



# GIUSEPPE PENONE,

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS. SITE DU GRAND-HORNU, MONS, BELGIQUE.  
DU 31 OCTOBRE 2010 AU 13 FÉVRIER 2011.

*Rétrospective Giuseppe Penone.*



# La LOGIQUE DES MATÉRIAUX

PAR PHILIPPE PIGUET

*Les matériaux et les processus de l'œuvre d'exception de Giuseppe Penone visent à révéler les formes dont ils sont en puissance les vecteurs. Mine de plomb, bois, bronze, marbre, épines, cuir, cristal, plâtre, argile, etc., etc., la liste des matériaux qu'il emploie dans son travail est interminable. Il y va d'une permanente expérimentation dans ce souci d'appréhender la logique "matérielle" utilisée pour trouver la forme la plus juste et la plus vivante (dans le sens de la justesse et de la vitalité) au regard de l'idée en acte que l'artiste cherche à exprimer.*

**Philippe Piguet** | Dans un article de presse qui date du moment de votre exposition au centre Pompidou, en 2004, vous dites qu'au tout début de votre carrière, vous vous êtes "replié sur les matériaux et les sensations" que vous connaissiez depuis votre enfance. Pourquoi parlez-vous de vous "replier sur les matériaux" ?

**Giuseppe Penone** | Ce n'est pas que je me repliais sur les matériaux mais j'essayais de trouver ma propre identité. Si on réalise une œuvre dans l'esprit de certains modèles, on reproduit le système de pensée qui leur est associé. À cette époque, il y avait comme une nécessité à rétablir un certain nombre de valeurs dont celle de l'œuvre d'art elle-même en retrouvant une identité claire et autre de celle que pouvaient proposer ces modèles. Il s'agissait de faire un travail personnel et original. Ce n'était pas tellement un problème de matériau mais plutôt de contexte.



Détail de *Peau de graphite*.

2009, photo exposition, Toyota Municipal Museum of Art, Japon.

**PP** | À considérer votre œuvre, on observe qu'elle n'a jamais cessé de se décliner en fonction de matériaux très nombreux et très différents. D'où vient cet intérêt pour les matériaux ?

**GP** | Je suis né dans un village de l'arrière-pays ligure et j'y ai grandi dans un rapport très fort, très direct avec le territoire. Avec la nature, le paysage, le fleuve, les bois, etc. Avant toute autre forme livresque ou visuelle, ce sont là les éléments fondamentaux de ma culture. Par ailleurs, en matière de formation artistique, je me sens un autodidacte même si j'ai fait les Beaux-Arts à la fin des années 60. Aussi, tout naturellement, j'ai commencé à travailler à partir de ce que je connaissais – ou que je croyais connaître – et mes premières œuvres sont en rapport avec l'arbre et la rivière. Mais c'était peut-être aussi, de façon plus ou moins consciente, le désir de m'approprier un lieu dans sa nature et son intimité.

**PP** | Chacun des matériaux que vous utilisez le sont à des fins très variées. Il semblerait à l'analyse que le matériau induit la forme. Est-ce à dire que le matériau, c'est l'identité, et que la forme, c'est la culture ?

**GP** | La forme est déjà dans le matériau. Le travail du sculpteur est de dévoiler la forme, de la révéler. C'est du moins le mécanisme sur lequel, pour ma part, je travaille. Je ne peux pas commencer par faire une forme puis rechercher le matériau adéquat dans lequel cette forme pourrait exister. Quand je travaille un matériau, j'essaie de comprendre la forme qu'il recèle. Telle est la logique de ma démarche. La culture, ce n'est pas tant la forme elle-même que le processus de révélation de la forme, l'action de l'homme sur le matériau. Quand je reprends par exemple la forme d'une pierre trouvée dans le fleuve, j'ai besoin de ce double pour créer un langage mais l'action culturelle, c'est la répétition du galet. Lorsque je fais ce travail de retrouver la forme de l'arbre dans la poutre, si je retrouvais la forme en entier, j'aurais alors une branche et le processus disparaîtrait. Pour que ce travail soit apprécié comme une œuvre à part entière, je fais quelque chose qui n'est pas parfait et j'arrête le processus à un certain moment.

**PP** | La forme, elle, est une forme naturelle...

**GP** | Dans ces travaux, c'est une forme qui préexiste, donc qui est en effet naturelle. →

Double page précédente :

*Peau de graphite - reflet de galène.*

2007, graphite sur toile noire, 6 éléments, 200 x 200 chacun ; dimensions totales 400 x 600 cm.

2009, photo exposition, Toyota Municipal Museum of Art, Japon.

Vue de la salle des *Peau de graphite*.

À droite :

*Arbre porte.*

1993-1995, bois de cèdre, 250 x 120 x 120 cm.



**PP** | ... mais si on prend le cas de la création d'une œuvre *in abstracto*, qu'est-ce qui préside au choix du matériau ?

**GP** | Cela dépend et cela a changé dans le temps. Au tout début, j'ai utilisé l'arbre comme matière, comme fluide. Je travaillais sur l'idée du temps et justement, dans le cas du travail qui consiste à retrouver l'arbre dans la poutre, c'est la matière qui a décidé de l'idée. Ce n'est d'ailleurs pas n'importe quel bois mais un type spécifique, les conifères, parce qu'il est quasiment impossible de retrouver la forme de l'arbre dans d'autres essences.

**PP** | Le bois est un peu votre matériau de prédilection, non ?

**GP** | C'est l'un des matériaux que je travaille régulièrement depuis très longtemps et avec lequel je me sens bien. Par rapport à l'idée de la sculpture, l'arbre, par conséquence le bois, est une matière qui synthétise la sculpture et le sculpteur, parce que l'arbre mémorise son vécu dans sa structure. Si quelque chose lui fait ombre, il développe des branches du côté opposé. Il y a une logique de l'arbre qui est incluse dans sa structure même et, en ce sens-là, je dis qu'il y a dans sa forme tout à la fois la sculpture et le sculpteur.

**PP** | Qu'en est-il de l'utilisation que vous faites du bronze ?

**GP** | Je l'ai presque toujours utilisé pour faire des formes végétales parce que cette matière est très mimétique par rapport à la végétation et que le bronze se patine sous l'effet de la pluie ou du soleil. L'oxydation lui donne sa couleur. Le processus de fabrication du bronze passe par une étape déterminante qui est la fusion ; il faut rendre

le métal fluide afin de pouvoir le verser dans le moule. La sculpture se fait donc par chute et joue de la force de gravité et, pour l'alimenter, on dispose de tout un jeu de canalisations plus ou moins grandes qu'on appelle des événements. La structure de ces événements est très semblable à celle d'un arbre. Cette similitude procède de la vision animiste que l'homme avait de la nature au moment où la technique du bronze a été inventée.

**PP** | Vous l'employez de façon délibérée dans cette qualité de pensée ?

**GP** | En tout cas, l'idée m'intéresse. Mais il y a autre chose de très important. Si le bronze utilise la force de gravité, l'arbre lui échappe par la force de la lumière. Cette opposition entre les deux éléments, entre ces deux forces, est une donnée essentielle de mon travail.

**PP** | N'en est-il pas de même avec l'utilisation que vous faites du marbre et votre façon d'en faire voir les veines pour créer une image quasiment organique ?

**GP** | Le principe de la sculpture est basé sur l'idée du négatif et du positif. On peut dire que la main du sculpteur, c'est le négatif de la forme pour lui. Que le négatif de la sculpture, c'est le sculpteur. Quand on fait une fusion, on use d'un moulage qui s'appelle aussi "mère", et dans le moule il y a l'idée de germination. Ce n'est pas pur hasard. Par rapport au marbre, je suis parti d'une réflexion sur la vision anthropomorphe que l'homme a de la réalité qui l'entoure. Vous dites "les veines" du marbre mais ce ne sont pas des veines, ce sont des couches, plus exactement des sections de couches. On associe ce travail à l'idée de veine parce qu'on l'associe à notre corps. En faisant ce travail, j'ai mis en évidence quelque chose qui peut être semblable à la surface de la peau, ce qui est logique par rapport à notre regard mais complètement illogique par rapport à la nature stratigraphique du marbre. D'un point de vue conceptuel, si ce travail peut paraître semblable à celui de l'arbre, ce sont en fait deux démarches très différentes. L'une est tautologique, l'autre non.

**PP** | Vous avez associé à certaines de vos œuvres en marbre un matériau pour le moins inattendu : des épines. Qu'est-ce qui gouverne la logique d'un tel choix ?

**GP** | La logique réside dans un travail sur la peau, compte tenu du fait que le marbre est une surface qu'on peut imaginer extérieure. Les épines, c'est →

À gauche :

*Écrin*, détail.

2007, cuir, bronze, résine végétale, bronze : 28 x 451 x 21 cm, dimensions totales 293 x 557 cm. Marian Goodman Gallery, New York.

À droite :

*Alpes maritimes - Il poursuivra sa croissance sauf en ce point.*

1968, œuvre installée en 2000, bronze, arbre, dimensions naturelles.







quelque chose de très petit qui est associé à l'enveloppe qui nous entoure. C'est étonnant de penser comme on est précis quand on a une épine dans la main, dans le bras ou dans le pied. On sait exactement où elle est. L'opposition entre ces deux matériaux renvoie au même sujet, la peau.

**PP** | On est là au cœur même de ce qui fonde votre œuvre, la question du toucher.

**GP** | La peau est le seul et vrai rapport tangible qu'on a avec l'univers. Le regard, c'est une vision, ce n'est pas de l'ordre physique mais d'un rapport immatériel à la lumière. Il suffit de fermer les yeux et le monde n'existe plus. La peau est toujours en rapport direct avec le monde extérieur. Tout mon travail repose sur l'idée d'une sculpture comme rapport avec la surface, avec la matière et avec le toucher. C'est une réflexion sur l'espace qui est entre le doigt qui touche et la surface qui est touchée et tout mon travail est une tentative d'indiquer cet espace. Cet espace est le sujet de l'œuvre. Si le choix d'utiliser tel ou tel matériau peut aussi être justifié par la fascination qu'il exerce sur moi, je dois toujours parvenir à comprendre sa logique pour arriver à faire l'œuvre.

**PP** | À lister tous les types de matériaux que vous avez utilisés, il semble que, comme les futuristes italiens à propos de l'idée de sujet, il n'y ait pas pour vous de matériaux "nobles", ni de matériaux "ignobles".

**GP** | C'est surtout qu'il y a des matériaux adaptés à l'œuvre et d'autres non. Beaucoup de travaux ont

été faits dans les années 60-70 avec des matériaux éphémères. Cette idée a eu une logique qui a été importante à un certain moment mais elle ne permet pas de faire un travail dans le temps. Il faut alors penser en termes de dureté, de stabilité et recourir à des matériaux *ad hoc*.

**PP** | Est-ce qu'il y a des matériaux que vous n'avez jamais travaillés ?

**GP** | Il y en a beaucoup bien sûr, comme la résine. Le plus souvent, c'est parce que je ne les sens pas, que je n'ai pas trouvé la logique qui est dans leur matière pour pouvoir les utiliser. Cela viendra peut-être un jour, peut-être pas. Peu importe. L'essentiel est de composer avec la logique interne des matériaux, non seulement pour en tirer le meilleur parti pris mais aussi pour être assuré de la parfaite relation de sens entre la forme et le fond. ■

À gauche :

*Peau de marbre sur épines d'acacia – main.*

2004, marbre blanc de Carrare, toile, soie, épines d'acacia, 9 éléments en marbre, 100 x 120 x 6 cm chacun; 9 toiles 100 x 120 x 6 cm chacune, dimensions totales 300 x 720 x 6 cm. Toyota Municipal Museum of Art, Japon.

À droite :

*Idées de pierre.*

2004-2007, bronze, acier, pierres, chêne vert, 1270 x 550 x 500 cm. vue de l'installation, villa Médicis, Rome, 2008.



## GIUSEPPE PENONE EN QUELQUES LIGNES

Né en 1947 à Garessio, dans un village du Piémont, en Italie. Professeur à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris.

Giuseppe Penone est le dernier arrivé au sein de l'*Arte Povera* où il suit une trajectoire singulière et exaltante. Son œuvre de sculpteur se distingue par son ancrage au sein de la terre de Ligurie et de son village natal. Fils d'agriculteurs, le rythme des saisons et les travaux des champs, la terre et les arbres, les rochers et les murs de pierre, la confrontation entre l'immémorial de la nature et l'empreinte de la main de l'homme sur le paysage – "la culture humaine" –, ont fortement marqué sa sensibilité.

Son œuvre se caractérise par une confrontation entre l'homme et la nature, et par la beauté, parfois revendiquée, de ses formes et de ses matériaux. Sa sculpture, 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 tentative de cerner l'incernable. Mettant l'accent autant sur le processus créateur que sur l'œuvre, le sculpteur tente de capter "le flux qui va sans cesse se métamorphosant" qui traverse la nature et l'être humain. En créant des empreintes liant étroitement présence du corps et immémorial de la nature (par les moulanges, les frottages, etc.), le geste de l'artiste met en évidence ce qui les relie. Son œuvre met aussi en exergue ce que la durée produit sur la matière. Penone a exposé dans les plus grandes institutions de l'art international. En 2004, le centre Georges-Pompidou lui a consacré une rétrospective. Les éditions de l'ENSBA ont publié ses écrits, *Respirer l'ombre* (2000 et 2004) et *Parchemin* (2004). Alfred Pacquement, Catherine Grenier, Georges Didi-Huberman ont notamment écrit sur son œuvre.