identifie à l'idée du vol implique un travail de l'imagination qu'il faudrait mettre en évidence. La masse de la pierre se trouve ici *imperceptiblement* allégée et pourtant cet imperceptible qui affecte la force de gravité constitue le centre de ce travail.

Par ailleurs, il y est contenue une réflexion sur le concept d'infini qui devrait être mise en relation avec des autres œuvres telles que *Cielo accorciato* (1971) et *Dove le stelle si avvicinano di una spanna in più* (2001) pour ce qui concerne l'infinité de la distance et, pour ce qui concerne le temps et l'énergie de la gravitation universelle⁹⁸, avec *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* (1969), dont on parlera bientôt.

⁹⁷ Germano Celant, *Arte Povera, op. cit.* p. 242. Ce commentaire me semble beaucoup plus approprié pour des autres travaux d'Anselmo des années 80, comme *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare* (1988), qui voit plusieurs pierres (une multitude qui donne vraiment l'idée du vol) au-dessus d'un carré de bleu outremer (qui prend la valeur symbolique de l'ailleurs).

⁹⁸ Une piste intéressante pour développer le discours sur le travail d'Anselmo serait alors celle sur les différentes définitions d'infini : une étude qui pourtant ne fait pas partie de ce travail, mais qu'on reprendra brièvement à la fin de ce chapitre en relation aux travaux avec les projecteurs.

Daniel Soutif, en soulignant le mouvement de ce grave en direction contraire à l'interprétation de l'artiste, met en relief l'ambiguïté de ce dispositif car à son avis, en présence de l'œuvre, on peut éprouver surtout la sensation de la force contrariée qui tire la pierre vers le bas. Encore une fois, le « mouvement violent » exercé sur la pierre implique un « mouvement naturel » de cette dernière vers le bas, pour retourner dans son lieu d'origine.

Or, le mouvement, ainsi que toute situation d'énergie, se déroule dans l'espace et dans le temps. Mais pour comprendre le travail d'Anselmo, ainsi que la particularité des situations d'énergie qu'il actualise dans ses œuvres, il faut clarifier plusieurs aspects concernant la typologie de l'espace et du temps avec lesquels il travaille.

b) Espace, temps et mouvement selon Anselmo.

Commençons par l'espace. Dans le même article susmentionné, Daniel Soutif fait de l'Œuvre d'Anselmo l'antidote au virus le plus puissant et archaïque de notre perception : l'organisation de notre expérience dans un espace géométrique euclidien.

Les découvertes scientifiques du XVIème et XVIIème siècle achèvent la substitution de l'espace euclidien à l'espace qualitatif sensible dans lequel avaient vécu l'Antiquité et le Moyen-Âge. Suite aux affirmations de Galilée sur la nature mathématique des figures qui régissent le monde physique et à celles de Descartes sur l'identification de la matière et de l'espace à travers la substance étendue, Newton conçoit l'univers entier comme un espace parfaitement euclidien grâce à la loi de gravitation, suivi par Kant qui fournira le fondement transcendantal à ces théories, en donnant à cet espace absolu le caractère de forme a priori de la sensibilité du sujet, universelle et nécessaire. Voilà, brièvement, la généalogie de la géométrisation euclidienne de l'expérience.

Or, les propriétés de l'espace euclidien sont la continuité, l'infinité, la tridimensionnalité, l'homogénéité et l'isotropie. Si l'homogénéité postule que tous les points de l'espace soient identiques entre eux, l'isotropie veut que toutes les droites qui passent par un même point soient identiques entre elles, c'est-à-dire que toutes les directions soient identiques.

Selon Soutif, « le travail d'Anselmo défait tout cet édifice, non à la façon de la physique contemporaine qui a établi que l'espace de la mécanique classique n'est qu'un espace approché, valide sous certaines conditions seulement, qui doit être remplacé par des espaces non euclidiens lorsqu'on passe à d'autres échelles, mais par une sorte de retour à un espace sensible, qualitativement surdéterminé, qui, par certains de ses aspects, rappelle celui de la physique d'Aristote, avec laquelle justement Galilée et la suite avaient dû rompre »⁹⁹.

La physique aristotélicienne théorisait l'espace et le mouvement tels qu'ils nous sont donnée par la sensation et la perception immédiates, c'est à dire de façon purement qualitative. Les différents *lieux*, car Aristote ne parle pas d'espace mais de « *topos* », ne sont pas équivalents : haut, bas, droite, gauche, avant, arrière.. ne se confondent pas. Dans ce type d'espace, les directions qui orientent les déplacements des corps sont perçues sensiblement.

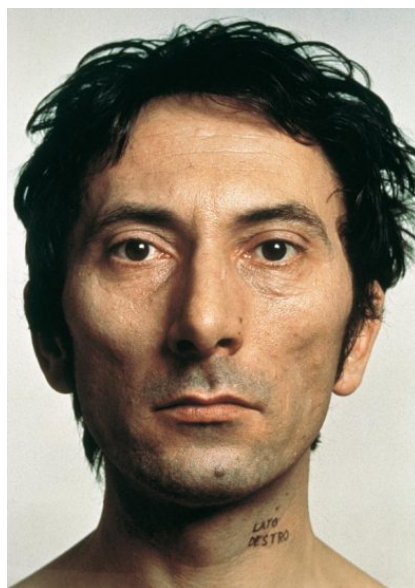
De même, dans le travail d'Anselmo le champ (*topos*), qui est en premier lieu un champ énergétique, se substitue à la notion d'espace isotrope. Autrement dit, « l'espace d'Anselmo est un espace où sont rendues sensibles des directions et des forces. Qu'il s'agisse de torsion, de magnétisme ou de gravité Anselmo produit des situations dans lesquelles l'énergie devient littéralement organisatrice de l'espace dans laquelle elle se trouve, pour ainsi dire, stockée. Cela tient au fait que l'on se tient toujours aux limites d'un point de rupture, sur le fil d'un équilibre au bord de se défaire »¹⁰⁰.

On pense donc à l'énergie stockée dans *Torsione* (1968) et à *Pietra alleggerita* (1969), dans lesquelles l'homogénéité euclidienne de l'espace est contrecarrée, mais surtout à l'organisation de l'espace qui donne naissance à une forme dans *Direzione* (1967-1968). Ces pièces montrent comme l'espace d'Anselmo perd toute isotropie, mais l'œuvre de l'artiste qui plus révèle l'anisotropie de l'espace est *Lato destro* (1970). Ici, l'artiste dévoile son visage dans une photo à couleur en gros plan. Le titre indique clairement qu'il ne s'agit pas d'un simple autoportrait : les mêmes mots sont écrites sur le côté droit du cou. L'œuvre découle d'une réflexion sur l'impossibilité de se voir soi-même de la même façon que les autres nous voient. Il ne semble pas y avoir de solution à cette impuissance, puisque les côtés gauche et droit sont inversés du point de vue de l'autre.

⁹⁹ Daniel Soutif, *L'acte de la puissance ou le temps suspendu*, art. cité, p. 7.

¹⁰⁰ *Ibid.*

C'est le jeu du miroir, auquel Anselmo nous propose sa solution : il suffit d'inverser le négatif de la photographie, de façon que le vrai côté droit, marqué sur le cou, correspond parfaitement au côté droit vu par le spectateur. Cette utilisation du médium photographique nous montre son visage tel que lui seulement il le voit dans le miroir : « le but est de faire en sorte que le point de vue de celui qui regarde puisse coïncider avec mon point de vue »¹⁰¹.



Giovanni Anselmo, *Lato destro*, 1970

Cette tension obtenue par l'inversion de la droite et la gauche rappelle l'argumentation kantienne selon laquelle les objets des intuitions sensibles ne sont pas des « choses en soi » qu'on pourrait connaître exclusivement par le biais de l'entendement pur. Ce dernier ne peut rien contre la dispersion des objets dans l'espace telle que nous est donnée par les sens et il ne connaît pas la différence entre la gauche et la droite, car les notions de gauche et de droite ne sont pas des déterminations logiques des choses. La situation spatiale des objets ne se réduit pas à des propriétés logiques, à de pures pensées, car « je ne puis substituer à l'image primitive, cette main vue dans le miroir. Si c'était une main droite, il y a dans le miroir une main gauche et l'image de l'oreille droite est une oreille gauche qui ne peut aucunement se substituer à l'autre. Il n'y a pas là de différences internes que quelque entendement pourrait même concevoir, et pourtant les différences sont intrinsèques, comme l'enseignent les sens (...) Ces objets ne sont nullement des

¹⁰¹ *Anselmo in studio, opere e testo*, DATA # 2, Febbraio 1972, pp. 54-61. « Lo scopo é di fare in modo che il punto di vista di chi guarda coincida con il moi punto di vista ».

représentations des choses comme elles sont en soi et comme l'entendement pur les connaîtrait, mais ce sont des intuitions sensibles »¹⁰².

S'impose ici la référence à un œuvre de Penone, qu'on n'a pas évoqué dans le chapitre précédent, *Guanto* (1972).



Giuseppe Penone, *Guanto*, 1972

Après avoir étalé du caoutchouc sur la paume de sa main droite, Penone enlève le gant en le retournant. Ensuite, il porte avec la main gauche ce gant, contenant l'empreinte négative de la main droite. Cette dernière a donc son propre positif et son propre négatif dans l'autre main : la main est la matrice d'une sculpture qui existe par contact, mais avec elle-même. La gomme double en les reproduisant par empreinte (selon le mode théorique de Penone) les lignes naturelles de ce qui est censé être unique. Compte tenu de l'adhérence totale entre les deux mains, les rainures de l'une et les reliefs de l'autre s'éliminent conceptuellement, ce qui advenait aussi aux poils du thorax dans *Torace* (1972).

La sculpture de Penone est la combinaison d'un positif et d'un négatif ; il en est de même dans la photographie d'Anselmo. La réalité créée par Anselmo et Penone fonctionne comme miroir d'elle-même, « c'est une sorte de mime joué par le moi, par sa main, qui lui permet de revêtir le masque de son double. La personne, elle se met un gant qui lui propose de se voir en miroir »¹⁰³.

Celui d'Anselmo est donc un monde fait d'intuitions sensibles orientées dans l'espace, mais dans un espace qui n'adhère pas à la réalité euclidienne, ni à la sensibilité

¹⁰² Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, trad. L. Guillermit, 1ère partie, §13, Éditions Vrin, pp. 48-49.

¹⁰³ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, entretiens avec Laurence Debecque-Michel et Giovanni Lista, dans « LIGEIA, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998 - juin 1999 - dossier : arte povera », p.170.

d'un sujet transcendantale définie par une forme spatiale a priori. Ses œuvres induisent plutôt un espace de qualités sensibles dans lequel elles sont plongées et plongent leur spectateur. Elles forcent la réalité à se déplacer de ses lieux naturels pour que des nouvelles situation d'énergie puissent se créer.

Dans *Lato destro* (1970), le mouvement de violence fait par Anselmo aux objets sensibles, qui avant était capable de soulever les pierres, est poussé au delà des forces géologiques d'attraction ou de magnétisme pour aller jusqu'aux limites de notre faculté sensible. Avec un énième mouvement de torsion, l'artiste inverse droite et gauche et fait en sorte que les énergies contenue dans cette œuvre soient maintenues active grâce à notre sensibilité. Ainsi, la mise en tension de l'espace dans *Lato destro* (1970) accomplit le miracle de la coïncidence de la droite et de la gauche, pas seulement au delà de tout pouvoir de l'entendement, mais aux limites de notre sensibilité. Pourtant, cette photographie rentre à tous les effets dans notre expérience sensible : nous pouvons en faire une expérience directe, mais elle nous « force à penser », au delà de ce qui semble possible. De cette façon, elle représente la tentative d'Anselmo de porter la faculté sensitive au point extrême de son dérèglement, tout en ouvrant l'aporie de l'impossibilité de ses conditions à priori contre l'évidence de ses conditions réelles d'expérience. C'est ainsi que, en renversant les repères de notre expérience sensible, Anselmo nous fait glisser au delà du miroir.

L'espace des œuvres d'Anselmo est donc un monde défini qualitativement par les énergies qui y agissent : droite et gauche peuvent s'échanger mais ne se confondent pas, les forces d'attraction déterminent la différence du bas, du haut et « d'un peu plus en haut », le magnétisme oriente toute direction, etc.. Bref, il s'agit d'un univers orienté selon des lignes de fuites données par les forces en action, qui agissent sur tous les corps et qui peuvent se manifester grâce aux processus que l'artiste met en place.

C'est justement par rapport à cette notion de processus inhérent à plusieurs œuvres des artistes de l'Arte Povera qui est nécessaire parler de l'autre composante du mouvement : le temps. Car l'espace déterminé et déterminant sur le plan de la sensation nécessite un recours à une temporalité pareillement spécifique. A ce propos, parmi les œuvres d'Anselmo, on pourrait faire une distinction entre celles qui se trouvent en une situation d'équilibre et celles qui mettent en place un processus.

Pour le premier cas, on trouve toute une série d'œuvres qui vont de *Verticale* (1966), où le protagoniste est un niveau à bulle d'air, et de *Senza Titolo* (1967), où un panneau de plexiglas se tient verticalement grâce à un bâton de fer qui en plie les extrémités, jusqu'aux travaux des années 1980 avec des pierres en granit tenues en équilibre avec des câbles en acier comme *Verso oltremare* (1984), en passant évidemment par les *Torsions* et la *Pietra alleggerita* (1969) dont on a parlé.

Dans ces œuvres, en ligne avec la définition générale d'équilibre donnée par la physique, sur les objets agissent plusieurs forces dont la résultante est nulle. Est importante de remarquer qu'il s'agit néanmoins de situations d'équilibre dynamique, dans lesquelles la quantité d'énergie cédée par le système au milieu ambiant est égale à la quantité d'énergie cédée par le milieu au système et pas de situations d'équilibre statique, où le système et le milieu n'échangent pas d'énergie. Les forces sont présentes et en action, simplement elles ne se manifestent pas directement. On a parlé à ce propos d'une suspension du temps dans la mise en jeu du potentiel et de l'actuel, qui équivaut à une certaine suspension du mouvement dans ces équilibres précaires.

Au contraire, dans le deuxième cas, celui de la mise en place d'un processus, le temps n'étant ni arrêté ni suspendu, la possibilité du mouvement reste ouverte. On comprend alors pourquoi selon Tommaso Trini le travail d'Anselmo doit être inclus dans cette « arte en processus » qui comprend des artistes qui tendent à mettre en évidence les processus de formation de l'œuvre d'art. Comme on a dit, l'art processuel s'occupe plus du processus artistique que de ses résultats, il est centré sur le moment de l'accomplissement plutôt que sur l'élaboration ou le produit final et donne de l'importance aux valeurs éphémères plutôt qu'aux valeurs éternelles et imposantes.

Les images produites par ces artistes, « même s'ils sont arrêtés dans des objets, ne sont jamais statiques ou résolues, mais constituent toujours une opportunité visuelle et un prétexte à la mobilité cognitive à travers l'utilisation des catégories les plus diverses : de l'archétype, au mythe, aux matériaux et aux énergies élémentaires »¹⁰⁴. Exactement comme plusieurs œuvres de Penone, celles d'Anselmo sont la matérialisation des énergies en acte dans un processus de création, et pas des objets finis qui seraient comme le résultat de ce processus.

¹⁰⁴ Achille Bonito Oliva, *Contemporanea*, cat. expo. Roma, parcheggio di Villa Borghese, juillet 1973 – février 1974, p. 27.

Dans ces travaux, aucune relation d'extériorité ne s'instaure entre l'œuvre et son objet, car il n'y a aucun rapport symbolique entre les deux. L'énergie n'est pas représentée car, comme on a dit auparavant, elle *est* l'œuvre elle-même. Une œuvre qui « se produit de façon immanente dans ce dont elle parle autant qu'elle le produit »¹⁰⁵. Par conséquence, le sens de l'œuvre ne réside pas dans l'objet fini, mais dans le processus qui la constitue.

Cette façon de concevoir l'œuvre est partagée aussi par l'artiste allemand Beuys, dont la recherche artistique se développe presque en même temps que celle d'Anselmo. « Mon travail n'est pas symbolique. Il n'est presque jamais symbolique. J'ai toujours choisi les formes, les dimensions et les matériaux qui me semblent les plus appropriés pour la focalisation des liens énergétiques [...], donc ce sont toujours les formes elles-mêmes, les matériaux, qui représentent immédiatement les relations énergétiques »¹⁰⁶.

Cette déclaration pourrait bien avoir été faite par Anselmo et nous fait comprendre que, pour Beuys aussi, il était essentiel de rendre la réalité du processus perceptible, du devenir et du disparaître, et de la rendre à nos yeux, ou plutôt à nos sens, d'une manière tangible et évidente. Les œuvres indiquent les énergies qui les ont générées ou qui opèrent sur elles et les objets qui nous sont présentés sont des témoins matériels d'un sens qui va au-delà de la simple perception formelle de l'œuvre.

En est ainsi dans *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* (1969) définie par l'artiste comme « un instrument qui permet à l'idée du temps de s'auto-enregistrer. Ceci, grâce à l'oxydation du fer au bout de la barre privée de pellicule graisse (ce qui amènera la barre à se raccourcir au fil du temps) grâce aussi au poids de la barre qui s'appuie sur le mur, ce qui dessine peu à peu une gravure »¹⁰⁷.

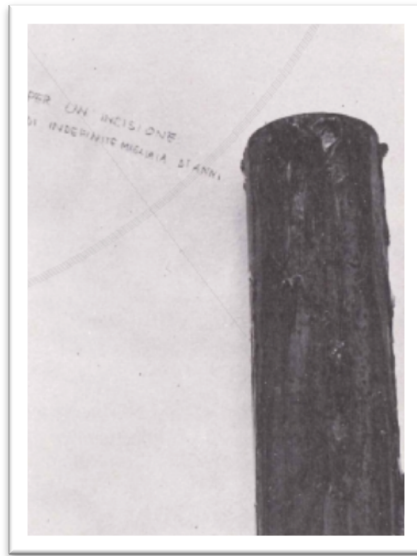
Le rapport de l'incision avec la diminution de la barre est décrit par Anselmo en termes de « compensation d'énergie », car à disparition de la barre, à « sa mort inéluctable », correspond l'apparition de la trace, « affirmation d'une vie nouvelle ». « La marque de cette mort, lente mais inexorable, coïncide ainsi avec une trace de vie nouvelle, trace dont la progression est infinitésimale, qui contrebalance la perte de matière »¹⁰⁸. Les deux éléments se trouvent donc dans un rapport d'osmose, d'échange d'énergie.

¹⁰⁵ Daniel Soutif, *L'acte de la puissance ou le temps suspendu*, art. cité, p. 7.

¹⁰⁶ T. Fischer, *Beuys und die Romantik*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 1983, p. 27.

¹⁰⁷ Germano Celant, *Arte povera*, op. cit. p. 242.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 236.



Anselmo, *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, 1969

Cette gravure qui se constitue au bout d'un nombre indéterminé de milliers d'années, est bien un processus en acte mais dont le visiteur peut en faire seulement une expérience intuitive ou imaginative, car le vrai spectateur de l'œuvre est en réalité « l'idée du temps ». Le processus est effectivement visible, mais selon un temps propre à l'œuvre. Un temps qui ne coïncide pas avec une temporalité humaine, mais avec celle millénaire du fer.

Pareillement, dans *Respiro*, créée en 1969, une éponge absorbe les variations de longueur infime de deux barres de métal de 4 m entre lesquelles elle est placée, mettant à jour les différents flux d'énergie du monde et rendant potentiellement sensibles les lois invisibles de la physique et du temps.



Giovanni Anselmo, *Respiro*, 1969

L'éponge respire, car le fer rétrécit au froid et s'allonge à la chaleur. Dans ce cas le mouvement se déroule dans une temporalité qui coïncide avec celle du spectateur, mais ce mouvement reste toujours imperceptible. Cette fois c'est l'espace la dimension dont l'œuvre s'est approprié et qui outrepassa dans l'infiniment petit les limites de la perception humaine. La « respiration » de l'éponge, bien que aux limites de la sensibilité, reste pourtant un phénomène réel.

Enfin, l'œuvre qui mieux représente l'approche intuitive d'une création en mouvement et la conception du temps d'Anselmo, liées à un processus (biologique ou physique) en acte, est la sculpture *Struttura che mangia* (1968). Ici on n'a pas à faire avec deux temporalités différentes, mais plutôt avec trois !

L'œuvre consiste en un parallélépipède de granit auquel une plus petite dalle est reliée par un fil de cuivre. Mais ce n'est pas tout : ce qui détermine réellement l'union des deux blocs de granit, c'est la présence de la laitue que l'artiste interpose ; si elle devait se dessécher, en fait, la plus petite dalle tomberait. Le volume du légume garantit la tension nécessaire à l'équilibre de l'œuvre ; la laitue doit donc être constamment remplacée, afin que sa fraîcheur en garantisse l'intégrité.



Giovanni Anselmo, *Struttura che mangia*, 1968

L'association du granit et de la laitue déploie tout le spectre du rythme vital : le processus très lent du minéral qui s'érode progressivement et le processus extrêmement bref du végétal qui se dessèche après quelques jours. Le temps biologique de la laitue et celui géologique du granit sont associés devant les yeux du spectateur qui, temporellement, se trouve entre les deux.

Ce dispositif permet à l'artiste de rendre visible à l'œil humain l'énergie de l'œuvre et les effets du temps. Pour cette raison chaque matériau est prémédité et choisi pour ses caractéristiques intrinsèques, comme expliqué par Criticos : « le choix des matériaux est clairement significatif. Le granit est l'une des roches les plus dures et les plus stables et est donc utilisé pour les pierres tombales. Sa forme géométrique rigide est juxtaposée à la couleur vive et à la forme organique de la laitue, qui est une matière première, une nourriture et un moyen de subsistance essentiels pour tout organisme vivant. L'œuvre est maintenue ensemble par un fil de cuivre, un matériau qui est aussi un conducteur d'énergie »¹⁰⁹. Le granit souvent utilisé dans l'art funéraire contraste avec la laitue fraîche, signe de vitalité.

L'œuvre prend également une dimension humoristique en apparaissant comme une grande bouche vorace qui engloutit sa ration quotidienne. Ainsi, elle met en crise l'immobilité de la sculpture traditionnelle. La pierre mange, et mange la salade, vraie et réelle, et « vit » en fonction d'elle. Elle nous parle de la vie plus qu'une sculpture plus formellement ressemblant à la réalité saurait le faire.

L'œuvre d'art existe en tant que réalité car elle agit réellement et non virtuellement. Comme dit Anselmo lui-même, dans *Struttura che mangia* (1968) « se rencontrent des éléments incompatibles appartenant aux mondes organique et inorganique et aux sphères de l'éphémère et du stable, l'œuvre existe en tant qu'elle agit et résiste. Et elle apparaît chaque jour sous une forme nouvelle et avec une fraîcheur renouvelée tant que l'homme par sa conduite et son geste, veut bien s'y dédier »¹¹⁰.

¹⁰⁹ C. Criticos, *Reading Arte Povera* dans « Zero to Infinity : Arte Povera 1962-1972 » Tate Publishing, 1999, p. 84. « The choice of materials is clearly significant. Granite is among the hardest and most stable of rocks and hence used for tombstones. Its rigid, geometric shape is juxtaposed to the bright colour and organic form of lettuce, which is a primary material, food and sustenance, essential for any living organism. The work is held together by a copper wire, a material that is also a conductor of energy ». On reviendra sur la valeur du cuivre dans l'œuvre de Zorio.

¹¹⁰ Giovanni Anselmo, *L'Énergie en soi n'est jamais visible*, art. cité. p. 83.

L'œuvre n'est donc jamais semblable à elle-même, puisque la laitue doit être toujours renouvelée. Il s'agit bien de la répétition du même qui est à chaque fois différent. « La salade est garante de l'équilibre instable entre les deux éléments en pierre, que seul le soin journalier consistant à remplacer la plante qui se déshydrate permet de maintenir. Si la laitue s'étiole, l'alliage se rompt. (...) Le rapport intestin entre des forces apparemment étrangères les unes aux autres participe du caractère organique de cette œuvre, dont la précarité est la raison même de son existence »¹¹¹.

Or, les mouvements et les processus déclenchés dans les œuvres d'Anselmo dont on a parlé ne sont ni virtuels ni potentiels, mais gardent leur statut d'actualité. Qu'il s'agisse de processus invisibles, comme les micromouvements de *Respiro* (1969) ou comme ceux d'une temporalité complètement autre de *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* (1969), ou qu'il s'agisse de processus visibles à condition que le spectateur « s'adapte » au temps de l'œuvre (dans l'idéal on pourrait bien rester à regarder *Struttura che mangia* (1968) manger sa salade, ça suffirait de rester toute la journée devant elle) - la temporalité dans les œuvres d'Anselmo exclut une conception du temps homogène et uniformes à tous les états. « Le flux continu et homogène du temps est rompu, suspendu, afin de faire apparaître, dans la fracture, comme en acte, ces potentialités énergétiques qui irradiant l'espace »¹¹².

De cet espace qui n'est pas isotrope et de ce temps qui n'est pas homogène, résulte une conception du mouvement très particulière qui, aux limites de la sensation, entraîne des composants énergétiques imperceptibles mais maintenues en action par les œuvres elles-mêmes.

L'œuvre d'Anselmo qui mieux illustre cette résultante énergétique du mouvement est *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* (1969). Il s'agit de 20 photographies prises en séquence à vingt pas l'une de l'autre en marchant à toute vitesse vers l'ouest, dans la direction du soleil au crépuscule. La volonté de l'artiste était de retarder le coucher du soleil par le biais d'instantanés saisis. Rien de plus poétique que les mots d'Anselmo pour décrire cette œuvre : « un après-midi ensoleillé dans les pelouses, avec une course jusqu'à l'épuisement dans la direction du coucher de soleil, j'ai allongé

¹¹¹ Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain*, op cit.

¹¹² Daniel Soutif, *L'acte de la puissance ou le temps suspendu*, art. cité, p. 7.

la journée d'un souffle »¹¹³. Avec un renversement temporel de l'infiniment grand de *Per un'incisione d'indefinite migliaia di anni* (1969) à l'infiniment petit de cette « interférence », Anselmo continue son travail sur l'imperceptible temporel dans le cadre de l'action des forces cosmiques.



Giovanni Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969

Tout comme Penone, le désir de l'artiste est celui d'interférer et de modifier le cours naturel, même si par une petite différence presque imperceptible. Partagée par les deux artistes est aussi cette relation ambiguë entre Nature et Culture où, dans la plupart des cas, la Culture (la technique) sert à matérialiser les énergies de la Nature et du cosmos.

Pourtant, il est nécessaire de remarquer que cette œuvre n'est pas un œuvre, mais une documentation. Encore une fois le manque de confiance d'Anselmo à l'égard de la photographie est dû à son impossibilité de contenir et d'exprimer des situations d'énergie. Ici, comme dans *La Mia Ombra verso l'infinito della cima dello Stromboli durante l'alba del 16 Agosto 1965*, la situation d'énergie a lieu seulement dans le précis moment de la prise de vue. Plus en général, même dans l'œuvre la plus « statique » d'Anselmo, les énergies en acte dans l'installation ne permettent pas de la cristalliser dans un instantané. Car comme on a vu les effets de cette énergie se manifestent dans un espace orienté et dans les durées propres aux œuvres.

¹¹³ Germano Celant, *Arte Povera : storia e storie*, Milano, Electa, 2011. p.132. « In un pomeriggio di sole per i prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio ».

Les objets des œuvres d'Anselmo sont donc des indications dynamiques, mais d'un mouvement qui n'a rien à voir avec celui du Futurisme : ce qui intéresse l'artiste sont les petits moments statiques disloqués dans le temps, « une démonstration 'sophiste' que tout ce qui semble stable [...] peut / doit être orienté, équilibré : il est ferme et pourtant il bouge »¹¹⁴. Encore avec les mots de Fagiolo : « Anselmo ne construit pas avec des formes mais s'exprime avec le vide en dehors des formes : c'est pourquoi les faits protagonistes de ce travail deviennent les plus insaisissables et impalpables »¹¹⁵.

c) L'énergie électrique.

L'activité artistique d'Anselmo continue en cette direction, orientée par l'étude d'une réalité fluide et invisible. Les *Projections*, sont l'un des moyens qui soutiennent le mieux ce type de poétique : des images impalpables qui peuvent s'attarder sur des objets pour révéler leur existence, ou se perdre dans l'air en jouant à cache-cache dans la poussière atmosphérique.

Dans les années 1970, Anselmo remplace la matière par le mot, ce qui le rapproche, du point de vue des moyens, de l'Art Conceptuel. Plusieurs œuvres, qui mettent en lumière la tension entre le virtuel et le réel, témoignent de l'importance grandissante du vocable dans sa pratique artistique, telles *Infinito* (1971-1973), inscription sur pierre, et *Infinito* (1971), projection d'une diapositive.

Dans l'œuvre intitulée *Infinito* (1971-1973) Anselmo présente un parallélépipède de plomb, matière pesante et grise, sur lequel le mot « infinito » a été volontairement amputé de sa première syllabe, donnant ainsi le mot contraire : « finito ». Mais le titre donné par l'artiste suggère qu'il existe un espace invisible qui prolonge la matérialité du plomb, par le jeu de correspondance sémantique avec le mot amputé et gravé dans la

¹¹⁴ M. Fagiolo, *Eppur si muove*, dans « Giovanni Anselmo », cat. expo. B. Merz (dir.) Modena, Palazzina dei Giardini Pubblici, 7 maggio – 2 luglio 1989, Hopefulmonster, Firenze, 1989, p. 22. « Una dimostrazione 'sofista' che ogni cosa apparentemente stabile (...) può/deve essere orientata, equilibrata: è ferma eppur si muove ». « Eppur si muove ! » signifie « Et pourtant elle tourne » (littéralement : « et pourtant elle bouge »), expression attribuée, selon la légende, à l'italien Galilée qui aurait marmonné cette phrase en 1633 après avoir été forcé devant l'Inquisition d'abjurer sa théorie selon laquelle la Terre tourne autour du Soleil, qui était considérée comme hérétique par l'Église.

¹¹⁵ *Ibid*, « Anselmo non costruisce con le forme ma si esprime con il vuoto al di fuori delle forme: ecco perché i fatti protagonisti di questo lavoro diventano quelli più sfuggenti e impalpabili ».

matière. Cet espace qu'on ne voit pas mais que l'esprit devine et reconstitue potentiellement, ouvre la porte à l'imaginaire du spectateur.



Giovanni Anselmo, *Infinito*, 1971-1973

On a vu comme le thème de l'infini était cher à Anselmo dès ses premiers travaux. Dans *Infinito* (1971), Anselmo insère une diapositive avec le mot « Infini » dans un projecteur à pointer vers le mur de l'espace d'exposition. Ainsi, nous trouvons l'impensable à quelques centimètres de nous ; cependant, il ne peut être lu parce que le mot projeté est flou : pour lire le mot infini il faut « aller à un point situé à l'infini »¹¹⁶.



Giovanni Anselmo, *Infinito*, 1971

¹¹⁶ Daniel Soutif, *L'acte de la puissance ou le temps suspendu*, art. cité, p. 7.

Cette pièce évoque l'antinomie substantielle entre l'infini en action et l'infini en puissance, que la philosophie aristotélicienne avait tenté de résoudre en faveur du second¹¹⁷. Mais la question reste encore ambiguë avec Anselmo : l'infini est nié et donné en même temps, parce qu'en même temps on voit qu'il « prend forme » sur le mur, mais il ne peut jamais être tangible.

Anselmo exposa cette œuvre dans l'édition de Documenta du 1972. Croyant que le projecteur ne fonctionnait pas, car l'inscription se perdait dans l'air, on l'a fait disparaître le lendemain de l'inauguration. Cette anecdote nous témoigne à quel point Anselmo ait efficacement déplacé l'attention de l'objet lui-même à ce qui est purement énergétique et mentale, jusqu'à faire de cette énergie le sujet réel de l'œuvre.

Ses travaux sur les projections continuent en développant trois couples complémentaires : infini-fini, invisible-visible et tout-particulier. Avec l'introduction du projecteur, instrument neutre et aseptique, et avec l'apparition de catégories telles que l'infini, le tout et l'invisible, il serait spontané d'attribuer à Anselmo un tournant conceptuel. Certes, la « dématérialisation de l'Art » avec laquelle Lippard et Chandler¹¹⁸ ont décrit la tendance à une disparition progressive de l'objet visible au profit du concept invisible est perceptible. Mais dans les œuvres d'Anselmo de cette période¹¹⁹ le mot, le signe linguistique, est une chose unique avec l'objet sur lequel il est gravé ou projeté. L'existence de l'objet est essentielle : qu'il soit le mur ou l'air, il fait néanmoins partie d'une réalité traversée par des relations énergétiques, liées au temps et à l'espace. Le concept devient une seule chose avec le référent qui lui donne corps : objet et concept « font corps » à travers leur présentation en temps réel et dans les réalités de l'espace donné. L'inscription lumineuse et l'objet qui agit comme un écran donnent un sens l'un à l'autre, car l'inscription n'impose pas un sens autonome au référent, mais n'acquiert un sens que par son intermédiaire.

Selon les mots d'Achille Bonito Oliva, Anselmo « travaille dans les limites de l'art processuel, mettant en valeur les relations spatiales et temporelles de catégories abstraites

¹¹⁷ H. Carteron, *Aristote. Physique*, tome 1 : Livres I-IV, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Livre III, 206a. « L'infini est en un sens, en un autre non ». Cfr. Giovanni Anselmo, A.R.C. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 27 juin – 22 septembre 1985.

¹¹⁸ L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, dans « Art International », février 1968.

¹¹⁹ Entre 1970 et 1973 Anselmo produit plus d'une vingtaine d'œuvres sur ces thèmes de l'infini, de la totalité, de l'invisible et de leurs contreparties du visible, du détail et du fini, pas seulement avec des projecteurs mais aussi en gravant les mots « finito » « tout » et « visible » sur des supports en plomb, on reviendra sur l'importance symbolique de ce matériau dans le prochain chapitre.

de pensée, telles que 'tout', 'particulier' et 'infini'. L'élément particulier est marqué par une zone lumineuse créée par un spot sur les murs ou sur le sol de la galerie, qui est considéré comme l'espace total. Ainsi le mot s'identifie à l'objet qu'il exprime tel qu'il existe dans le temps et dans l'espace »¹²⁰.

Témoin de cette vision, est l'œuvre *Particolare* (1972), composée de vingt projecteurs qui projettent des diapositives portant toutes l'inscription semblable « détail » et projetée sur les portions les plus diverses d'un espace. Cette œuvre met en scène une question d'entropie : celle de l'équivalence, dans un espace, de toutes les portions de cet espace au sein duquel se réalise une œuvre.



Giovanni Anselmo, *Particolare*, 1972

La projection lumineuse « détail » focalise l'attention sur un détail comme le mur ou la main du spectateur qui, en évoluant dans l'espace créé par ce dispositif, entre en interaction avec l'œuvre, voit son corps devenir support de la projection, rendant ainsi possible la matérialisation de l'image projetée.

L'artiste revendique la prise de conscience que la réalité peut être comprise comme la somme de toutes ses composantes individuelles, mais jamais capturée dans son infinie totalité. Nous qui n'avons accès dans ce monde qu'au détail: ce *particolare*, qui

¹²⁰ A. Bonito Oliva, *Europe-America. The different avant-gardes*, Milano, Franco Maria Ricci, 1976, p. 74.

se distingue en italien du *dettaglio*, comme le précise Daniel Arasse¹²¹, et qui gagne en richesse de cette distinction, partie intégrante d'un tout échappant pour sa part à notre entendement. La langue italienne distingue en effet entre le *particolare* et le *dettaglio*, c'est-à-dire entre la partie et le détail proprement dit. Il y a donc le détail qui fait partie d'un ensemble et le détail qui fait bande à part au point de devenir lui-même l'unique objet de la jouissance esthétique. Le détail singulier (*dettaglio*) détache ce qui en tant que partie doit normalement rester attaché à l'ensemble pour s'y fondre (*particolare*).

Dans l'œuvre d'Anselmo, la relation entre les éléments visuels (le mot *particolare* projeté) et les concepts (la détermination, le particulier, la différence) est d'ordre métonymique : le mot se substitue à l'idée puisqu'il en est une partie, à la fois signe et signifiant. Mais il ne s'agit absolument pas de raisonner sur la confusion du signe et de sa référence dans le contexte d'une théorie plus ou moins performative du langage. Plutôt, il s'agit toujours de manifester, spatialement et temporellement, une tension, celle de la présence potentielle et réciproque de la partie dans le tout (comme du fini dans l'infini ou de l'invisible dans le visible).

Suivant cette logique, c'est dans le dispositif de projections que réside l'enjeu esthétique de l'œuvre d'Anselmo. L'image projetée sur le spectateur et le concept ne font qu'un, puisque l'image agit comme un index pointé qui indique, détermine, distingue ce qu'elle éclaire ; c'est une matérialisation de l'idée. Il s'agit effectivement de l'utilisation de la lumière et de l'énergie lumineuse comme matériau. Les œuvres deviennent ainsi des « objet-mot » dans une réalité fluide, pas cristallisée.

Pour comprendre en quoi la perspective d'Anselmo diffère de la philosophie du langage purement conceptuel de Joseph Kosuth, il suffit de savoir que ce dernier a demandé à Anselmo pourquoi, au lieu de projeter des mots, il ne les a pas écrits directement sur la surface concernée. « Si je les avais écrits - répondit Anselmo - j'aurais couvert cette partie, et le processus se serait conclu là, alors que mon intention était d'en faire continuellement un flux d'énergie, de rendre toujours active la réalisation de l'œuvre sans rien enlever à ce qui existe déjà, en le couvrant ou en le modifiant »¹²².

¹²¹ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 11.

¹²² M. Disch (dir.), *Giovanni Anselmo*, cat. cité., pp. 43-44. « 'Se le avessi scritte', rispose Anselmo, 'avrei coperto quella parte, e il processo si sarebbe concluso lì, mentre la mia intenzione era quella di fare continuamente fluire un'energia, di rendere sempre attivo il farsi dell'opera senza nulla togliere a ciò che già esiste, coprendolo o modificandolo' ».

En évitant « toujours que se cristallise le magma porteur d'énergie »¹²³, en utilisant la lumière comme moyen de mise en relation et de mise en tension du tout et du détail, du fini et de l'infini, du visible et de l'invisible, Anselmo construit des espaces à mesure d'homme, c'est-à-dire des espaces composés de toutes ces relations énergétiques, ces champs de force et ces détails (tangibles ou non) des réalités qui font partie de notre vie.

En continuité avec cette recherche sur l'énergie électrique, mais cette fois de façon indépendante du langage, Anselmo propose en 1968 une œuvre « mortelle » : exposée lors de son exposition personnelle à la galerie Sperone, *Senza Titolo* (1968) met hypothétiquement le spectateur devant le choix entre la vie et la mort. Un câble électrique à haute tension est placé entre deux plaques de pierre ; le pôle positif fait saillie d'un côté, le négatif de l'autre côté de ce qu'on pourrait définir comme un « sandwich » mortel : si les deux pôles étaient en fait touchés en même temps, on mourrait.



Giovanni Anselmo, *Senza Titolo*, 1968

Si jusqu'à présent l'énergie était rendue visible en tordant de la peau ou en jouant avec la résistance et la gravité, Anselmo met en place maintenant une vraie tautologie puisque dans ce travail l'énergie révèle son existence avec l'énergie elle-même. L'œuvre n'est pas ce que nous voyons, ce n'est pas la pierre, ce n'est pas le câble qui la relie à la

¹²³ Germano Celant, *Arte Povera, op. cit.* p. 14.

prise : c'est l'électricité qui circule à l'intérieur. Mais encore une fois, le choix des matériaux est déterminant : « la pierre, tant qu'elle existe, sépare les deux pôles. Si nous la remplaçons par du fer, on provoquerait un court-circuit et l'œuvre cesserait d'exister. Je mets la pierre et l'électricité en relation de façon tout à fait naturelle ; la pierre, en plus de séparer, est un conducteur minimal et permet donc de réaliser le travail que je voulais faire »¹²⁴.

L'association de l'énergie électrique avec le monde minéral rejoint chez Anselmo sa pleine expression dans *Trecento milioni di anni* (1969), où encore une fois l'élément temporel est fondamental. Elle est composée d'un bloc d'antracite et d'une lampe électrique placée juste dessus. L'ampoule fixée sur le morceau d'antracite est constamment allumée et oppose sa faible lueur artificielle à la masse d'une roche qui s'est formée organiquement il y a trois cents millions d'années.



Giovanni Anselmo, *Trecento milioni di anni*, 1969

La juxtaposition des deux matériaux n'atteste pas une simple identité des contraires. L'antracite est une variété de charbon noire et brillante extraite des mines : c'est le stade le plus achevé d'un processus de carbonisation de la matière d'origine végétale dont l'extraction intensive a rendu possible dès le XVIII^{ème} siècle la révolution industrielle. Le siècle suivant démontrera avec Thomas Edison qu'un simple filament de

¹²⁴ Maddalena Disch (dir.), *Giovanni Anselmo*, cat. cit., p. 59. « La pietra, fintanto che esiste, separa i due poli. Se la sostituissimo con del ferro, provocherei un cortocircuito e l'opera cesserebbe di esistere. Pongo in relazione la pietra e l'elettricità in modo del tutto naturale; la pietra, oltre che separare, è un conduttore minimo e quindi permette di realizzare l'opera che ho voluto fare ».

tungstène porté à incandescence dans une ampoule peut émettre de la lumière quand l'électricité le traverse.

Ce ne sont pas seulement deux sources d'énergie qu'Anselmo rapproche mais tout un ensemble de poids et mesures qu'il aspire à réunir au sein d'un précaire assemblage : durée immensurable contre consommation périssable, origine immémoriale contre futur incertain, lumière solidifiée contre énergie rayonnante, bloc de ténèbres contre fragile enveloppe de verre... « L'anthracite était, autrefois, végétal ou reptile, ou quelque chose d'organique et animé, avant que les transformations de la croûte terrestre n'ensevelissent beaucoup d'aspects de la vie et ne les soustraient aussi la lumière. La lampe que j'ai posée sur l'anthracite annule le temps écoulé entre nous et ce que pouvait être alors ce matériau »¹²⁵.

Cette œuvre contient en elle tout le « parcours énergétique » qui se propose d'explorer le présent travail : un temps énergie vitale sous formes végétales, comme celles chères à Penone, elle se présente maintenant dans sa forme minérale (ou tellurique), monde dont l'énergie a été prise en compte dans le travail d'Anselmo à travers le granit et la pierre. Ce pouvoir de transformation, dont on verra l'importance dans le prochain chapitre avec l'énergie chimique, est ici mis en relation avec cette troisième forme d'énergie fondamentale : l'énergie électrique.

Le recours à l'énergie électrique et aux potentialités du langage sont deux éléments qu'on retrouvera dans la pratique artistique de Zorio, bien qu'avec des modalités et des finalités différentes. « L'électricité absorbée en plusieurs travaux de Zorio et restituée comme chaleur ou incandescence est finalisée à la création, entre lumière blanche et lumière de Wood, du rituel de l'apparition de l'art »¹²⁶.

¹²⁵ Anselmo in studio, opere e testo, DATA # 2, Febbraio 1972, pp. 54-61.

¹²⁶ Tommaso Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte* di, DATA # 9, Autunno 1973, pp. 62-67.

CHAPITRE III

GILBERTO ZORIO : L'ÉNERGIE CHIMIQUE ET L'ÉNERGIE PSYCHIQUE

« Énergie, c'est la possibilité de remplir un vide,
la possibilité de vider un plein,
la possibilité de planifier passé, présent, futur,
c'est la possibilité de rendre opératives
les fonctions conscientes et inconscients du langage »
Zorio.

a) Chimie et alchimie.

Parfaitement en ligne avec ses collègues turinois, Gilberto Zorio a favorisé le processus plutôt que les résultats finaux dans la création artistique. Son art est construit à la confluence de réseau denses de tensions énergétiques et matérielles. Dans son travail, il a favorisé l'utilisation de matériaux humbles, instables et périssables. En même temps, ces matériaux stimulent tous les sens de la perception dans la réception de ses œuvres. L'alcool, les gaz tels que l'hélium et l'hydrogène, la terre cuite et les morceaux de caoutchouc sont quelques-uns des matériaux utilisés par Zorio pour mettre l'accent sur des processus tels que l'évaporation, la cristallisation, l'oxydation et l'élasticité.

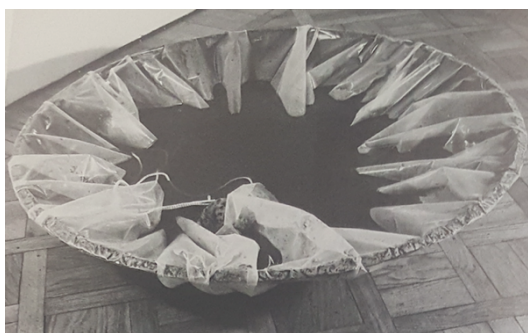
Son approche aux transformations naturelles montre un intérêt implicite dans le passage d'un état physique à un autre dans un certain laps de temps. Une sorte de conception à la fois naturaliste et scientifique de l'univers et des éléments, semble emporter l'artiste dans une rêverie romantique sur l'Homme et le cosmos.

La quête esthétique de Gilberto Zorio renoue aussi avec les arcanes de l'alchimie, mariant des rituels de chaman à une rêverie technologique. Comme un moderne alchimiste Zorio utilise des matériaux différents comme les métaux, les acides, la terre cuite ou le cristal, auxquels il associe des significations symboliques. Les creusets où bouillonne le magma, le cuivre qui comme le mercure est conducteur d'énergie, les outres et les alambics où l'air et l'eau changent d'état.. A travers ces différents dispositifs,

l'artiste met en scène à l'intérieur de ses œuvres des processus physiques et chimiques qui créent des mouvements prévisibles, mais toujours différents et magiques dans ses manifestations contingentes. « L'œuvre de Gilberto Zorio se déploie autour du principe physique et spirituel du devenir qu'est l'énergie, comme une 'grand Œuvre' alchimique où, aux stades successifs de purification de la matière, du plomb à l'or, ou pure lumière, correspondent les étapes d'élévation de l'âme, de la mélancolie (âme noire) jusqu'à la lumineuse sérénité »¹²⁷.

Jung il nous montre que dans l'alchimie, en affrontant les énigmes de la matière et en parcourant le chemin qui mène de l'impure opacité du magma à la brillance limpide de la lumière, l'Homme affrontait le plus souvent ses propres et plus solennelles énigmes. En effet, cette rêverie matérielle qu'est l'alchimie naît d'une utopie de la liberté : conquérir le secret de l'or signifie en vérité atteindre la lumière spirituelle qui affranchit la condition humaine des ténèbres.

Ainsi, les premières œuvres de Zorio du 1968, *Senza titolo*, se présentent sous la forme de creusets qui, avec les cornues et les alambics, constituent les principaux récipients alchimiques pour les processus de transformation. Dans ces vasques d'éternité contenant de l'eau fluorescente ou du soufre en poudre avec de la limaille de fer, Zorio conduisait ses premiers expérimentes aux frontières de l'art et de l'alchimie.



Gilberto Zorio, *Senza Titolo*, 1968



Gilberto Zorio, *Senza Titolo*, 1968

La chimie, l'énergie, l'alchimie, les processus de transformation, l'attention aux formes potentielles inhérent aux matériaux, sont donc les éléments qui caractérisent le travail de Gilberto Zorio.

¹²⁷ Didi Bozzini, *Alighiero Boetti, Gilberto Zorio : les chemins de la liberté*. Dans « LIGEIA, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998-juin 1999 - dossier : arte povera », p.121.

Il faut remarquer que, dans les mêmes années, aux États-Unis, Gordon Matta-Clark, qui avec Jeffrey Lew, Suzanne Harris ou encore Alan Saret, fut un des membres fondateurs de 112 Greene Street, utilisa ces lieux pour des expérimentations permanentes, pour l'installation de ses *Incendiary Wafers* : recettes chimiques et culinaires destinées à mettre en valeur la déliquescence des matériaux et leurs mutations. Pour eux comme pour Zorio, c'est l'aspect vivant de la matière sculptée qui guida les artistes vers une conception performative du matériau.

Attirée par des processus chimico-physiques, Zorio mène des recherches basées sur la mise en évidence des phases de transformation de la matière, donnant vie à des œuvres qui sont en constante action et changement, comme dotées de leur propre forme et force vitale. Comme remarque l'artiste, les peintres ont toujours utilisé la chimie pour la création de pigments ; le propos de Zorio est de montrer, au delà de la représentation, le potentiel artistique d'une réaction chimique.

Il crée ainsi une palette d'éléments primaires pour donner corps aux différentes vibrations de ses idées, pour les traduire en des « événements matériels », dont le carburant réside dans la nature contrastée des matériaux qui interagissent à chaque fois. Cette rencontre physique de substances de signe opposé génère un flux d'énergie active et déclenche ainsi un processus dialectique de transformation qui trouve ses racines dans l'alchimie, qui « est la partie ambiguë de la chimie, est la partie la plus rêvée, voire la plus 'négative', mais c'est la partie qui donne plus d'espoir, car nous en avons besoin »¹²⁸.

Au début l'art de Zorio tend vers des relations simples, presque toujours duelles. Les œuvres présentées à la Galleria Sperone de Turin se concentrent sur des paires classiques. Liquide-solide, doux-dur, structure-informe, transparent-opaque, douceur-violence, chaleur-éclair, légèreté-poids, vide-plein : ces unions révèlent le dialogue entre les éléments primaires, qui sont fusionnés avec force les uns avec les autres. Dans ce choc des polarités opposées, qui a pour modèle les pôles positif et négatif de l'énergie électrique, les matériaux, inévitablement conçus comme vivants, changent de nature entrant en contact, en évoluant les uns dans les autres : l'énergie constitue un élément fondamental de ces relations.

¹²⁸Francesca Alix Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio*, 15 juillet 2013. [En ligne] <http://www.tribune.com/attualita/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/> « L'alchimia è la parte ambigua della chimica, è la parte più sognante, anche la parte più "negativa", ma è la parte che dà più speranza, perché noi abbiamo bisogno di speranza ».

« Le fil rouge est l'énergie au sens physique et mental du terme. Mes œuvres prétendent être elles-mêmes de l'énergie parce qu'elles sont toujours des œuvres vivantes, des œuvres en action ou des œuvres à venir. Dans mes premières œuvres, cette énergie se concrétise de manière très physique, au niveau de réactions chimiques, de sorte que l'œuvre n'est pas terminée mais continue à vivre par elle mêmes, tandis que je me pose comme spectateur [...] c'est dans ce sens que j'entends l'idée de processus qui est dans mes travaux »¹²⁹.

L'artiste devient alors l'activateur d'un processus dont les effets ne peuvent être contrôlés que partiellement tandis que le temps façonne l'œuvre, lui donnant une forme toujours changeante, la soumettant à des agents chimiques, physiques et atmosphériques. L'œuvre s'anime dans ce processus, que le temps révèle lentement et qui fait tomber tant le spectateur quant l'artiste dans l'impossibilité de connaître davantage son image finale : cette dynamique relève de l'instinct primordial de l'Homme à l'exploration de dimensions inconnues, du rêve comme de la réalité.

Tout comme Penone, qui à travers ses nœuds artificiels attendait que la réaction naturelle de l'arbre faisait l'œuvre, les créations de Zorio dépendent des réactions chimiques et de leurs transmutations. Dans les deux cas, il s'agit d'une mise en attente de l'œuvre au profit d'une réalité « autre », qui proprement constitue le processus artistique.

Ce qui pose l'attitude de l'artiste dans le mode de l'attente, de la patience, mais aussi de la surexcitation pour un événement qui peut se produire ou peut-être pas. « C'est une attente constante - dit Zorio - j'ai mis la voiture en mouvement. Ensuite, la machine suit son chemin. Tout peut arriver. Un grand chimiste de Turin m'a dit un jour que parfois des réactions spéciales peuvent se produire, avec une probabilité d'une fois sur un million : il faut donc toujours attendre, dans un état de surexcitation continue »¹³⁰.

¹²⁹ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, DATA # 3, avril 1972, pp. 16-23. « Il filo conduttore è l'energia intesa in senso fisico e in senso mentale. I miei lavori pretendono di essere essi stessi energia perché sono sempre lavori viventi, o sono lavori in azione o lavori futuribili. Nei primi lavori questa energia si concretizza in maniera molto fisica, a livello di reazione chimica, per cui l'opera non è conclusa ma continua a vivere da sola, mentre io mi pongo come spettatore (...) è in questo senso che intendo l'idea di processo che c'è nei miei lavori ».

¹³⁰ *Ibid.* « È un'attesa continua – racconta Zorio – Io metto in moto la macchina. Poi la macchina segue il suo percorso. Può accadere di tutto. Un grande chimico torinese mi disse un giorno che talvolta possono verificarsi reazioni speciali, con probabilità di una volta su un milione: perciò si resta sempre in attesa, in uno stato di continua sovraeccitazione ».

C'est pour cela que, plus que des sculptures, les situations mises en places par Zorio sont des « machines », qui impliquent un « mécanisme mental de la pensée », comme des champs d'énergie entre le physique et le mental.

Cette osmose entre énergie et individu, entre action et corps, entre mental et physique, cette tendance à porter l'attention sur des substances fluides, ou en tout cas sans limites formelles¹³¹, cette disposition à la contemplation et à mettre en évidence les processus énergétiques, ce sont les attitudes que Piero Gilardi confère à la catégorie d'artistes qu'il appelle « micro-émotifs »¹³², et dont Zorio fait partie. En commun, ils ont le fait de déployer une « énergie primaire » dans leurs travaux, une énergie qui se renouvelle constamment et qui est libérée d'une structure matérielle.

Chez Zorio, la combinaison de substances d'origines différentes conduit au déploiement d'une « énergie primaire », d'une « énergie moléculaire », une énergie qui exalte les propriétés intrinsèques des matériaux et en même temps reflète les actions et les réactions qui gouvernent le cosmos, en mettant en contact l'archaïque et la technologie.

Ainsi, l'Œuvre de Zorio se trouve au croisement entre un ancien savoir alchimique et une technologie contemporaine, car il « utilise à la fois les expériences primitives et médiévales et les connaissances techniques de la modernité. [...] Il utilise le répertoire alchimique pour indiquer une continuité de pensée entre le passé et le présent, mais il renouvelle les modalités de ses expériences visuelles en se référant aux symboles et technologies contemporaines »¹³³.

Des éléments chimiques tels que le soufre, le cobalt et le phosphore sont mis en relation avec des structures en éternité ou de fer, qui représentent la stabilité contre l'instabilité des processus activés par l'artiste, mais aussi le dialogue, parfois conflictuel, entre les matériaux naturels et les produits de la modernité industrielle.

¹³¹ Germano Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989, p. 239. « J'aime évoquer des choses fluides et élastiques, des choses sans périmètre sur les quarts cotés, sans limites formelles ».

¹³² Piero Gilardi, *L'énergie primaire et les artistes micro-émotifs (1968)*, dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°143, printemps 2018, pp. 94-95.

¹³³ Germano Celant (dir.) *Gilberto Zorio*, cat. expo., Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (avril-juin 1992), Florence, Hopefulmonster, 1992. « Zorio ricorre sia alle esperienze primitive e medievali sia alle conoscenze tecniche del moderno. [...] Ricorre al repertorio alchemico per indicare una continuità di pensiero tra il passato e il presente, ma rinnova le modalità dei suoi esperimenti visivi, facendo richiamo alle simbologie e alle tecnologie contemporanee ».

Comme dans le cas de *Pelli con resistenza* (1968), où des peaux d'animaux se trouvent en contact avec des résistances électriques, qui rendent palpable l'état de tension auquel l'œuvre est soumise.



Gilberto Zorio, *Pelli con resistenza*, 1968

Alberto Boatto dans son article « *Energeia et Dynamis* » définit l'art de Zorio un art de l'énergie et le l'événement en opposition à un art de la forme. « Ce qui manifestement intéresse Zorio, c'est l'énergie, telle qu'elle est définie par les principes d'Aristote, *energeia* et *dynamis*, c'est-à-dire énergie en puissance, menaçante et inquiétante, et énergie en acte, fascinante et dangereuse, mais explicite, visant, sur le plan psychologique, la détente »¹³⁴.

Il s'agit des deux modalités de l'énergie qu'on a déjà retrouvées chez Anselmo mais aussi chez Penone pour ce qui concerne l'*energeia*. D'un côté, une énergie en puissance, créée par des mécanismes de mise en tension, de l'autre, une énergie en acte,

¹³⁴ Alberto Boatto, *Energeia et Dynamis*, dans « Gilberto Zorio », cat. expo. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 24 septembre-14 décembre 1986, Paris, p.8.

qui relève d'un processus en cours d'achèvement mais dont la lenteur des changements porte les phénomènes aux limites du percevables.

En suivant les indications de Boatto, on peut développer l'analyse énergétique de plusieurs œuvres de Zorio. L'énergie en puissance, la dynamis, est une « relation réciproque entre les forces que chaque système met en jeu, se trouve en état d'équilibre précaire qui, s'il est rompu, provoque le déroulement précipité de l'événement »¹³⁵.

Cette situation est matérialisée chez Zorio par des œuvres comme *Sedia* (1966), *Letto* (1966), et *Colonna* (1967). Les deux premières ont été conçues au même temps de l'exposition « Arte abitabile » à la galerie Sperone de Turin, comprenant les œuvres de Pistoletto, Piacentino et Gilardi, avec lequel Zorio partageait son atelier.

Dans *Sedia* (1966), un battant de ciment, suspendu au-dessus de morceaux de polyuréthane coloré « se présente comme un début de catastrophe dont le seul futur possible est la chute »¹³⁶. Dans *Letto* (1966), un échafaudage essentiel supporte un filet constitué de bandes croisées de pneus, partiellement cachées par une tôle métallique qui retient l'empreinte de l'entrelacement en dessous.



Gilberto Zorio, *Sedia*, 1966



Gilberto Zorio, *Letto*, 1966

Dans les deux œuvres, la violence des lois physiques se mêle à celle des matériaux qui, vidés de toute fonction technologique, laissent clairement voir l'effroi et la résistance que le monde oppose à toute tentative d'habitation. La « monstruosité », la menace et le

¹³⁵ *Ibid*, p. 12.

¹³⁶ *Ibid*, p. 15.

risque de ces objets jouent entre l'apaisement d'un poids sur une masse (*Sedia*) ou d'une masse sur un amortissement de chocs (*Letto*), événements dont personne saurait mesurer l'effet.

Dans *Colonna* (1967), un tube d'eternit se trouve en équilibre sur des chambres à air. La colonne verticale est soutenue par des tubes intérieurs en caoutchouc noir, qui, selon les mots de l'artiste, « est une matière végétale, il devient très dur avec le ciment qui l'entoure, dans un équilibre terrifiant, où la chambre à air soutient le tuyau. C'est comme si le souffle manquait à un être, on pourrait parler de sentiments, de forces et des relations entre présent et passé, mais les interprétations risquent de rater leur cible »¹³⁷. Car la cible de cette œuvre est précisément la déstabilisation des idées de sécurité et de solidité qui sont généralement associées à l'architecture.



Gilberto Zorio, *Colonna*, 1967

A travers une citation critique et ironique de l'architecture classique, dans laquelle les colonnes sont indispensables, la sculpture de Zorio semble célébrer la précarité, elle présente un état de crise permanent. L'œuvre explore ainsi directement les tensions, les

¹³⁷ Art Zoo, *Gilberto Zorio*. [En ligne] <https://art-zoo.com/gilberto-zorio/>

flux d'énergies et de forces qui existent dans le monde physique, telle la gravité, comme dans les travaux d'Anselmo.

En termes d'événements, ces travaux présentent un événement en puissance, qui justement est possible mais pas *présent* : les objets et les forces réciproques se trouvent dans des jeux d'équilibres, dans des œuvres qui sont comme « des réservoirs d'énergie »¹³⁸. Ce qui nous rappelle la condition de l'énergie que Daniel Soutif disait être « stockée » dans les travaux d'Anselmo tels que *Torsion* (1968).

Un autre groupe d'œuvres, toutes liées à des réactions chimiques, présente au contraire toujours l'événement en acte, précisément parce que il a une durée dans le temps. L'événement prend alors l'aspect d'une lente altération que pourtant on peut qualifier comme *Energeia*.

Cette *Energeia*, dans le groupe de travaux qui suivent, est une énergie qui « se retrouve en action. L'événement instantané, foudroyant, le plus souvent très lent, apparaît dans ce cas presque imperceptible (...). L'événement, qui est une altération, semble procéder comme au ralenti »¹³⁹. Car dans ces œuvres, l'action dynamique n'est pas synonyme de mouvement ; elles privilégient l'inertie, dans sa force terrible et paradoxalement rassurante, qui s'oppose conceptuellement à la vitesse futuriste de la métropole et du moderne. Ici l'énergie « reste visiblement conservée dans le travail - un spectacle d'énergie potentielle »¹⁴⁰, qui pourtant se distingue, sur le plan de l'action, de la pure puissance de la dynamis.

Le premier de ces procès en cours d'actualisation est celui de *Tenda* (1967). Ici Zorio joue avec les lois de la physique et du hasard. Un tapis vert, qui a été trempé dans de l'eau de mer, est drapée au-dessus d'un échafaudage métallique. L'eau salée coule d'en haut, c'est une force qui presse sur la toile, mais elle reste absorbée et contenue : son énergie se transforme d'un état physique à un autre. L'eau salée évapore et devient sel au fil du temps, en laissant des traces sur la tente et sur le sol. La forme de ces traces, qui fait partie de l'œuvre, est sa composante la plus aléatoire et imprévisible.

¹³⁸ Alberto Boatto, *Six points sur Zorio (1968)*, op. cit. p. 51.

¹³⁹ Alberto Boatto, *Energeia et Dynamis*, op. cit. p. 12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, Tommaso Trini, *Gilberto Zorio (1967)*, p. 49.



Gilberto Zorio, *Tenda*, 1967

On comprend bien que l'œuvre n'est pas les tubes et le coton vert, car l'œuvre est en évolution continue, elle continue à agir. Le temps et les lois physiques sont les vrais protagonistes incontestés, ainsi que la rencontre entre les éléments naturels (l'eau et le sel) et les éléments artificiels (le tissu et l'acier).

La cristallisation du sel, par effet de l'évaporation de l'eau, provoque la chute à intervalles irréguliers d'une goutte sur le sol. La transformation, qui est un événement au ralenti, accompagne dans ce cas un événement instantané : la chute de la goutte d'eau. Un tel événement s'accomplit dans une succession réglée et constante, devenant ainsi la mesure du temps propre à l'œuvre elle-même.

De plus, en alchimie le sel, ou « sel des philosophes », représente tout ce que du chaos primordial prend la forme statique, corporelle. Il est aussi le principe stabilisateur, la substance cristallisée à partir de laquelle tout est généré, manifestant ainsi la force créatrice et l'énergie propre à la vie.

Un autre élément avec des significations alchimiques très utilisé par Zorio est le plomb. Le plomb est le métal lourd par excellence ; par la force de gravité qui attire vers la profondeur, il représente l'énergie qui pousse les êtres vers une transformation lourde, qui peut désorienter (où se termine l'abîme vers lequel tend cette énergie imparable ?). En essayant de synthétiser un point compliqué des spéculations alchimique, on pourrait dire

que le symbole du plomb évoque une mort orientée vers la vie nouvelle (il est associé au dieu noir Saturne, le gardien du seuil, et à la Nigredo, la première phase de transformation de la matière). Il représente donc un passage vers une étape supérieure.

Piombi (1968) est composée de deux bassins de plomb contenant du sulfate de cuivre (solution bleue) et de l'acide chlorhydrique (solution verte), reliés par une barre de cuivre courbée de façon à ce que ses extrémités baignent à l'intérieur des deux liquides. En remontant la barre en temps et de manières différentes, chacun des acides y laisse sa trace et la modifie.



Gilberto Zorio, *Piombi*, 1968

L'installation fonctionne comme une batterie galvanique et les réactions chimiques transforment progressivement la sculpture : à une extrémité, le sulfate de cuivre forme des cristaux bleus ; à l'autre, l'acide chlorique génère des cristaux verts. Le plomb réagit également, formant des cristaux blancs.

Si on ne veut pas perdre le sens du travail, des facteurs tels que la tension, la transformation et la précarité doivent être sauvegardés à tout prix. Comme la *Struttura che mangia* (1968) d'Anselmo, *Piombi* (1968) est une œuvre éphémère, qui s'autodétruit. La tige de cuivre reliant les deux récipients en plomb doit être changée une fois que les deux sels se sont rencontrés : bien qu'il s'agisse de l'étape finale de la création, qui en établit l'achèvement, le composant métallique doit être remplacé pour relancer le

processus de formation des cristaux de sel aux deux extrémités et ramener l'œuvre à l'état de tension active.

Dans *Piombi* (1968), Zorio révèle son profond intérêt pour la transformation et le potentiel énergétique des éléments, qui sera la marque d'une grande partie d'œuvres à venir. La combinaison et l'interaction des différents éléments déclenche des réactions chimiques, des processus de mutation et libère de l'énergie avec des résultats visuels. À propos de ce travail, Zorio nous dit qu'il « vit sa propre vie, peut changer de ton, changer de rythme, de respiration, mais son essence est irréversible (...) il suit son propre rythme à impulsion, les signaux qui surgissent de son corps-âme »¹⁴¹.

Contrairement à plusieurs réalisations de Zorio, centrées sur la haine et le contraste entre forces physiques, *Piombi* (1968) « propose des procès pacifiques, il met en branle de mystérieuses images chargées d'émotion »¹⁴². Car dans ce cas ce qui intéresse l'artiste c'est de faire ressortir la dimension poétique de la matière et de ses processus, comme les altérations chromatiques qui deviennent, selon ses propres mots, des « couleurs oniriques ».

Toujours inspiré par le potentiel de changement de couleur de la matière à travers des processus chimiques, l'artiste conçoit *Rosa-blu-rosa* (1967), où les variations chromatiques du matériau se trouvent en fonction des variations du degré d'humidité de l'air ambiant. L'œuvre est composée par un cylindre d'éternit coupé en deux dans le sens de la longueur et rempli de chlorure de cobalt. Avec les variations d'humidité de l'air, produites par exemple par la simple entrée de la personne dans la salle d'exposition, la couleur de l'objet se modifie.

Comme dans de nombreux autres travaux de Zorio l'intervention de « l'autre » casse et déstabilise l'équilibre de l'objet « montré ». Mais ici le résultat est absolument radical : personne ne verra jamais l'état de repos de l'objet. La caractéristique déterminante de l'œuvre est donc le contraste entre sa forme élémentaire et son instabilité, entre la nature statique de la structure et sa capacité à changer, qui s'identifie à un processus énergétique en transformation pérenne, grâce auquel le temps devient un élément constitutif de l'œuvre.

¹⁴¹ Germano Celant, *Arte Povera*, op. cit. p. 218.

¹⁴² *Ibid.*, p. 244.



Gilberto Zorio, *Rosa-blu-rosa*, 1967

A propos de *Rosa-blu-rosa* et *Tenda*, Tommaso Trini, en préface du catalogue d'exposition à la galerie Sperone de 1967, dira : « L'action par laquelle Zorio prend possession des choses du monde est aussi celle qui les fait passer d'un état à un autre. [...] Ces travaux montrent assez simplement que leur masse est en rapport avec un champ de gravitation. C'est déjà outrepasser l'espace et ses lois. Cela signifie agir et penser sur la base des lois universelles. Concevoir la masse comme énergie, après Einstein, conduit à découvrir l'unité dans la variété, la nécessité de la contingence. Tout cela est présent dans l'œuvre de Zorio. Il a réalisé par exemple une œuvre à 'couleur variable' : même la couleur, qui change avec les variations de l'humidité atmosphérique, est ainsi assujettie à des lois autres que celles de l'esthétique »¹⁴³.

L'élément de variation chromatique de *Rosa-Blu-Rosa* (1967), se retrouve dans *Pugno fosforescente* (1971)¹⁴⁴ où le changement de couleur se produit à travers le passage entre deux états de la matière. Un poing en cire phosphorescente suspendu entre deux lampes de Wood, qui s'éteignent toutes les huit minutes pendant 12 secondes, alors que et le phosphore, dont est imprégnée la cire de l'œuvre, devient vert¹⁴⁵.

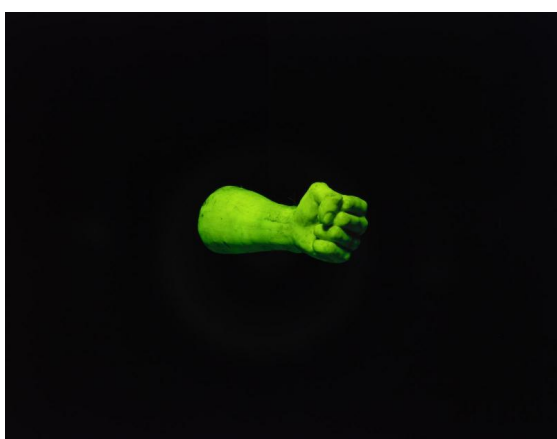
Le phosphore est le résultat d'une communication énergétique. Comme la fluorescence, la phosphorescence est un phénomène transitoire : le remboursement d'un prêt lumineux. Lorsqu'un rayon de lumière (visible ou invisible) excite un matériau, les

¹⁴³ Tommaso Trini, *Gilberto Zorio (1967)*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁴ Cette installation présente des affinités avec *Lampe annuelle* (1969) de Alighiero Boetti.

¹⁴⁵ Ce dispositif technique se retrouve également dans *Utopia-Realità-Rivelazione* (1971), où c'est une poutre horizontale comportant des caractères qui est éclairée.

électrons de ce dernier absorbent une partie de l'énergie et accèdent brièvement à des niveaux supérieurs, pour la restituer rapidement sous forme de rayons visibles. La luminescence naturelle du phosphore - des lucioles, des aurores boréales, des scorpions - est l'effet d'une désexcitation lente et généralisée. A cause d'un retard dans la restitution d'énergie, l'émission de lumière, le photon, dure donc plus longtemps : le matériau phosphorescent, chargé par la lumière des lampes, une fois éteint, renvoie calmement ce qu'il a absorbé.



Gilberto Zorio, *Pugno fosforescente*, 1971

Sa lumière est alors la mémoire de ses excitations énergétiques. « Lorsque les lumières sont éteintes, le poing se révèle dans sa mémoire, comme s'il devenait intelligence, une partie vivante »¹⁴⁶. C'est bien la composante mnémonique du phosphore qui intéresse Zorio, fondamentale pour la réalisation de cette « machine à énergie ». Φωσφόρος en grec ancien signifie « porteur de mémoire », et c'est à travers la mémoire que cette œuvre renoue avec l'inconscient : « la nuit n'apporte pas la destruction du jour, mais c'est la mémoire, la nuit nous rêvons ». Le passage de la lumière à l'obscurité est comme le passage du diurne au nocturne, de la conscience à l'inconscient. « C'est seulement dans l'obscurité, dans la nuit, que l'on a la révélation, épiphanie de la profondeur de l'âme même et de sa propre intensité »¹⁴⁷.

Cette phosphorescence nous rappelle aussi la lecture deleuzienne de l'expérience de Robinson Crusoé, qui se rend compte que, lorsque le monde cesse d'être vu par quelqu'un, « la conscience cesse d'être une lumière sur les objets, pour devenir une pure

¹⁴⁶ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, art. cité. p. 20. « Quando si spengono le luci, il pugno si rivela nella sua memoria, come se diventasse intelligenza, una parte viva ».

¹⁴⁷ Alberto Boatto, *Energeia et Dynamis*, op. cit. p. 16.

phosphorescence des choses en soi »¹⁴⁸. Comme un poing phosphorescent suspendu dans l'espace, le monde sans autrui ouvre une vision qui traverse les corps, les objets et les sujets pour atteindre l'en-soi d'une pure matière luminescente. Ces choses en soi appartiennent maintenant au régime de la constante variation où se forment « mille figures capricieuses élémentaires »¹⁴⁹.

L'apparition de ce fragment corporel crée un événement mémoriel dans lequel, pour reprendre les mots de l'artiste : « le poing est l'empreinte par le souvenir de la force, ainsi que l'écriture invisible produit l'empreinte par le souvenir de la pensée. Le souvenir devient actif en apparaissant »¹⁵⁰. Nous nous rappelons les réflexions de Penone sur l'empreinte humaine comme image involontaire, mais aussi son œuvre *L'albero ricorderà il contatto* (1967) où justement dans l'arbre il y aurait un « souvenir de la force » donné par l'empreinte.

b) Le corps et la puissance des mots.

« Dans mes œuvres, l'énergie n'est pas une simple notion abstraite, purement physique, mais se réfère à une dimension entièrement humaine, à une dimension anthropologique »¹⁵¹. On peut dire que, au moins du point de vue énergétique, Zorio partage la même dimension anthropologique d'Anselmo et de Penone, car « l'homme est un producteur d'énergie et au même temps un anneau de la chaîne de transmission universelle d'énergie »¹⁵². Il ne faut pas oublier que le poing de *Pugno fosforescente* (1971) est le poing de Zorio lui-même, et que l'artiste n'hésite pas, toujours comme son collègue Penone, à utiliser son corps comme mesure des œuvres.

C'est le cas de *Cerchio di terracotta* (1969), qui relève d'une conception classique des proportions humaines. Le diamètre du cercle mesure la longueur du bras de l'artiste et le cercle a été moulé pendant que Zorio se déplaçait au niveau du sol. L'œuvre indique

¹⁴⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 362.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹⁵⁰ Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.

¹⁵¹ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, art. cité. p. 20. « Nei miei lavori l'energia non é una semplice nozione astratta, puramente fisica, ma si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica ».

¹⁵² Alberto Boatto, *Energieia et Dynamis*, op. cit. p. 16.

également la hauteur du corps de l'artiste, car une plate-forme de verre avec une fine couche de plomb pend à l'exacte hauteur de sa tête.

Ici, l'artiste part à la recherche des tout premiers et primordiaux exemples de modelage, d'exploration ou de synthèse de la nature, comme ceux de la terre cuite ou de plomb. Des matériaux anciens, avec une histoire tellement ramifiée dans l'espace et le temps qu'ils perdent de vue leurs formes. Mais dans leurs origine - une origine qui se retrouve chaque fois qu'ils sont réactivés - on peut tracer une « logique et une mémoire du geste » qui détermine une « signe-constellation » de l'Homme et sa manière de voir le monde.



Gilberto Zorio, Cerchio di terracotta, 1969

Dans ce jeu de consonances, les œuvres ne peuvent qu'être en relation avec la dimension physique du rayon d'action de l'artiste, relation qui, lorsqu'elle ne suit pas la grandeur du corps (comme le cercle de terre cuite), s'exprime dans le geste d'activation de processus dont le résultat est inconnu (comme les réactions chimiques).

Parfois on rencontre les deux situations à la fois, comme dans *Tenda* (1967), où le processus chimique en action est accompagné par une réflexion sur les mesures du corps humain : le lac salé est à l'hauteur des yeux et les tubes qui forment l'échafaudage sont construits selon des valeur modulaire du corps.

Or, concevoir le corps humain comme mesure du monde, nous semble la tentative de l'Homme d'appriivoiser la réalité - dont l'ampleur, pour lui, reste incompréhensible et

incommensurable - par la seule entité dont il en connaît l'ampleur et le volume : lui-même. La mesure de l'Homme devient alors une substance concrète à travers laquelle on peut avoir la possibilité d'entrer en contact avec d'autres matériaux.

Cela comporte, comme conséquence, qu'en tant que premier endroit naturel à être découvert, le corps humain aussi est lu chimiquement comme le premier centre de toute transformation. Notre corps serait alors un alambic et notre estomac aurait la forme d'une cornue. Dans une conversation avec Celant, Zorio affirme : « chaque être humain est un récipient de minéraux et d'eau, ses veines, ses poumons et ses organes sont un extraordinaire laboratoire chimique fait de tuyaux et d'alambics ». Et l'alambic « rappelle les entrailles du corps humain. (...) Cela vous donne l'idée d'un cosmos souterrain monstrueux, mais magique et fascinant »¹⁵³. C'est dans le ventre des alambics que l'artiste façonne la construction de mondes puissants et imaginaires, à partir de son propre corps.

Ce sera d'ailleurs avec *Odio* (1971) et *Fluidità radicale* (1969), que le corps de l'artiste sera complètement introduit dans l'œuvre ; non plus comme mesure ou comme calque, mais dans son intégrité et de façon active. Ces deux œuvres ont plusieurs facteurs en commun.

Premièrement elles sont conçues comme des instruments (on pourrait dire comme instruments pour des rites initiatiques ?) qui n'existent pas s'ils ne sont pas utilisés.

Deuxièmement, elles font recours à une utilisation du langage très particulière : les mots ne sont jamais écrits mais produits ; geste et parole sont ici le lieu indéfini où l'énergie se donne comme acte dans son flux.

Troisièmement elles impliquent une empreinte qui reste sur la peau, une trace sur le corps qui, au delà de l'action, les mets en relation avec un facteur temporel ; l'empreinte laissée sur la main ou sur le front prolonge ainsi l'action, de la pensée au corps.

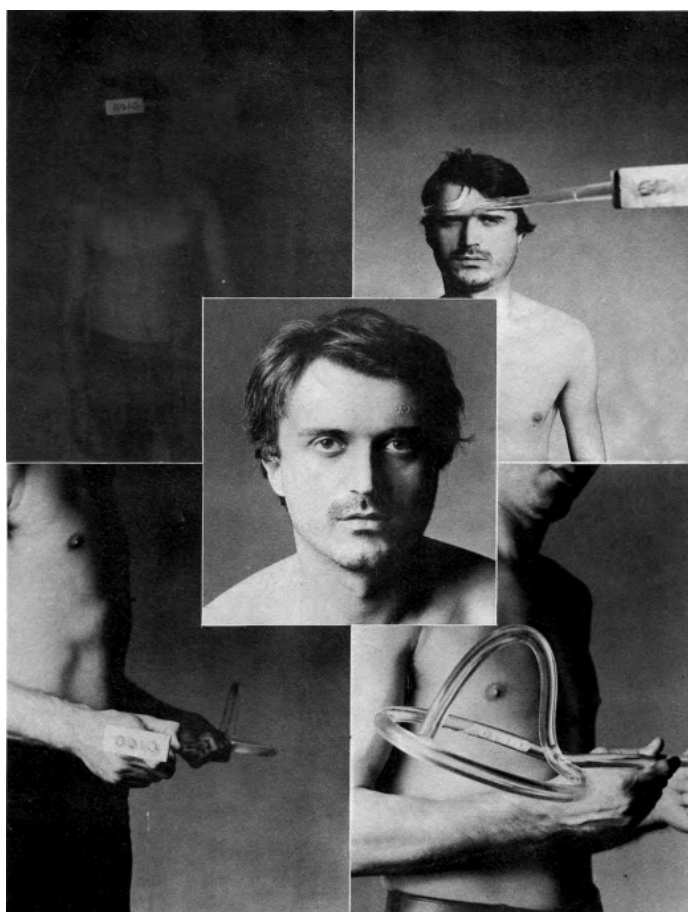
L'artiste collège le travail *Pugno fosforescente* (1971) avec *Odio* (1971). « Ces deux œuvres, apparemment lointaines, sont très proches pour moi, parce qu'elles m'impliquent : l'une est intouchable, l'autre est à porter »¹⁵⁴.

¹⁵³ Germano Celant (dir.), *Gilberto Zorio - Saggiointervista*, Florence, Hopefulmonster, 1988. « Ogni essere umano è un recipiente di minerali e di acqua, le sue vene, i polmoni e organi sono uno straordinario laboratorio chimico fatto di tubi e alambicchi. (...) e serve a richiamare le viscere del corpo umano. [...] Ti dà l'idea di un cosmo sotterraneo mostruoso, ma magico ed affascinante ».

¹⁵⁴ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, art. cité. p. 20. « Questi due lavori, apparentemente distanti, sono per me vicinissimi perché mi coinvolgono : l'uno é intoccabile, l'altro é da calzare ».

Odio (1971) est effectivement une œuvre à porter comme une espèce de chapeau. Il s'agit d'un étrange appareil formé d'un tube de plexiglas qui contourne la tête à la hauteur du front et se prolonge en ligne droite en avant. Au bout du tube est écrit le mot « odio » en lettres inversées de façon à ce qu'en enlevant l'appareil de la tête le mot apparaisse imprimé sur la peau.

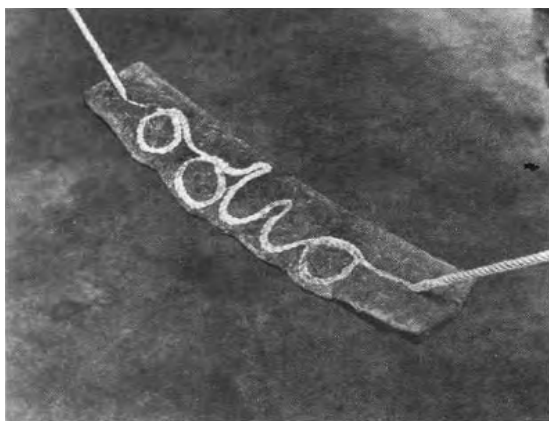
Il s'agit d'une œuvre qui veut matérialiser la force vectorielle de la haine. Nous nous trouvons en présence du thème de l'énergie psychique tel qu'il avait été traité par exemple par Balla, dans son tableau *Pessimismo e ottimismo* (1923), sauf qu'ici le mot remplace toute image.



Gilberto Zorio, *Odio*, 1971

Le sens du mot « odio » ainsi que celui de l'œuvre est saisi en suspens entre la première personne du verbe à l'indicatif (je hais) et le substantif (haine), de même, l'œuvre se donne dans une oscillation violemment suspendue entre la personne qui agit en tant que force centrifuge (le 'je hais' écrit au fond de la barre) et le monde qui répond à cette action comme force centripète (la 'haine' qui s'imprime sur le front de l'artiste).

Le mot « haine », sémantiquement chargé de stratifications psychiques, est à l'origine de différentes réalisations qui portent le même nom : l'inscription dans un mur du mot « odio » à coups de hache, et une balançoire, où un fragment de plomb est suspendu dans le vide à l'aide d'une corde incluse dans sa partie supérieure, de façon à former le mot « odio ».



Gilberto Zorio, *Odio*, 1969



Gilberto Zorio, *Odio*, 1969

Dans ces deux versions, la violence du mot se refléchit dans la violence de l'action qui a créé l'œuvre à coup de marteau (pour la balançoire) ou de hache. Dans tous les cas, le mot « odio » est le résultat d'une incandescence, d'une communication brûlante et compliquée, violente, emphatique, apocalyptique.

Il faut s'en souvenir qu'exactement dans la même année, aussi Penone explore les liaisons entre la lettre (ou les lettres) et l'acte de violence, dans son œuvre *Scrive legge ricorda* (1969) en insérant à coups de marteau des coins dans le tronc des arbres. Pour les deux artistes c'est comme si « seul le trauma, ce choc qui fait obstacle à l'écoulement de l'énergie, était capable de communiquer aux hommes [ou aux arbres, nous ajoutons] tout ce qui touche l'humain »¹⁵⁵.

L'identification du mot avec l'action est poursuivie par Zorio aussi dans l'œuvre *Fluidità radicale* (1969) qui se présente comme une barre d'étain avec une manette au bout. Sur le corps de la barre est gravé en incision le mot « fluidité » ; sur la manette, en relief, est écrit à l'envers le mot « radicale ». L'artiste, en empoignant cette barre, découvre le mot « radicale » gravé en impression sur la peau de la main, avec pour résultat

¹⁵⁵ Denys Zacharopoulos, *Gilberto Zorio (1982)*, op. cit. p. 82.

une unité duelle, que seul l'esprit peut saisir : « fluidité » (écrit dans le métal) et « radical » (marqué sur l'épiderme à vif).

Zorio commente ainsi son œuvre : « j'ai essayé de prolonger mon action mentale, de la prolonger physiquement au-delà de la portée de mon corps et en même temps j'ai essayé de ralentir l'action, de la rendre très lourde malgré l'idée de fluidité [...] le radicalisme de mon idée se réalise ainsi sur mon corps »¹⁵⁶.



Gilberto Zorio, *Fluidità radicale*, 1969

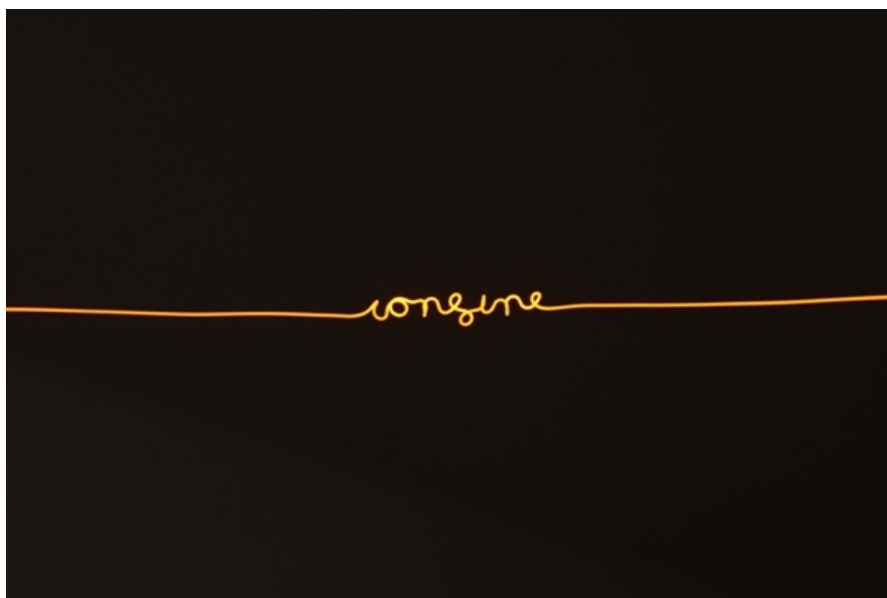
La relation que *Fluidità radicale* (1969) établit entre la peau et le temps grâce au dispositif de l'empreinte, est mise en évidence aussi par Denys Zacharopoulos : « *Fluidité radicale* existe dans un passé déjà réalisé qui se décharge dans un présent immédiat de la parole imprimée sur la peau, où mémoire et reconnaissance se superposent dans la figure de l'animalité de la peau comme acte, confine immédiat de la corporéité mais aussi de

¹⁵⁶ Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, art. cité. p. 20. « Ho cercato di poter prolungare una mia azione mentale, prolungarla fisicamente oltre la portata del mio corpo e nello stesso tempo ho cercato di rallentare l'azione, di renderla molto pesante nonostante l'idea di fluidità [...] la radicalità della mia idea viene così a realizzarsi sul mio corpo ».

l'entendement comme trace du corps sur le corps »¹⁵⁷. L'intersection de la matière et du mouvement se donne alors ici comme figure pleine du temps, mémoire et intuition, forme et force.

La même réflexion sur le rôle de la peau et de l'empreinte dans l'art et dans la sculpture anime tant Zorio que Penone, mais dans l'œuvre de ce dernier *Svolgere la propria pelle* (1970-1972) l'empreinte est celle *de la peau* elle-même, qui s'imprime *par contact* sur une surface en produisant une œuvre stable dans le temps (sa photographie), lorsque chez Zorio l'empreinte est *sur la peau*, elle est donnée *par la force* d'un élément extérieur, comme la matérialisation d'une agression qui laisse sa trace mais qui se dissout progressivement (et que seul la photographie peut capturer). A partir de ce constat on peut affirmer que dans le travail de Zorio ressort une composante énergétique liée à la sphère psychique qui est absente (ou moins évidente) chez Penone.

Les œuvres qu'on vient de voir se concentrent sur l'analyse anthropologique et linguistique, conduite sur des étymologies primaires et finalisée à en faire ressortir leurs énergies vitales inconscientes. Une autre œuvre dans laquelle on retrouve l'utilisation du texte comme image est *Confine incandescente* (1970) : un fil incandescent de nickel-chrome qui traverse l'espace et écrit le mot « confine ».



Gilberto Zorio, *Confine incandescente*, 1970

¹⁵⁷ Denys Zacharopoulos, *Gilberto Zorio* (1982), *op. cit.* p. 79.

Contrairement aux pièces précédentes, qui se trouvent au croisement entre des énergies mentales (le langage) et des énergies physiques (le corps), celle-ci ne fait pas partie des travaux qui incluent le corps. Tout au contraire elle exclut toute participation corporelle, et pour cause, car le contact avec le fil incandescent provoquerait au mieux une brûlure et au pire la mort ! Exactement comme l'œuvre « mortelle » *Senza titolo* (1968) d'Anselmo, *Confine incandescente* (1970) est la matérialisation d'un danger.

Dans l'analyse du mot-image, la limite, comprise comme la limite de la connaissance humaine ou comme le caractère tragique d'une fin, est défini par Zorio « la ligne imaginaire qui se concrétise avec la violence »¹⁵⁸. Ils n'existent pas de confins naturels, toute limite est imagée et imaginé par l'Homme, la frontière est une limite incandescente et insurmontable générée et conçue par un concept de violence.

L'imagination à laquelle fait appel l'artiste est tant celle de l'humanité qui a généré les confins tant celle qui dérive de la matière même de l'œuvre, l'incandescence. Car pour Zorio l'incandescence « est la concentration d'énergie, c'est le danger, c'est l'exagération : quand on met de l'énergie sur l'énergie, on devient incandescents. C'est une puissance imaginaire »¹⁵⁹. La puissance imaginaire est celle des limites du toucher : on passe ainsi de la dimension toute tactile de Penone à une situation où le toucher devient synonyme de mort, comme dans *Senza Titolo* (1968) d'Anselmo.

Chez Zorio, la recherche sur les thèmes du langage et de la parole se fait ensuite moins littérale, sans l'intervention d'un mot-image de référence, mais elle continue en relation étroite avec une enquête sur le corps, sur la participation des corps, tant du sien que de celui du spectateur.

Per purificare le parole (1969), *Microfoni* (1968) et *Scrittura bruciata* (1968) font partie d'un ensemble d'œuvres qui demandent la collaboration du spectateur pour qu'elles soient « activées ». Du point de vue énergétique, dans les trois cas, ce qui importe apparaît invisible ou bien reste à l'état potentiel, en attendant notre participation. Cet ensemble signe la constitution d'un champ de forces interactives, qui multiplie à l'infini les différentes possibilités d'actualisation de l'œuvre.

¹⁵⁸Jole De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, art. cité. p. 18.

¹⁵⁹ Francesca Alix Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio*, 15 luglio 2013. [En ligne] <http://www.tribune.com/attualita/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/> « È la concentrazione di energia, è il pericolo, è l'esagerazione. Quando tu immetti energia su energia, si diventa incandescenti. Si va di potenza immaginaria ».

Microfoni (1968) illustre la propension de Zorio pour les expériences holistiques et sensorielles : ce travail est composé par des microphones suspendus au plafond qui permettent aux spectateurs de diffuser leur propre voix.



Gilberto Zorio, *Microfoni*, 1968

Le son, en particulier les réverbérations vocales, est utilisé ici comme matériau principal de l'œuvre d'art : par le biais de l'électronique, avec des amplifications et des effets éco, ce sont les mots des spectateurs qui deviennent, eux mêmes, sculpture.

« Un mot, reçu par un micro et répété plusieurs fois par un haut-parleur, perd le son littéral, il devient un son incompréhensible, même s'il est mentalement et physiquement perceptible »¹⁶⁰. La perception des mots complètement séparée de leur signification implique une évolution énergétique qui transforme le langage en pur son.

Dans cette sculpture invisible les angles de prise de vue et les effets de réfraction peuvent être infinis, comme les images imaginables. Dans le travail de Zorio on trouve alors une ouverture de la faculté imaginative par rapport à celui d'Anselmo, qui donnait toujours une direction et une orientation à l'imaginaire du spectateur à travers l'œuvre

¹⁶⁰ Germano Celant, *Arte povera, op. cit.* p. 239.

elle même ; ici, au contraire, il y a comme une multiplication des images et de perspectives possibles données à l'imaginaire, « les points de repère amènent à d'autres images, les sons se déforment, les énergies s'élancent en quête d'énergies critiques »¹⁶¹.

L'imaginaire auquel fait appel *Microfoni* (1968), une sculpture qui doit être faite par le spectateur et aperçue avec les oreilles, se fonde sur l'incompréhensibilité des mots. Des mots qui donc doivent être purifiés. Avec ce but Zorio construit l'œuvre *Per purificare le parole* (1969), qui pour sa part renoue avec l'imaginaire alchimique de l'artiste, et conjure à sa façon la situation d'incommunicabilité fondamentale de *Microfoni* (1968).

Celle du 1969, la première pièce d'une série qu'il recomposera tout au long de son Œuvre, est formée par un tube en chanvre rempli d'alcool reposant sur une pyramide à base triangulaire.



Gilberto Zorio, *Per purificare le parole*, 1969

Les composants de cette sculpture délimitent un dispositif d'expérience langagière et semblent inviter à quelque rite initiatique, à une expérience alchimique. Ce dispositif est en effet conçu comme un alambic élémentaire, de façon à que les mots commencent à la hauteur du visiteur, atteignent le sol, se purifient, et reviennent à la hauteur du visiteur. Il s'agit d'un vrai processus de transformation activé par le spectateur : « le pouvoir de

¹⁶¹ *Ibid*, p. 218.

mettre en œuvre le nouvel instrument de connaissance n'est donné qu'à celui que l'utilise »¹⁶². Ces éléments s'appréhendent comme autant d'outils modifiant la parole pour produire de nouveaux sens, chacun d'eux s'analysant comme des vecteurs ou de paramètres facilitant la communication. Car s'il faut purifier la parole, c'est peut-être parce qu'elle tourne en rond.

On comprend alors que dans l'alchimie de Zorio purifier la matière équivaut à purifier les les paroles, parce que c'est par la parole que la création commence. D'ailleurs, cette sculpture n'attend que la participation du spectateur pour remplir son rôle, car la matière de la sculpture et de l'opus alchimique est ici l'Homme dans son expression la plus « élevée » : le langage.

c) Le pouvoir de l'image.

Depuis 1968 Zorio utilise la peau des animaux comme matériau de ses œuvres. Comme dans *Pelli con resistenza* (1968) et *Arco voltaico* (1969), où l'énergie électrique, avec la chaleur et la lumière, reportent à la vie le cuir tanné, qui un temps fut travaillé, modifié, utilisé. La peau, pour Zorio, est comme la croute terrestre (représentée dans son travail par la terre cuite), c'est-à-dire une enveloppe de protection, à la fois ce qui nous défend de l'extérieur et ce qui nous empêche d'exploser.

Surface liminale, la peau est pour Zorio quelque chose dont la sculpture ne peut pas se passer, car elle donne la forme, mais de façon intensive, en étant chargée des intensités qui viennent de l'extérieur et de l'intérieur du corps humain. C'est toujours en relation au corps et plus spécifiquement à son corps, que Zorio utilise de la peau animale pour modeler son visage dans *Autoritratto* (1972).

La peau de vache, qui représente le pôle de l'animalité, porte au centre l'empreinte du masque facial de l'artiste. Ses yeux, véhicule du mythe spirituel, s'allument en rouge dans l'obscurité au moyen d'une résistance électrique. Ils ont la forme d'une étoile à cinq pointes, image cosmique qui symbolise ici les « yeux du ciel » et que Zorio à partir de ce moment utilisera pendant toute sa carrière.

¹⁶² *Ibid.*



Gilberto Zorio, *Autoritratto*, 1972

Très intéressant aussi la couleur choisie par Zorio, car le rouge des étoiles pourrait être lu comme le dernier stade des transformations alchimiques de la matière, « l'œuvre au rouge », qui termine la Grand Œuvre. Selon les alchimistes, dans cette étape finale, la pierre se transforme en un cristal incorruptible resplendissant d'une teinte rubis au moyen d'un feu permettant la fusion de la matière et de l'esprit. L'union dans la psychè de l'âme et du corps (la peau animale et les étoiles dans l'autoportrait) représenterait le mariage alchimique final, symbolisé par la couleur rouge.

Dans *Autoritratto* (1972) le thème de l'empreinte et le travail sur la peau et les yeux rappellent encore une fois les recherches de Penone. De plus, en 1995, Penone fait une série de travaux titrés *Trappole di luce*, qui consiste en des œuvres qui comparent l'œil humain à des feuilles, car ils peuvent tous deux capter la lumière : des pièges à lumière justement. Des photographies de Penone sont placées dans les arbres en faisant passer des branches par les trous en correspondance des yeux de l'artiste. Dans les *Trappole*, dans son œuvre *Rovesciare gli occhi* (1970), tout comme dans cet autoportrait de Zorio, l'œil se trouve compris à la fois comme une surface de réception et comme l'émetteur d'une projection de soi vers le monde.

A travers les étoiles, « l'esprit s'échange avec la matière dans un écart qui produit de l'énergie »¹⁶³. Archétype majeur de la création artistique de Zorio, l'étoile est conçue par l'artiste comme un symbole atavique de la projection du cosmos dans notre considération des choses, un archétype que l'être humain choisit comme unité de mesure de l'incommensurable.

L'étoile est proprement un pentagramme tracé par l'union de cinq points occupés pendant huit ans par la planète Venus au moment de sa naissance héliaque. En joignant les points d'apparition de Venus, les anciens astronomes et métaphysiciens tracèrent le dessin suggestif de l'étoile, obtenant un signe d'ordre, d'équilibre et de certitude, selon lequel l'après coïncide avec le début. Une forme non abstraite donc, mais nécessaire et exacte, confirmée par les parcours astraux et les rencontres cosmiques. Par ailleurs, Venus tient une place privilégiée dans le ciel : comme « étoile du matin » et « étoile du soir » elle marque le seuil entre le jour et la nuit. La planète Venus « incarne l'imaginaire qui pénètre la réalité matérielle, la culture qui réinvente la nature, le mariage alchimique entre l'âme lunaire des rêves et l'esprit solaire des idées »¹⁶⁴.

Pour l'artiste la figure de l'étoile a une puissance inouïe, elle compose un champ de force et vise son propre monde d'évènements et transformations énergétiques, en rassemblant en soi innombrables résonances imaginaires : elle a des milliers d'années d'histoire et elle est une des images les plus diffusées. Il y eu une époque dans laquelle les étoiles fonctionnaient de repère pour les voyageurs, en leur donnant la bonne direction, fonction qu'ensuite a été recouverte par la boussole, l'instrument protagoniste de l'œuvre *Direzione* (1967-1968) de Giovanni Anselmo.

Mais ce qui intéresse le plus Zorio, c'est que l'étoile contient le schéma de la forme du corps humain : tête, bras et jambes ouvertes. C'est comme si, en sachant de ne pas pouvoir s'en rapprocher, l'Homme l'avait faite descendre, en la ramenant sur la terre à son image et ressemblance.

Zorio « récupère » ainsi l'image de l'étoile, pour en reprendre la signification, dans toute son épaisseur, après ses stratifications et son utilisation dans différents sens et usages : drapeaux, symboles politiques, religieux.. elle est l'image énergétique par excellence, qui incorpore la lourdeur, le sacrifice, le pouvoir, le rêve, l'espoir, le cosmos.

¹⁶³ Alberto Boatto, *Energieia et Dynamis*, op. cit. p. 16.

¹⁶⁴ Didi Bozzini, *Alighiero Boetti, Gilberto Zorio : les chemins de la liberté*. op. cit. p. 122.

C'est l'énergie totale, une image cosmique. Cependant, « Zorio refuse d'utiliser le terme « symbole » pour reprendre le « 'pouvoir de l'image' (Jean Christophe Ammann) en référence au mythe »¹⁶⁵. Car ce qui intéresse Zorio dans cette image, dans toute image en général, c'est plus sa force, inhérente à la forme, que sa valeur symbolique. Ce qui l'intéresse c'est la possibilité de combinaison des matériaux et les tensions énergétiques qui en découlent. Ainsi, le fil incandescent et le javelot appartiennent aux vecteurs d'énergie qui de temps en temps construisent la forme de l'étoile.

Dans l'œuvre *Stella incandescente* (1972), l'étoile est construite selon les dimensions modulaires du corps humain (système que Zorio avait déjà utilisé avec les tubes de l'échafaudage de *Tenda*). De la pointe gauche de l'étoile sort, perpendiculaire, un javelot olympique en acier.



Gilberto Zorio, *Stella incandescente*, 1972

Le javelot est une autre image archétype, une image de l'action, dans sa concentration maximale de l'intelligence physique et manuelle. Parce que comme chez Penone et Anselmo, même chez Zorio l'imaginaire cosmique a besoin de retrouver son corrélat anthropologique. L'étoile elle-même contient la figure humaine, mais seulement en y ajoutant le javelot elle peut devenir complètement maîtrisée : « Après des millénaires

¹⁶⁵ Mirella Bandini, *La stella di Zorio*, DATA # 24, 1977, pp. 48-51. « Zorio rifiuta infatti il termine di simbolo, per riconquistare il « potere dell'immagine » (Jean Christophe Ammann) in riferimento al mito ».

d'histoire, le javelot est devenu aujourd'hui un objet fonctionnel sans pair. Il est un prolongement de la pensée humaine en action. Avec l'étoile, il devient la prise de possession, la projection de l'énergie de l'Homme dans l'énergie de l'étoile, dans un échange mutuel [...] Il peut être empoigné, il est prêt pour le lancement, il est la projection et l'implication de l'énergie humaine dans le sens conscient et inconscient, dans le sens physique et dans le sens mental »¹⁶⁶. C'est donc à travers l'énergie du javelot que l'étoile devient l'image qui lie l'Homme au cosmos.

Dans la pratique artistique de Zorio, la recherche des matériaux est toujours liée à la composante symbolique, incarnée dans certains éléments constants de son œuvre comme la terre cuite, les filaments incandescents, le cuir, la cire, la lampe de Wood, l'étoile à cinq pointes, le javelot : des formes qui prennent la valeur d'archétypes et deviennent en même temps des images d'énergie, faisant référence à une idée de tension et de vitalité. Toutes ces énergies ne se neutralisent pas, bien au contraire elles « produisent en un mot un surplus d'énergie, une énergie précisément hybride, le circuit biphasé de l'art de Zorio »¹⁶⁷.

L'artiste se sert de ces formes et matériaux pour donner forme à un fascinant processus de mutation, ce que l'artiste lui-même appelle « le pouvoir alchimique de l'auto-transformation des éléments », car il sait qu'aujourd'hui, en termes d'alchimie contemporaine, l'art seul peut aspirer à la conquête de l'or, à travers la transformation du réel. Ainsi, avec l'intention de mettre en valeur, plus que l'objet, le processus créatif et la réalisation pragmatique de l'art, Zorio crée une alliance entre fluidité organique et fluidité électronique, entre corps et technique ; avec une tendance à l'invisibilité propre à l'action magique. Cette dernière, et la transformation du réel qui y est connectée, sont les vecteurs qui relient l'art de Zorio à une pratique matérielle de l'imaginaire, car il « sait que l'âme de la réalité est l'imaginaire et que ce dernier est l'arme de l'espérance »¹⁶⁸ que pour lui, au fond, c'est la raison pour laquelle on fait de l'art.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 50. « Da millenni di storia il giavellotto, divenuto oggi un oggetto funzionale insuperato, è il prolungamento del pensiero umano in azione. Unito alla stella esso diviene la presa di possesso, la proiezione dell'energia dell'uomo nell'energia della stella, in reciproca valenza. (...) esso è impugnabile, è pronto per il lancio, è proiezione e coinvolgimento dell'energia umana in senso conscio e inconscio, in senso fisico e in senso mentale ».

¹⁶⁷ Alberto Boatto, *Energie et Dynamis*, op. cit. p. 16.

¹⁶⁸ *Ibid*, Didi Bozzini, *Alighiero Boetti, Gilberto Zorio : les chemins de la liberté*. p. 122.

CONCLUSION

Le but de cette recherche était celui de retrouver les affinités profondes qui fondent la pratique artistique de Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Gilberto Zorio, dans les premières années de leur activité, en se donnant comme fil rouge de l'argumentation le rôle que l'énergie et les forces ont eu dans leurs travaux.

On a décidé de les présenter dans cet ordre, non en suivant une contrainte chronologique, mais en essayant de dégager comme une espèce de chemin qui nous a amené du sol terrestre (Penone) jusqu'aux étoiles (Zorio).

Ce parcours a démarré de l'énergie vitale et de croissance, liée à la force naturelle qui noue l'animal au végétal et qui s'exprime dans le mode du contact (calque et empreinte) dans le travail de Penone. Ensuite, le passage entre les énergies telluriques et les énergies cosmiques, qui caractérise les œuvres d'Anselmo, nous a montré le champ des forces physiques liées au monde minérale : poids, masse, champ magnétique, force gravitationnelle.. Enfin, nous avons aboutit au champ des transformations, qui occupent les recherches de Zorio tant du côté physique des réactions chimiques que du côté de l'énergie psychique.

Une mention particulière, en tant qu'éléments communs aux trois artistes, méritent l'énergie électrique et les relations énergétiques exprimées à travers le langage.

Pour la première, on a vu les projections et l'utilisations des lampes chez Anselmo et les résultats de l'incandescence et de la lampe de Wood chez Zorio. Mais Penone aussi, dans les mêmes années, a réalisé une œuvre « à venir » (et qui donc encore une fois relève du mode de l'attente, du processus et d'une certaine pratique de l'imagination) centrée sur l'énergie électrique. Sauf que, contrairement à ses collègues qui utilisent l'énergie électrique artificielle, l'énergie de Penone se veut, comme toujours, liée à un facteur naturel : l'énergie électrique de Penone est celle de la foudre !

L'artiste décrit ainsi son œuvre *Piombini e filo più parafulmine* (1968) : « J'ai choisi un arbre sur lequel j'ai appliqué ma main, et j'en ai suivi le profil avec des clous. Par la suite j'ai placé sur l'arbre 22 plombs (correspondant à mes années) reliés entre eux par du fil galvanisé et du cuivre. Chaque année, j'ajouterai un plomb jusqu'à ma mort. Je

laisserai dans mon testament un arrangement pour l'installation d'un paratonnerre. La foudre fera peut-être fondre toutes les plombs »¹⁶⁹.



Giuseppe Penone, *Piombini e filo più parafulmine*, 1968

L'autre composante énergétique qu'on a mis en valeur était celle liée au langage. Aux travaux d'Anselmo sur la visualisation de concepts comme « tout », « infini » et « invisible », se doublent les recherches de Zorio sur les concepts chargés de puissances psychiques comme « haine », « frontière » et « fluidité ».

La particularité de l'utilisation du langage faite par les deux artistes est que dans leurs travaux la parole devient une image-action dans laquelle les mots sont produits par une rencontre avec le corps : dans le cas d'Anselmo par la rencontre du faisceau lumineux du projecteur avec le corps du spectateur, dans le cas de Zorio par une rencontre-choc entre le corps de l'artiste et un instrument (*Odio*, 1971, *Fluidité radicale*, 1969).

¹⁶⁹ Germano Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989, p. 173. « Ho scelto un albero su cui ho applicato la mia mano, e ne ho seguito il profilo con dei chiodi. Successivamente ho posto sull'albero 22 piombini (corrispondenti ai miei anni) collegati tra loro da filo zincato e rame. Ogni anno aggiungerò un piombino, sino alla mia morte. Lascero per testamento una disposizione perché venga messo un parafulmine. Il fulmine scendendo forse fonderà tutti i piombini ».

Cette relation du langage au corps et aux corps est souligné aussi par Tommaso Trini : « Si le langage vit comme des cellules, l'œuvre d'art qui le matérialise a la durée de vie que l'artiste lui assigne, et en fait beaucoup d'entre elles durent une exposition, le temps d'une alchimie. La matière s'évapore et devient une opération, une relation : deux idées exprimées par deux choses successives »¹⁷⁰.

Dans cette rencontre entre langage et matière, la matière s'évapore (comme dans les faisceau lumineux d'Anselmo et dans les fils incandescents de Zorio) mais le langage, de son côté, se matérialise dans les corps des œuvres.. Et donc, qu'est-ce qu'il arrive à l'immatérialité du langage quand il rencontre la physicalité des corps ? Il devient littéral.

Le « particolare » des projecteurs d'Anselmo, est littéralement un détail de la réalité et c'est de façon absolument littérale que Penone fait écrire, lire et s'en souvenir (*Scrive legge ricorda*, 1969) ses arbres, dans lesquels il enfonce des cales gravés avec les lettres de l'alphabet. Ici, la matérialité même du souvenir devient littérale. La littéralité est donc la résultante d'une même conception énergétique du langage commune aux trois artistes, celle qui même la lettre aux corps.

D'ailleurs, les lieux le plus fréquenté par Penone, Anselmo et Zorio, ce sont les espaces liminaux entre ce qui est mentale et ce qui est physique. On a vu Penone se déplacer de la physicalité des arbres aux mythes de la Nature, Anselmo réussir à concilier la pesanteur du plomb avec l'immatérialité du concept, Zorio travailler sur les transformations de la matière qui se traduisent en des transformations de l'esprit. L'énergie est donc prise comme matériau primaire par les artistes, tant du point de vue mentale que physique.

Au delà des origines différentes des composantes énergétiques qui bousculent dans les formes plastiques œuvres, il nous semble que cette recherche ait mis en évidence les affinités conceptuelles des trois artistes concernant la conception générale de l'énergie. Ces affinités se déroulent sur trois axes majeurs qu'on pourrait appeler ainsi : Cosmos-Homme, Energeia-Dynamis et Invisible-Imagination.

¹⁷⁰ Tommaso Trini, dans Germano Celant, *Arte Povera : storia e storie*, Milano, Electa, 2011. p.112. « Se il linguaggio vive come le cellule, l'opera d'arte che lo materializza ha l'arco di vita che gli assegna l'artista, e infatti molte di esse durano una mostra, il tempo di un'alchimia. La materia evapora e diventa un'operazione, un rapporto: due idee espresse da due cose successive ».

a) Cosmos – Homme.

La conception intellectuelle de l'énergie partagée par les trois artistes, prend en compte (comme point de départ) l'action des énergies cosmiques, mais essaie de les reporter toujours à une dimension anthropologique. Dans les premiers travaux de Penone, Anselmo et Zorio, cette tentative est mise en évidence par le rôle du corps dans les œuvres.

Entre les forces cosmiques et les forces du sol, l'Homme est conçu de façon classique comme mesure des choses, comme l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci, et donc la mesure du corps humain devient la mesure des œuvres, comme dans *Cerchio di terracotta* (1969) de Zorio et *Vasca nel ruscello* (1968-1969) de Penone. « Le rapport avec la figure de Vitruve tient probablement au fait qu'on peut dire que l'Homme est la mesure des choses. Car du moment que tu dis 'je peux quelque chose à partir de ce que je suis' tu as un rapport réel avec les choses, tu es en échelle avec les objets »¹⁷¹.

Struttra che mangia (1968) et *Respiro* (1969) d'Anselmo, sont des œuvres qui respirent et mangent comme des êtres humains. Anselmo prend bien en compte les énergies cosmiques, parfois même en prenant le point de vue de l'espace (quand il dit par exemple que *Pietra alleggerita* (1969) pourrait s'identifier à l'idée de l'envol si elle se trouvait dans un point de l'univers), mais il précise que les situations d'énergie dans lesquels il se trouve en relation avec le monde et les choses, sont « en fonction de son propre vivre »¹⁷².

Le « rêve cosmique » de l'alchimiste Zorio¹⁷³, se résout dans la forme de l'étoile où les énergies cosmiques se trouvent transposées dans une dimension humaine. Penone part du point de vue des forces cosmique pour établir l'indifférence de valeur entre tous les êtres du monde (homme, pierre, arbre, animal..) mais ses œuvres se fondent sur la seule vraie possibilité de connaissance pour le sculpteur, celle qui passe par la dimension tangible du contact direct entre le corps et les choses.

Dans les mêmes années, cette approche anthropologique est partagée par plusieurs artistes, parmi lesquels Joseph Beuys qui, dans cet extrait, illustre toute la portée

¹⁷¹ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, entretiens avec Laurence Debecque-Michel et Giovanni Lista. Dans « LIGEIA, Dossiers sur l'Art : N° 25-28, octobre 1998 - juin 1999 - dossier : arte povera », p.165.

¹⁷² Giovanni Anselmo, *L'Énergie en soi n'est jamais visible*, Ligeia, *op cit*, p. 81.

¹⁷³ « L'alchimiste vive un rêve cosmique ». Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Editions Corti, 1947. p. 228.

artistique de concevoir la matière comme notre miroir énergétique : « Les forces qui sont à l'œuvre dans la sculpture sont celles qui sont à l'œuvre dans l'homme. Toujours en prenant comme critère les énergies présentes dans les matériaux et dans leur forme, je constate que les énergies indéterminées sont celles qui existent dans la volonté de l'homme, que les énergies motrices sont celles de son affectivité (au centre) et que le principe de la forme se retrouve en haut, dans la tête (là où les gens localisent le siège de la pensée). Vous avez donc là un élargissement de la notion d'art dans un sens anthropologique qui fait éclater les limites du concept d'art moderne. Dans la mesure où ses principes fondamentaux s'étendent à l'homme dans sa totalité »¹⁷⁴.

Le corps humain est donc entendu dans sa totalité comme énergétique, en partageant à la fois les énergies de la matière et du cosmos. Pourtant, en relation aux œuvres dont on a parlé, une mention spéciale mérite une partie spécifique du corps humain : la main.

De la main qui serre l'arbre dans *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968) de Penone, au poing qui est serré sur lui-même du *Pugno fosforescente* (1971) de Zorio, la référence à la main de l'artiste comme instrument privilégié est prédominante. Encore chez Zorio, la figure du javelot implique un mouvement énergétique de l'Homme qui se passe en premier lieu par la main, et la trace laissée par *Fluidità radicale* (1969) est le résultat de l'impression d'un instrument sur la main qui le serre. La trace et l'empreinte sont d'ailleurs matérialisés comme les fabuleux possibles de la main tant par Zorio que par Penone. Ce dernier, on se souvient, utilise un gant de gomme pour doubler les lignes de sa main gauche dans *Guanto* (1972).

Quant à Anselmo, il faut constater que la plupart des photographies qui documentent l'œuvre *Particolare* (1972) représentent souvent la main du spectateur sur laquelle apparaît le mot « détail ». Ensuite, dans les années 1980, Anselmo utilisera l'image de la main dans plusieurs œuvres où sa fonction serait celle d'indiquer un paysage, l'outremer ou un ailleurs, comme dans *L'altrove con mano che lo indica* (1980).

¹⁷⁴ Beuys Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, L'Arche éditeur, Paris, 1988. p. 69.



Giovanni Anselmo, *L'altrove con mano che lo indica*, 1980

L'outremer est comme un ailleurs, comme le cosmos, indéfini et loin, mais avec lequel le corps humain est mis en relation grâce à une partie de lui même : sa main.

Même avant la parole, c'est la main qui fait de nous des êtres humains : c'est avec le miracle de l'opposabilité du pouce que le monde est saisi et construit. La main est prédisposée à la fabrication, manipulation et invention d'outils, mais elle même est aussi l'outil privilégié, celui qui a porté la nourriture à la bouche afin de permettre au regard de s'élever du sol et de regarder le ciel.

D'un côté c'est alors elle qui permet les échanges d'énergie entre l'Homme, le monde et le cosmos de l'autre côté c'est à travers la main que le corps de l'Homme est mesure de toutes les choses, comme si elle en était l'unité de mesure. De plus, depuis Anaxagore¹⁷⁵, la main est le signe de la rationalité humaine. C'est donc dans la partie du corps la plus technisée et la plus chargée de facultés conceptuelles que se résout la vision anthropologique des relations entre l'Homme et le cosmos dans le travail de Penone, Anselmo et Zorio.

Il est pourtant très important de souligner ici que cette mise en tension entre le point de vue anthropologique et les énergies cosmiques, ne débouche jamais, chez aucun artiste, sur une dimension complètement anthropocentrique. D'un côté l'Homme est mesure des choses mais, de l'autre, la plupart des œuvres dont on a parlé ont une dimension temporelle qui n'est pas du tout humaine.

¹⁷⁵ « L'homme est le plus raisonnable des animaux parce qu'il a des mains ». Jean-Paul Dumont (dir.), *Les écoles présocratiques*, trad. Daniel Delattre, Jean-Paul Dumont et Jean-Louis Poirier. Gallimard, Folio-essai, Paris 1991. p. 644.

Le temps de l'œuvre peut être le temps de croissance d'un arbre (Penone), le temps d'oxydation du fer (Anselmo) ou le temps d'évaporation de l'eau (Zorio) : des temporalités « autres » qui ne font aucune référence à une modalité humaine de mesure du temps.

b) Dynamis – Energeia.

On a vu que ces temporalités différentes, sont propres aux œuvres qui se trouvent dans un processus en cours d'actualisation. Car le deuxième axe sur lequel se développe la conception de l'énergie partagée par Penone, Anselmo et Zorio, est celui de la distinction aristotélicienne entre entre Dynamis (énergie en puissance) et Energeia (énergie en acte), qui nous a permis de diviser les œuvres analysées entre statiques et processuelles.

Le premier type d'œuvres statiques, se développe au niveau de la dynamis, de l'énergie potentielle. On pourrait diviser les œuvres qu'on a rencontré et qui relèvent de ce type d'énergie en quatre quatre groupes différents.

Les œuvres du premier groupe se trouvent en une situation d'équilibre donné par la compensation des forces opposées en action, comme dans *Colonna* (1967) de Zorio et dans *Torsione* (1968) d'Anselmo. L'équilibre est ici donné par des forces qui exercent une action égale et contraire, des forces en action donc, mais qui produisent une accumulation, un blocage, et qui n'entraînent aucun événement.

Le deuxième type d'œuvres révèlent des énergies indépendantes d'elles-mêmes, mais que grâce à eux les artistes arrivent à visualiser et faire ressortir, comme le champ magnétique de la Terre dans *Direzione* (1967-1968) d'Anselmo.

Dans le troisième cas, les œuvres son conçues comme des instrument ou outils qui attendent la participation du spectateur ou de l'artiste pour qu'elles soient mise en marche, et donc elles se trouvent dans un état potentiel d'activation ; c'est le cas de *Microfoni* (1968), *Per purificare le parole* (1969), *Odio* (1971) et *Fluidità radicale* (1969) de Zorio, mais aussi des projections d'Anselmo qui actualisent l'énergie lumineuse.

Enfin, le quatrième types d'œuvres implique une conception énergétique un peu plus conceptuelle, liée notamment à l'utilisation que les trois artistes ont fait de la peau.

La peau animale utilisée par Zorio et Anselmo, ainsi que la peau de l'homme (mais aussi la peau végétale) dans les travaux de Penone, dispose d'une énergie potentielle que les artistes ont exploité au maximum. La peau constitue la limite énergétique entre le dedans et le dehors du vivant ; par exemple, il nous semble que sous ce point de vue les mots suivants de Deleuze puissent expliquer au mieux l'œuvre *Svolgere la propria pelle* (1970-1972) de Penone : « C'est donc même biologiquement qu'il faut comprendre que 'le plus profond c'est la peau'. La peau dispose d'une énergie potentielle vitale proprement superficielle. Et, de même que les événements n'occupent pas la surface, mais la hantent, l'énergie superficielle n'est pas localisée à la surface, mais liée à sa formation et reformation »¹⁷⁶.

Dans tous ces cas, la tension qui résulte de ces œuvres n'entraîne aucun changement ou mouvement à proprement parler : tout mouvement est arrêté dans une espèce de suspension du temps. Cette suspension du mouvement est toujours donnée par la tension entre une potentialité et son actualisation¹⁷⁷.

D'ailleurs, comme Penone et Anselmo l'ont remarqué, la photographie ne rend pas justice aux processus en acte dans les œuvres. Dans les types de travaux où prédomine une conception énergétique liée à l'Energieia, la photographie peut servir, au mieux, à en fournir une documentation ou un témoignage. Lorsque quand ce n'est pas le processus qui est primaire dans l'œuvre, la photographie peut rentrer à plein titre parmi les médiums qui véhiculent un type d'énergie plus dynamique. Et cela grâce à cette suspension du temps qui est propre à ce type d'œuvres.

Au contraire de la Dynamis, l'Energieia, l'énergie en acte, est celle qui agit au long de processus, qui peuvent être tant des processus physiques et matériels que des processus mentaux et spirituels. Ces processus sont une alternance continue entre l'être et le non être, entre le bouger et le ne pas bouger de la matière ; ils s'identifient avec le cycle infini de l'énergie.

Il en est ainsi dans plusieurs performances de Penone comme *L'albero crescendo alzerà la rete* (1968), dans les sculptures d'Anselmo *Struttura che mangia* (1968), *Respiro* (1969) et *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* (1969), ainsi que dans

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Editions de minuit, 1969. p. 126.

¹⁷⁷ Aristote considérait le mouvement comme « l'acte de ce qui est en puissance en tant qu'il est en puissance ». H. Carteron, *Aristote. Physique*, tome 1 : Livres I-IV, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Livre III, 201a.

les transformations chimiques des travaux *Tenda* (1967), *Rosa-blu-rosa* (1967) et *Piombi* (1968) de Zorio. Dans tous ces cas, « ce qui est mis en évidence n'est pas le résultat du processus mais le processus dans son devenir même. Alchimiquement, il ne s'agit pas du lapis, ce but suprême, mais bien de l'opus laborieux »¹⁷⁸.

Le propre de ces processus, est donc de demander un certain type d'attitude tant à l'artiste que au spectateur, c'est-à-dire celui de l'attente. Ces processualités énergétiques en cours relèvent d'un temps tellement lent ou de changements si petits que souvent le spectateur ne peut pas s'en apercevoir mais, tout au plus, il peut enregistrer des mutations entre un moment et un autre successif. Ces transformations sont soit des changements d'état de la matière, soit des mouvements en cours mais qui relèvent d'une autre temporalité, selon le temps non humain de l'œuvre.

Il est important de remarquer que le mouvement est une transformation si et seulement si l'espace n'est pas isotrope. Comme *Lato destro* (1970) d'Anselmo et *Guanto* (1972) de Penone nous l'ont montré, la conception de l'espace de ces artistes admet une modalité du mouvement qui n'est jamais vitesse mais transformation.

En tout cas, la portée de ces œuvres va bien au delà des matériaux avec lesquelles elles sont construites, car leur puissance est celle de dégager un événement. Mais les événements qui dérivent de ces processus ne sont pas des événements ponctuels ou irrépétibles, ils sont plutôt assimilables aux événements au sens stoïciens comme nous les ont décrits Deleuze et Foucault, c'est à dire comme des effets incorporels qui se produisent à la surface.

Michel Foucault dans sa leçon inaugurale au Collège de France le 2 décembre 1970 dit que l'événement « n'est point immatériel ; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet ; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels ; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps ; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle »¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Alberto Boatto, *Energeia et Dynamis*, dans « Gilberto Zorio », cat. expo. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 24 septembre-14 décembre 1986, Paris, p. 12.

¹⁷⁹ Michel Foucault, *L'ordre du Discours*, Paris, 1971, Gallimard, p. 60. Deleuze parle à ce propos « d'effets qui se manifestent et jouent en leur lieu. Effets au sens causal, mais aussi 'effets' sonores, optiques ou de langage – et moins encore, ou beaucoup plus, puisqu'ils n'ont plus rien de corporel et sont maintenant toute l'idée.. » G. Deleuze, *Logique du Sens*, op.cit., p.17.

En termes plastiques, la matérialité des œuvres est bien la condition d'accès à ces effets incorporels qui sont les événements qu'elles produisent. C'est n'est pas donc au niveau de l'immatérialité, mais des matériaux eux mêmes, de leur énergie, qui se dégagent ces processus toujours en acte, comme des « vapeurs dans la prairie ».

C'est l'élévation d'une grille produite par la croissance d'un arbre pendant des années, c'est la diminution du volume de la salade au long d'une journée, c'est l'oxydation du fer, la chute constante de petites gouttes ensemble à l'évaporation de l'eau, la formation de cristaux sur une barre de plomb, ce sont les transformations chromatiques des éléments, les variations de dimension du fer en fonction de l'ambient..

Comme on l'a remarqué, et surtout à cause du fait que ces événements incorporels n'ont justement presque plus rien de corporel, les processus en acte produisent des changements qui sont souvent au dessous de notre perception. Ils relèvent d'un espace-temps différente par rapport à celui de la sensibilité du spectateur, et donc restent imperceptibles. C'est bien en considération de ces faits qu'on a tracé le dernier axe énergétique de notre analyse : celui qui se développe à partir du constat de l'invisibilité constitutive de l'énergie, qui fait souvent appel à une certaine intervention de l'imagination.

c) Invisible – Imagination.

Toute forme d'énergie est en soi invisible. C'est seulement par le biais de ses effets qu'elles se manifeste. Les effets sont évidemment très importants du point de vue plastique car c'est bien par eux qu'est pensé et composé l'œuvre.

Comme nous dit Deleuze, la peinture de la renaissance se fonde sur la décomposition-recomposition de la profondeur, l'impressionnisme sur la décomposition-recomposition de la couleur, le cubisme et le futurisme sur la décomposition-recomposition du mouvement. Mais tout ça ne concerne que les effets.

L'acte artistique en lui-même n'est pas exactement ça, car en art il ne s'agit pas de travailler les effets, mais de capturer des forces. Selon la célèbre formule de Paul Klee :

« L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible »¹⁸⁰. Il ne s'agit donc pas de rendre le visible, il s'agit de rendre visible. Et ce qu'il faut rendre visible c'est forcément quelque chose qui ne l'était pas auparavant. Encore avec les mots de Klee : « de même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde »¹⁸¹.

On a vu comme les travaux de Penone, Anselmo et Zorio nous donnent une possible confirmation du fait que l'art rend visible ces forces invisibles qui façonnent le monde. Les travaux de Penone sur les arbres en explorent la force de croissance dans les deux directions temporelles, celle du passé et celle de l'avenir. Les œuvres d'Anselmo sont finalisées à garder vivantes et visualiser des situations d'énergie comme la gravité, la tension, le magnétisme, la pesanteur, l'entropie, l'oxydation, la lumière. Les réalisations de Zorio se concentrent principalement sur l'énergie lumineuse et sur les énergies chimiques de transformation de la matière.

Dans tous les cas, les énergies et les lois physiques qui régissent l'univers, normalement invisibles, sont rendue visibles par les œuvres. Cette déclaration d'Anselmo pourrait bien avoir été prononcée aussi par les autres deux artistes : « une œuvre d'art réussie est comme un point de rencontre vers lequel des énergies sont directes et à partir duquel des énergies partent. Il s'agit d'un moment de tension entre l'intérieur et l'extérieur, dans tous les sens : du point de vue personnel et du point de vue de l'espace »¹⁸².

Le reconnaissance ou l'identification des forces se double d'une pratique de leurs formes : l'artiste accède à leur intimité en tant qu'elles sont prises dans des tensions énergétiques. Mais cette vision de l'œuvre d'art peut porter aussi à la perte de tout valeur formel, car ce sont seulement les situations d'énergie qui comptent ; la forme devient ainsi le résultat des forces.

¹⁸⁰ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Editions Denoël, Folio-essais, 1985. p. 34.

¹⁸¹ Ibidem. p. 42.

¹⁸² Giovanni Anselmo, *Interview with N. Kaye* (Turin, 17 décembre 1989), Florence, Hopeful Monster, 1996. « A successful piece of art is like a meeting point where energies go and from which energies depart. It's a moment of tension between the inside and the outside, in all senses : in the personal sense and in the sense of the space ». Nous traduisons.

A travers l'acte de création qui fait ressortir des énergies invisibles, l'œuvre d'art sert comme intensification de la réalité par le dévoilement des forces en présence. Ces dernières sont en action dans l'œuvre et elles sont activées par les matériaux.

Par ailleurs, tous les trois artistes conçoivent les matériaux eux mêmes comme de l'énergie physique. Ils traitent la pluralité des substances du monde comme des modes d'énergie : pour eux toute œuvre n'a pas, elle *est* énergie. Pour cette raison, leur communication esthétique est fondamentalement une communication d'énergie.

Mais parfois il n'est pas possible de rendre visibles ces forces qui ne le sont pas en suivant les impératifs de l'espace-temps humain. Dans certains cas, l'œuvre s'adapte à ces énergies et ces forces qui ont une dimension cosmique. Et alors, à cause du temps qui devient trop lent par rapport à la vie du spectateur, ou à cause de l'espace qui devient trop petit pour la perception humaine, les processus qui révèlent ces énergies invisibles restent pourtant inaperçus.

S'ouvrent ici deux voies que, bien si de façon différente, tous les trois artistes ont parcouru. D'un côté, ils ont conduit un travail sur l'invisible en lui-même, de l'autre côté, cette dimension de l'invisible est devenue la raison primaire d'un appel à l'imagination.

Nous avons vu comme parfois la dimension du visible a été suspendue au profit d'autres dimensions sensorielles. Il en a été ainsi dans l'œuvre *Rovesciare i propri occhi* (1970) de Penone où l'artiste se rend aveugle pour rentrer en contact avec une visibilité « autre » et différée dans le temps, ou encore dans l'œuvre *Microfoni* (1968) de Zorio, une véritable sculpture invisible. Chez Penone, le toucher et la dimension tactile prennent le dessus sur la visibilité, lorsque chez Zorio celle-ci est réduite en faveur du son et de la sensation auditive. Enfin, dans les plombs et les projections d'Anselmo, toute tentative de percevoir l'invisible se solde par l'apparition du visible, en laissant le spectateur faire la liaison entre l'invisible de la matière et l'invisible du concept.

Plus en général, tous les trois artistes, en travaillant dans ces zones liminales entre ce qui est physique et ce qui est mentale, se trouvent souvent à explorer les seuils de la perception. « J'ai l'habitude de travailler sur des éléments infimes, des éléments qui au départ ne sont pas tout à fait visibles, mais qui peuvent le devenir »¹⁸³, admet Penone.

Or, en esthétique Marcel Duchamp a introduit un concept que désigne une différence ou un intervalle imperceptible, parfois seulement imaginable, entre deux

¹⁸³ Giuseppe Penone, *La Nature n'est pas séparée de l'Homme*, op. cit. p. 166.

phénomènes : l'inframince. Ce qui nous intéresse de l'inframince, car on peut le retrouver dans le travail de Penone, Anselmo et Zorio, c'est cette différence infime et singularisante, qui ne peut pas être saisie par le biais de la perception sensible : une différence si ténue qu'on ne peut que l'imaginer.

Par exemple, c'est pour une différence inframince que Anselmo peut interférer dans la gravitation universelle. Et encore, c'est pour une différence inframince que l'œuvre *Respiro* (1969) est un soupir. Le mouvement imperceptible de l'éponge est tracé par l'imagination du spectateur, qui devient créatrice dans le sens qu'elle donne à l'œuvre tout son épaisseur.

Il en est ainsi dans tous les processus dont on a parlé, qui sont trop lents ou trop petits pour être perçus et qui font appel à une imagination des forces. On a vu que cette imagination de forces se traduit dans une imagination matérielle chez Penone, car elle passe par les éléments de la Nature. Il s'agit d'une imagination qui reste ancré au plus proche de la matière, mais qui ouvre sur son double mythique. Avec Anselmo on a retrouvé la pleine fonction constructive de l'imagination, que l'artiste guidait comme une sorte de prolongement de la réalité, en nous donnant toujours une direction vers laquelle il fallait la diriger. Chez Zorio, au contraire, la faculté imaginative débauche sur le corrélat imaginaire et symbolique de la réalité matérielle.

Dans tous les cas, c'est l'imagination du spectateur qui actualise les images potentielles des œuvres. Parce qu'il faut imaginer l'éponge qui « respire », c'est-à-dire qui se restreint et s'agrandit, pour que l'œuvre *Respiro* (1969) puisse acquérir pleinement son sens. Car si on s'arrête à une lecture purement plastique de cette œuvre, ce qu'elle communique c'est bien tout le contraire d'un soupir : elle donne la sensation d'un objet comprimé et opprimé.

Cette opposition entre respiration et oppression, nous permet de faire une dernière constatation : sur le plan de la communication le régime duel reste la caractéristique la plus nette de la mise en scène de Penone, Anselmo et Zorio.

Vide-plein, absence-présence, visible-invisible, nature-culture, voir-toucher, positif-négatif, plein-vide, anthropologique-cosmique, proche-lointain, intérieur-extérieur, fini-infini. Chaque chose est expliquée par sa contrepartie, dans une espèce de disjonction inclusive où chaque terme sert de mesure obligée à l'autre, sans hiérarchie.

Cette utilisation des couples complémentaires nous rappelle la recherche d'une mythique réconciliation des contraires que les alchimistes poursuivent comme but ultime, la *coincidentia oppositorum*, mais qui reste souvent ambiguë et paradoxale dans ses réalisations particulières.

Dans chaque œuvre, il ne s'agit pas de matérialiser des oppositions qui forment des disjonctions exclusives, mais de conjuguer des couples qui couvrent deux sens à la fois, car le sens est double. C'est seulement à travers cette dynamique que les situations d'énergie peuvent ressortir et que l'art peut être envisagé comme un processus énergétique, afin de faire de l'énergie un nouveau paradigme esthétique, entre l'art et la réalité.

Pour conclure avec les mots de Tommaso Trini qui ont inspiré cet étude, les travaux de Penone, Anselmo et Zorio, « sous-tendent la recherche d'apporter une nouvelle énergie à la critique de l'existant (art existant, réalité existante, non plus divisée) [...] elles ne se positionnent même plus du côté de l'art, mais sur ses frontières matérielles et mentales, où elles puisent de nouvelles sources d'énergie comme la tension systématique, la contradiction dévoilée, la périssabilité explicite - matérialisées dans les objets »¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Tommaso Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte*, DATA # 9, automne 1973, pp. 62-67. « Sottendono la ricerca di apportare rinnovata energia alla critica dell'esistente (arte esistente, realtà esistente, non più scisse. [...] Non stanno più neppure dalla parte dell'arte, ma sui suoi confini materiali e mentali, dove attingono da nuove fonti di energia quale la tensione sistematica, la contraddizione svelata, l'esplicita deperibilità - materializzate in oggetti ».

BIBLIOGRAPHIE

Textes sources

- G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Editions Corti, 1947.
- G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Editions Corti, 1968.
- G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Editions Corti, 1942.
- J. Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, L'Arche éditeur, Paris, 1988.
- U. Boccioni, *Dynamisme plastique: peinture et sculpture futuristes*, trad. Giovanni Lista, L'Age d'Homme, Lausanne, 1975.
- H. Carteron, *Aristote. Physique*, tome 1 : Livres I-IV, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969
- G. Deleuze, F. Guattari, *Milles plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- J.P. Dumont (dir.), *Les écoles présocratiques*, trad. Daniel Delattre, Jean-Paul Dumont et Jean-Louis Poirier, Gallimard, Folio-essai, Paris, 1991.
- M. Foucault, *L'ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- E. Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, trad. L. Guillermit, Éditions Vrin, 1997.
- Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Editions Denoël, Folio-essais, 1985.
- G. Penone, *Respirer l'ombre*, trad. Camille Gendrault, Écrits d'artistes, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999.
- R. M. Rilke, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*, trad. Jean-Pierre Lefebvre et de Maurice Regnaut, Poésie / Gallimard, 1994.

Ouvrages théoriques

- D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- Artstudio n°13, *Regards sur l'arte povera*, été 1989.
- A. Bonito Oliva, *Europe-America. The different avant-gardes*, Milano, Maria Ricci, 1976.
- G. Celant, *Arte Povera*, trad. Anne Machet, Paris, Art Edition, 1989.
- G. Celant, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969.

- G. Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Editions Electa-L & M. Durand- Dessert, Milan-Paris, 1989.
- G. Celant, *Arte Povera : storia e storie*, Milano, Electa, 2011.
- G. Celant, *Gilberto Zorio - Saggio intervista*, Florence, Hopefulmonster, 1988.
- G. Didi-Huberman, *Etre crâne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1945.
- M. Disch (dir.), *Giovanni Anselmo*, Pub. House, Lugano, 1998.
- S. Duplaix (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.
- R. P. Feynman, *The Feynman Lectures on Physics*, Volume I, Basic Books, 1964.
- T. Fischer, *Beuys und die Romantik*, Cologne, 1983.
- G. Lista, LIGEIA, Dossiers sur l'Art, N° 25-28, *Arte povera*, octobre 1998 - juin 1999.
- P. Vagheggi (dir.), *Contemporanei, Conversazioni d'artista*, Milano, Skira, 2006.

Catalogues

- G. Belli (dir.), *Arte povera. Energia e metamorfosi dei materiali. Opere dalle collezioni del Mart*, Varese, 17 décembre -28 mars 2010, Silvana, 2009.
- A. Bonito Oliva, *Contemporanea*, Roma, Villa Borghese, juillet 1973 – février 1974.
- G. Celant (dir.) *Gilberto Zorio*, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, avril-juin 1992, Florence, Hopefulmonster, 1992.
- C. Grenier (dir.), *Giuseppe Penone*. Cat. expo. Entretien avec Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo, Editions du Centre Pompidou, Paris. 2004.
- B. Merz (dir.), *Giovanni Anselmo*, Modena, Palazzina dei Giardini Pubblici, 7 maggio – 2 luglio 1989, Hopefulmonster, Firenze.
- F. Morris, *Zero to Infinity : Arte Povera 1962-1972*, Tate Publishing, 1999.
- Musée d'art contemporain de Lyon, *Giovanni Anselmo*, 7 octobre 19 novembre 1989, Florence, Hopeful monster, 1989.
- Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Giovanni Anselmo*, 27 juin – 22 septembre 1985.
- Musée national d'art moderne, *Gilberto Zorio*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, 24 septembre-14 décembre 1986, Paris.
- D. Semin, *Arte povera*. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992.
- M. Vilianni (dir.), *Giovanni Anselmo*, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 mai – 27 août 2006, Turin, Hopefulmonster, 2007.

Articles

- *Anselmo in studio, opere e testo*, DATA # 2, Febbraio 1972, pp. 54-61.
- M. Bandini, *Giuseppe Penone, Intervista*, DATA # 7/8, Estate 1973, pp. 84-89.
- M. Bandini, *La stella di Zorio*, DATA # 24, 1977, pp. 48-51.
- J. De Sanna, *Gilberto Zorio: "Corpo di energia" + "Intervista"*, DATA # 3, avril 1972.
- P. Gilardi, *L'énergie primaire et les artistes micro-émotifs (1968)*, dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°143, printemps 2018, pp. 94-95.
- L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, « *Art International* », février 1968.
- T. Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte*, DATA # 9, Autunno 1973, pp. 62-67.
- T. Trini, *La scuola di Torino*, *Domus*, n°457, December, 1967.
- T. Trini, *The Sixties in Italy*, *Studio International* 184, no 949 November 1972, Lugano.
- T. Trini, *Trilogia del creator prodigo*, *Domus*, n°478, September, 1969.

Sites

- F. Alix Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio*, 15 juillet 2013, <http://www.artribune.com/attualita/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/>
- C. Blumenfeld, *L'exposition, le résultat visible d'une énergie invisible*, <https://www.lequotidiendelart.com/articles/7698--l-exposition-le-resultat-visible-d-une-energie-invisible.html>
- F. Paul, *Un art pauvre | Exposition | Présentation par Bernard Blistène, Marie-Ange Brayer et Frédéric Paul*, Dailymotion, <https://www.dailymotion.com/video/x523u9h>
- F. Ridal, *Art Zoo, Gilberto Zorio*, <https://art-zoo.com/gilberto-zorio/>
- G. Schum, *Identifications, 1970, 36'00"*, vidéo, <http://huntinginthedark.wouterhuis.com/2017/07/25/identifications-video-galerie-1970-by-gerry-schum/>