

Séance d'installation de Giuseppe Penone à l'Académie des beaux-arts

mercredi 18 octobre 2023

discours de Giuseppe Penone en hommage à Ousmane Sow

Mesdames, Messieurs, Chères consœurs, Chers confrères, Chers amis.

Il y a des coïncidences dans la vie qui renforcent en nous l'idée que notre existence suit un chemin prédéterminé, qui nous surprend et nous fait penser à la présence du destin. C'est ce que je ressens aujourd'hui, Mesdames et Messieurs, en votre présence, en me trouvant dans un lieu si prestigieux et qui a une valeur si importante non seulement pour la France, mais pour toute la culture occidentale, et qui représente pour moi, artiste italien, un grand honneur et une grande récompense.

Permettez-moi donc de commencer mon intervention par une petite anecdote personnelle que j'associe à ce moment important : ma première visite à Paris. C'était en 1969. J'étais à Düsseldorf pour participer à l'exposition Prospect 69 et je devais ensuite me rendre à Paris à la galerie de Ileana Sonnabend. La matinée du départ, j'appris que son assistant, qui devait m'accompagner, ne pouvait partir avec moi. Néanmoins, je décidai d'y aller. À la gare j'achetai mon billet de train avec le peu d'argent qui me restait et je réalisai ne pas avoir l'adresse de la galerie où je devais me rendre. Cependant, je ne me suis pas alarmé et j'ai entamé le voyage calmement, en pensant que je pourrais demander un prêt pour l'argent et trouver l'adresse dans un annuaire téléphonique à mon arrivée.

Une fois à la Gare du Nord, je me suis approché d'une cabine téléphonique. Vingt gros volumes, aux pages pour la plupart déchirées, étaient entassés pêle-mêle : la recherche promettait d'être longue, incertaine et difficile. Je pris alors un taxi en disant au chauffeur, qui pouvait m'aider à trouver l'adresse, de se diriger vers le centre-ville. Il prit le Boulevard de Sébastopol et se dirigea vers la Seine. À ses questions sur la destination, je lui répondais de continuer. On traversa la Seine et il tourna à droite. Entre-temps, j'observais attentivement les immeubles qui bordent la rue, jusqu'à ce que je vois un grand bâtiment surmonté d'un dôme avec une inscription sur la façade mentionnant le nom de Mazarin. J'eus un flash : j'avais entendu dire que la galerie se trouvait Rue Mazarine. Je dis au chauffeur juste à temps de tourner à gauche et, peu après, je lus le nom de Sonnabend au-dessus d'une vitrine. Je sortis du taxi et avec l'argent que la galerie me donna, je payai.

L'Institut de France a donc été le premier bâtiment que j'ai mémorisé à Paris, mais jamais je n'aurais pensé qu'il m'accueillerait sous sa coupole, à la fin de ma vie. Je pense qu'une chose pareille est arrivée à mon prédécesseur à ce fauteuil, Ousmane Sow.

En 1999, Sow a fait sa célèbre installation sur le Pont des Arts, reliant la culture de l'image présentée au Louvre à la culture du savoir et de la mémoire de l'Institut de France à travers un parcours de ses sculptures.

Lui non plus n'imaginait sûrement pas que des années plus tard, en 2012, il serait élu membre de cette Académie. Il est curieux et significatif que l'exposition qui lui a donné le plus de notoriété ait eu lieu sur un pont. Sow lui-même a été un pont entre la France, où il a vécu une partie de sa vie, et le Sénégal, son pays natal, qu'il n'a jamais abandonné. Avant lui un autre grand Sénégalais, le poète-président Léopold Senghor avait été élu à l'Académie française. Près de trente ans plus tard Sow a été le deuxième, à être installé en tant que membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts au fauteuil précédemment occupé par le peintre américain Andrew Wyeth, le 11 décembre 2013. Sow a été le premier artiste africain à être admis au sein de l'institution.

Avec son œuvre, il a créé un dialogue entre les cultures des deux pays. Ses figures anti-académiques, expressives et pleines de vie, issues de la culture animiste africaine, dialoguent avec l'histoire de la sculpture moderne, mais aussi avec les sculptures des cathédrales romanes et gothiques, faites pour une narration, pour susciter au fil du temps l'émotion et l'attention des femmes et des hommes de passage, tout comme les sculptures de Sow ont attiré et intéressé le public qui transitait sur le pont.

Dans ces années-là la suprématie de l'art conceptuel, qui s'était imposée dans les années 60' et 70', s'était affaiblie et l'intérêt se tournait vers d'autres formes d'expressions. L'exclusion de la figure dans l'art conceptuel avait été nécessaire pour reformuler un langage qui visait à échapper aux conventions et à exprimer avec plus de précision la réalité qui avait subi de profondes mutations, mais le désir de figuration était présent et ressenti comme un manque, en partie comblé par la photographie, par la parole et par la matière des œuvres. La matière s'auto-représentait avec sa propre présence, comme, de manière similaire, on peut l'observer dans les sculptures de Sow. L'authenticité de la relation directe avec la matière, que ses mains réinventaient par le contact, tout en révélant la vitalité, est quelque chose qui m'appartient et qui me rapproche de son art.

Il y a un aspect sublime à modeler les formes d'un corps avec de l'argile. Il est présent dans l'idée de la genèse de l'homme créé par la main de Dieu. Cette pensée est évoquée dans les corps façonnés par la gestualité de Sow, non seulement par la vitalité que dégagent les formes et les expressions des visages – vitalité renforcée par une utilisation magistrale de la couleur –, mais par la matière même de sa sculpture. C'est un matériau inventé par lui, un matériau vivant dont la composition ne nous a jamais été révélée. Sow a créé sa propre matière pour donner vie à ses sculptures. Avant de l'utiliser, il attendait qu'elle mûrisse comme un fruit qui grandit. Des années entières pouvaient même s'écouler en attendant qu'elle soit apte à infuser la sensation de vie. Cela suggère une vision animiste de la matière, qui est, après tout, commune à toute la sculpture.

Au rite de la création de la matière, Sow ajoutait la gestualité qui, comme un rituel, provoquait sa sculpture. C'était la gestuelle qu'il avait pratiquée pendant des années sur les corps de ses patients en tant que kinésithérapeute qu'il répétait sur sa matière vivante, presque comme un exercice de magie.

Sow a été réticent à faire ses sculptures dans des matériaux durables comme le bronze, et seulement dans les dernières années de son activité il l'a utilisé pour certaines (environ cinquante) œuvres. Peut-être parce qu'il acceptait que son matériau se modifie et donne des formes inattendues à sa sculpture. Il craignait peut-être qu'en rendant son œuvre durable, elle perde le sens profond de la vie qu'il avait patiemment su construire.

On ne peut pas créer une bonne œuvre si l'on ne respecte pas la matière qui la constitue : il faut la suivre, s'adapter à ses caractéristiques, la comprendre. Si l'on essaie d'adapter la matière à l'idée, on obtient de mauvais résultats : c'est l'idée qui doit jaillir de la matière. Même le forgeron qui travaille le fer doit le suivre, le comprendre, s'adapter à ces changements dus aux différentes températures. En fin de compte, cette pensée résume également une vision animiste de la réalité qui est présente surtout dans la sculpture. Je pense à la danseuse de Degas et je vois plus de vie dans cette petite sculpture que dans beaucoup de ses peintures. Peut-être cette sensation est-elle renforcée par le petit morceau de tulle de sa petite robe, si fragile, si éphémère par rapport au corps de bronze ; mais je pense aussi à la Madeleine de Donatello où, à l'origine, au bois sculpté de la chevelure, l'artiste avait ajouté de l'étoffe, des couleurs, du plâtre.

Sow a travaillé par séries : d'abord les Noubas, puis les Masaï, les Zoulous. Des sujets qui laissent transparaître l'héroïsme épique, mais aussi des scènes familiales d'un monde qui n'est plus documenté que par quelques images photographiques, comme dans la série

des Peulh parce qu'il voulait donner dignité et visibilité à des cultures presque inconnues. Et ensuite le grand cycle Little Bighorn, où sa sculpture est devenue plus narrative .

Les grands portraits qu'il a réalisés d'hommes illustres sont représentatifs de sa pensée. Ceux qui, comme il disait, l'ont aidé – et je cite – à « ne pas désespérer du genre humain » : Nelson Mandela, Charles de Gaulle, Victor Hugo, Toussaint Louverture, Saint Jean Baptiste, aux côtés desquels il a également placé le portrait de son père Moctar Sow, vétéran de la Première Guerre mondiale, qui n'a jamais entravé ses choix, conscient de ses capacités.

Sa volonté de témoigner et de dénoncer la violence et les vexations qui ont détruit des peuples entiers au cours des deux cents dernières années est indéniable. Mais si la motivation de son travail ne reposait que sur ces valeurs, il nous serait difficile d'en parler en terme de sculpture. Car les motivations et les idées, pour nobles et intelligentes qu'elles soient, ne suffisent pas à créer une œuvre d'art durable. Il faut aussi de l'émotion sincère, de l'invention et de la surprise dans la création pour susciter la sensation de force, de merveille, de douleur, de joie et la beauté qui en résulte. L'émotion que l'art suscite est le sentiment qui naît en l'homme lorsqu'il observe la réalité qui l'entoure. Elle repose sur sa capacité à s'étonner, à rêver et à savoir répéter et susciter de telles pensées à travers le langage des images.

J'ai eu le privilège de visiter la grotte Chauvet en Ardèche qui renferme des peintures exécutées il y a 35.000 ans. Nous ne savons pas pourquoi elles ont été faites, quelle était leur fonction sociale ou religieuse, mais nous pouvons comprendre l'émotion que le peintre a éprouvée en les réalisant, un sentiment similaire au trouble que nous ressentons lorsque nous les regardons. Quelle autre forme d'expression a la capacité de communiquer des sentiments à travers les millénaires dans des espaces et des cultures différents ? Peut-être la musique, mais nous n'avons pas de traces sonores aussi anciennes. Ainsi, les sentiments et la merveille que Sow éprouvait en découvrant la forme de sa sculpture, nous les percevons en l'observant. Nous ressentons sa participation, sa sincérité authentique qui déclenche chez le visiteur ce processus d'identification qui renouvelle l'émotion de l'auteur.

En 1970 j'ai visité les jardins de Kyoto, un monde nouveau à mes yeux, qui me suggérait pourtant un sentiment de familiarité, par certains aspects. Il me semblait connaître quelque chose des motivations profondes qui avaient généré ces formes, au-delà des raisons philosophiques ou religieuses ; et, même si c'était de manière superficielle, je pouvais

m'identifier au sentiment qui les avait provoquées. Des microcosmes minéraux ou végétaux entouraient des monastères, des lieux où les moines restaient toute leur vie avec de rares déplacements. Des gens qui avaient toujours vécu au même endroit, presque comme des plantes sensibles aux changements de saison, aux vents, aux pluies. L'appartenance que j'éprouvais c'était la connaissance que j'avais des petits villages de montagne de mon pays, où la plupart des gens vivaient toute leur vie sans se déplacer et créaient leur propre microcosme autour de leur maison avec plus ou moins de soin, mais toujours avec respect et attention pour les arbres, les fleurs, les sources, les forêts de châtaigniers avec un sous-bois bien entretenu et un tapis d'herbe très fine où poussaient de très beaux champignons à la bonne saison. Ma conclusion fut que des conditions de vie similaires créent des pensées, des images, une économie et des relations sociales similaires, quelle que soit la situation géographique. C'était un monde que je ne connaissais que superficiellement, mais, dans ce pays lointain, il me permit de me sentir lui appartenir.

C'est la même sensation que j'éprouve avec Sow : je ressens une connivence dans l'exaltation et la vigueur des formes des corps qui semblent surgir de la terre comme de puissants troncs d'arbres, dans le caractère incisif des visages qui expriment une dignité et un aplomb qui me rappellent les roches découpées qui se détachent dans mes montagnes, dans les regards des yeux blancs et lumineux qui pénètrent et scrutent l'espace avec la même insistance que les végétaux qui poussent à la recherche de la lumière, et je sens une proximité dans l'obsession de sa recherche de la matière nécessaire à exprimer ses corps, tout comme je cherche à dévoiler la forme que le matériau me suggère.

Le processus d'identification dans une œuvre n'est pas linéaire, il est différent pour chacun d'entre nous, il dépend de la sensibilité, de la mémoire, du vécu, et l'œuvre même que nous observons s'enrichit de ces valeurs. Si sa forme à nos yeux suscite du mystère, nous nous trouvons dans la même condition que le voyageur qui découvre une civilisation inconnue où tous les aspects de la réalité qu'il observe lui sont étrangers : un processus cognitif s'active en lui, semblable à l'étonnement de l'enfant qui découvre le monde à travers des émotions illogiques. Ainsi, plus la logique de l'œuvre est cachée, plus elle est séduisante. C'est pour cela que parler de progrès dans l'art n'a pas de sens. On peut, sans doute, parler de progrès dans la technologie, dans la science, mais la succession des œuvres dans l'histoire de l'art n'est pas linéaire et si une découverte scientifique peut être dépassée par une autre, ce n'est pas le cas de l'art. La valeur d'une bonne œuvre

reste inchangée dans le temps si elle est capable de susciter de la merveille et de l'émotion. De nouvelles techniques et de nouvelles technologies peuvent créer de nouvelles images qui, même si elles ne nous sont pas familières, communiquent toujours la surprise, l'émerveillement de la réalité qui nous entoure, et l'intérêt que nous éprouvons face à une image inattendue correspond au désir de s'en approprier. Mais les œuvres qui ne fondent leur étonnement que sur des effets technologiques ou formels s'épuisent vite face à la réalité d'une poignée de terre d'où peut naître la vie ou une sculpture, comme c'est le cas dans l'œuvre de Sow.

La sculpture est un volume qui occupe un espace. C'est un plein enveloppé par le vide, ou mieux par l'air qui l'entoure. Ce volume est appelé positif, le vide ou la matière qui peut l'envelopper, négatif. Avec ces deux mots et le sens qu'ils peuvent évoquer, on peut parler de la sculpture et retracer l'action du sculpteur qui l'a exécutée. Et puis il y a le regard qui capte la lumière réfléchiée par la sculpture et qui est lui aussi un négatif. Le premier regard est celui du sculpteur, puis lorsque la sculpture est exposée, viennent les innombrables regards des visiteurs qui l'enveloppent et qui parcourent sa forme. Il est presque toujours interdit de toucher l'œuvre, de comprendre ses formes avec les mains, même si l'on a instinctivement cette tentation. La sculpture est fondée sur la connaissance tactile de la réalité. C'est par les mains que l'on comprend les formes, et les mains, enveloppant les volumes qu'elles touchent, en deviennent le négatif. On pourrait dire que le sculpteur est la forme négative de la sculpture qu'il réalise, car par son action il construit et enveloppe sa surface et si la sculpture est en argile ou en une matière plastique, les doigts y laissent leurs empreintes : une adhérence parfaite entre les mains et la surface, entre idée, action et matière. Par son métier de kinésithérapeute, Sow a certainement enveloppé avec ses mains un grand nombre de corps, connaissant leurs formes et enregistrant dans son esprit la mémoire de leurs volumes ; il en est devenu la forme négative, qu'il nous a transmise dans les corps de ses sculptures.

Plusieurs exemples de sculptures contemporaines sont réalisés à l'aide de techniques qui excluent partiellement ou totalement le contact manuel avec leur surface. Je pense aux œuvres obtenues grâce à la robotisation. Dans ce cas, on peut dire que le négatif de l'œuvre est sa conception, la pensée qui l'a générée et le contexte culturel qui a provoqué sa nécessité. Quelle qu'elle soit, une œuvre naît toujours d'une exigence suggérée par le contexte social et culturel en constante mutation, une nécessité perçue par l'artiste, qui en ressent le manque, l'absence, et ces circonstances sont la première matrice, le premier négatif. La différence entre une œuvre exécutée avec les mains à travers un processus

qui immerge le sculpteur dans la matière et une réalisation mécanique réside dans l'absence du plaisir et de l'effort physique de faire, ce qui est connaissance, imagination, adhérence au monde réel au-delà des conventions que la technologie entraîne inévitablement. La relation directe avec la matière nous enrichit, génère l'appartenance et provoque la réflexion.

À cet égard, je me souviens d'un ouvrier que j'ai connu quand j'étais jeune dans un atelier de céramique à Albissola. Son travail consistait à appliquer des anses d'argile aux vases fabriqués sur le tour du potier. C'était un travail répétitif et ennuyeux, comme la pluie qui tombe sans cesse, mais il l'avait comparé à la neige, en disant à soi-même : « Colle les poignées, colle les poignées toute la journée ; j'aimerais qu'il tombe tant de neige pour que les poules avec leurs petites pattes arrivent à becqueter les étoiles ». Une image poétique et absurde en apparence, complètement dissociée, mais motivée par ce qu'il faisait, et dont je me souviens encore.

Je n'ai jamais vu la maison-atelier que Sow a construite à Dakar et qui abrite aujourd'hui certains de ses travaux. C'est une maison conçue comme une œuvre d'art : un animal avec un corps dans les parties de l'architecture liées aux besoins de logement, et un esprit dans la salle de méditation. Sow a appelé cette maison « Sphinx », non seulement pour sa forme, mais aussi, je pense, pour souligner l'idée de sculpture et le mystère qui l'anime. Dans ce cas, le contenant, l'architecture, devient le grand négatif dans lequel l'homme est tenu avec ses idées. On est à nouveau enfermé par les mains de Sow qui a recouvert les murs et le sol avec le matériau qu'il a créé pour ses sculptures, ce qui oblige le visiteur à être en contact permanent avec une partie de sa création. On adhère avec les pieds à sa matière et l'on fait un avec son architecture, sa sculpture. C'est son œuvre la plus complexe sur le plan conceptuel.

J'associe cette création à un petit épisode que j'ai vécu : je me trouvais à Carrare à la recherche de blocs de marbre. Franco, le propriétaire d'une concession d'extraction, m'amena dans sa carrière. Tout à coup, il ramassa un éclat par terre. C'était un fragment de marbre blanc très pur, compact, avec de très petits cristaux qui brillaient dans la lumière du soleil. Il le souleva avec les deux bras comme un prêtre soulève une hostie consacrée pendant la messe et le tourna vers le soleil pour montrer sa pureté et sa transparence. À ce moment de beauté hiératique et, dirais-je, de spiritualité, il ajouta que ce même marbre avait été utilisé et est encore utilisé, en vertu de sa compacité, pour faire les cuves où l'on dépose le lard de Colonnata, un produit très apprécié qui, pendant des

siècles, a nourri des générations d'ouvriers dans le dur labeur de la carrière. La pureté du blanc des récifs coralliens et des coquilles, des os compressés au cours des temps géologiques et ensuite revenus à la surface, en formant les montagnes, renfermait désormais le lard blanc qui procurait l'énergie nécessaire pour extraire le marbre, en créant une unité entre nous, les animaux, la montagne et la matière.

C'est cette appartenance que personnellement je retrouve chez Sow et dans son œuvre : une unité entre forme, contenant et idées, qui efface les frontières entre les différentes composantes du monde et qui crée la matière d'où l'on jaillit.

J'aimerais, chères consœurs, chers confrères, chers amis, en vous remerciant tous de m'avoir accueilli dans cette vénérable assemblée. Je remercie également Laurent Petitgirard et tous les membres de l'Académie des beaux-arts. Permettez-moi d'exprimer ma gratitude particulière à Jean Anguera, qui a accepté de m'introduire auprès de vous, ainsi qu'à Béatrice Soulé pour avoir partagé avec moi le souvenir d'Ousmane. Enfin, je suis reconnaissant à Pietro Beccari et aux membres du Comité de l'Epée pour leur proximité et amitié. Et je voudrais exprimer une pensée affectueuse à mon épouse Dina qui m'accompagne depuis un demi siècle.

Merci.