

# ENTRETIEN / PIERO GILARDI — L'EXPRESSION ARTISTIQUE COMME FORME DE VIE

**NÉ EN 1942 À TURIN, PIERO GILARDI A PARTICIPÉ AUX DÉBUTS DE L'ARTE POVERA. MAIS SON ŒUVRE AUX RÉSONANCES PROFONDEMENT SOCIALES ET POLITIQUES A LARGEMENT DÉBORDÉ DE CE CADRE PUREMENT ESTHÉTIQUE, DESCENDANT DANS LA RUE, SE CONFRONTANT À DE LOINTAINES CULTURES TRIBALES OU SE HEURTANT AU TROPISME CAPITALISTE DE LA TECHNOLOGIE. SES RECHERCHES ONT TROUVÉ UN ÉCHO PARTICULIER EN FRANCE : SOUTENU PAR PIERRE RESTANY, GILARDI EST RÉAPPARU DANS LES ANNÉES 80 À LA GALERIE LARA VINCY PUIS, 15 ANS PLUS TARD, AU CONSORTIUM DE DIJON ET À LA BIENNALE DE LYON. CET AUTOMNE, C'EST À LA GALERIE SEMIOSE QUE PIERO GILARDI EXPOSE SES FAMEUX « TAPIS-NATURES ».**

Stéphane Corréard : Comment est né le premier tapis nature ?

Piero Gilardi : Le premier était un tapis de cailloux, comme un tapis de salle de bains ! Tout a commencé en me promenant près d'une rivière à Turin, j'y ai vu des galets envahis par des déchets, des plastiques. Alors, je me suis dit qu'il fallait que je prépare un petit morceau de rivière, avec ses galets, propre et confortable !

S.C. : La préoccupation écologique était donc première.

P.G. : Oui, mais tous les écologistes m'ont dit que j'employais des matières plastiques polluantes !

S.C. : C'est ironique d'utiliser du pétrole pour refaire de la nature...

P.G. : Oui, et je reconnais aussi cette ironie dans certains travaux d'artistes écologistes. Souvent les pépinières ont un fonctionnement très compliqué, qui demande un travail énorme pour générer la vie des plantes cultivées. Alors que de manière spontanée, il y a dans les friches urbaines une croissance gigantesque des plantes. S'occuper du végétal au notre culture urbaine demande un effort absurde.

S.C. : Il y a une certaine violence dans les bords coupés très nets des tapis nature, comme si ces morceaux avaient été prélevés de manière abrupte.

P.G. : C'est un écho de la production industrielle. Dans les années soixante, la culture industrielle, celle de Taylor, était prédominante, nous en étions pétris. Par exemple Pinot-Gallizio proposait sa peinture au mètre, comme un tissu industriel, cela m'a intéressé.

S.C. : À cette époque, à la fin des années 60, vous aviez une carrière prometteuse : vous étiez représenté par Sperone et Sonnabend, vous aviez participé à la création de l'Arte Povera... Or à ce moment précis, vous stoppez net votre production artistique. Plus étonnant encore, lorsque vous recommencez à produire des objets d'art, en 1984, vous recommencez à faire des tapis nature, vous reprenez comme si vous n'aviez jamais arrêté.

P.G. : En effet, j'ai eu une interruption de 12 ans dans ma production artistique. Pendant ce laps de temps, j'ai travaillé sur le plan de la créativité collective. Cette forme de création est une stimulation venant de l'artiste qui est ensuite dirigée et distribuée vers chaque individu pour créer ensuite ensemble, sans que le signe, le logo de l'artiste soit imprimé ou apposé sur cette œuvre. Cette œuvre d'art plurielle, comme le dit James Hillman, est différente d'une somme de série d'œuvres individuelles, les significations en sont bien différentes.

Toutes les idées, les activités des années 60 étaient très vivantes et nous étions enthousiastes. Autour de nous, il y avait des mouvements étudiants et ouvriers. Après cela, dans les années 70, il y eut un déclin et surtout une réponse du système. Le système capitaliste italien a peu à peu restructuré la production en semi-automatisation, affaiblissant progressivement la classe ouvrière. Puis sont apparues les Brigades Rouges. Il y eut des répressions qui, peu à peu, ont bloqué tous ces mouvements. Au début des années 80, j'ai compris qu'il fallait que je revienne pour continuer à lutter à l'intérieur de mon milieu tout en faisant des animations politiques (je collabore aux mouvements *no-global* d'aujourd'hui). Ma décision de revenir

m'a permis de devenir animateur professionnel de la ville de Turin. J'ai alors travaillé dans un centre culturel polyvalent. D'une certaine façon le parc d'art vivant que j'ai créé et auquel je me consacre beaucoup, c'est un peu aussi une réponse à cette crise. Quand j'ai recommencé à intervenir dans le milieu de l'art, j'ai produit des installations avec de la technologie interactive. Ce travail est né à la suite d'un événement tragique qui a eu lieu à Turin : l'usine Fiat a licencié 22 000 ouvriers pour les remplacer par des robots. J'ai eu envie d'employer les technologies comme alternative à cet usage capitaliste des machines.

Timothee Chaillou : Vous êtes alors parti au Kenya, à Managua, dans une réserve indienne.

P.G. : Oui, j'ai travaillé dans les années 70 avec de jeunes artistes de la contre-culture et j'ai eu envie d'expérimenter cette méthode de la créativité collective dans des cultures tribales. Je ne cherchais pas une culture vierge, puisque toute culture est hybride, mais en tout cas ces cultures maintenaient une certaine sacralité dans leurs rapports sociaux, dans leurs rites et dans la dimension symbolique de l'expression artistique.

T.C. : Quand vous aviez arrêté votre production plastique, est-ce par refus de créer de la marchandise ?

P.G. : Oui tout à fait. J'ai commencé par travailler sur les idées, les relations. J'ai essayé de faire ce que l'on pourrait appeler des œuvres de pré-Arte Povera. Certains disent que ces travaux étaient conceptuels, pour moi c'étaient des travaux effectifs mettant en relation les artistes, de façon à ce qu'ils aient une confrontation entre les expériences et les idées nouvelles d'autres artistes pour développer un esprit d'auto-organisation, en se rendant autonomes du marché de l'art tout en pouvant se référer aux institutions publiques. C'est une proposition que j'ai présentée à Harald Szeeman, pour la Kunsthalle de Bern. J'avais constitué un dossier, en proposant une quarantaine d'artistes susceptibles d'auto-organiser une exposition. Tout était basé sur la mise en relation, sur la relation même. Faire un art en tant que construction de réseau était une vraie nouveauté. Mais la limite de cette expérience fut le corporatisme. La nouveauté de notre exposition avait besoin de se relier aux mouvements des mouvements politiques : il n'y a pas de révolution en art s'il n'y a pas de révolution au sein de la société. C'est alors que j'ai souhaité travailler dans le champ social, par exemple dans un hôpital psychiatrique.

T.C. : L'exposition que vous évoquez a-t-elle inspiré à Harald Szeeman « Quand les attitudes deviennent formes » ?

P.G. : Oui, c'est en effet une exposition fondée sur mon dossier. C'était une perspective nouvelle car il y avait, en 1988, de grands mouvements politiques qui ont changé la culture. Il y avait des maîtres à penser, comme Henri Lefebvre en France ou Marcuse aux États-Unis. Pour Marcuse, un acte politique était un acte artistique. L'art doit entrer dans la vie pour sortir de la dimension privilégiée et protégée de l'esthétique. La vie s'organise par des actions partagées. C'est à ce niveau-là que les artistes deviennent des coopérateurs. C'était un moment « magmatique ».

S.C. : Comment aviez-vous rencontré ces artistes ?

**« L'ART DOIT ENTRER DANS LA VIE POUR SORTIR DE LA DIMENSION PRIVILÉGIÉE ET PROTÉGÉE DE L'ESTHÉTIQUE. LA VIE S'ORGANISE PAR DES ACTIONS PARTAGÉES. [...]**

**DANS L'ÉCOLOGIE, IL Y A DES MAÎTRES À PENSER COMME GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI OU GREGORY BATESON QUI PENSENT QUE L'ÉCOLOGIE EST AUTANT ENVIRONNEMENTALE QUE SOCIALE. POUR EUX L'ÉCOLOGIE EST UN ENSEMBLE, FONDANT UNE VISION SYSTÉMIQUE DE LA VIE AVEC UNE INTERDÉPENDANCE ENTRE TOUS SES PHÉNOMÈNES. C'EST UN CROISEMENT DE LIENS GÉNÉRATEURS D'EXPÉRIENCES ARTISTIQUES. DANS CETTE DIMENSION HORIZONTALE, TOUS LES PHÉNOMÈNES SONT LIÉS, EN CONSIDÉRANT QUE LA PART DU HASARD RESTE IMPORTANTE : C'EST UN BRUIT ÉVOLUTIF. ET À PARTIR DE LA ON VA EXPÉRIMENTER DE NOUVEAUX MODES CRÉATIFS D'EXISTENCE. »**

P.G. : Cela a débuté à New York grâce à des liens amicaux. Certains des artistes présentaient leurs travaux dans une exposition de Lucy Lippard, « Eccentric abstraction » (1966). C'était une exposition à contre-courant de la forte domination du minimalisme de Donald Judd ou Robert Morris. Suite à cette exposition, j'ai voulu rencontrer les artistes participants, Bruce Nauman, Frank Viner ou Eva Hesse. J'ai démarré avec ce petit groupe New Yorkais. Leur idée était, d'une certaine façon, de casser la géométrie de l'art minimal et de retrouver un signe individuel. Un signe individuel qui n'était plus celui de l'art abstrait, fondant une nouvelle subjectivité.

S.C. : En quoi ce projet est-il connecté à l'Arte Povera ? Votre travail est-il proche de ce qu'est devenu l'Arte Povera, ou en est-il le contraire ?

P.G. : La vraie tête pensante de l'Arte Povera était Michelangelo Pistoletto. Il était très dur et radical d'un point de vue conceptuel, tandis que Mario Merz, Gilberto Zorio et les autres artistes étaient un peu naïfs. Je me suis bien sûr nourri des discussions entre mon groupe de Turin et les artistes du reste du monde. J'ai souhaité recueillir ce que faisaient d'autres artistes pour leur rapporteur.

J'étais contre le label « Arte Povera ». Si l'art entre dans la vie, alors il n'y a plus d'identité nationale, plus d'identité de groupe culturel. Le nouvel art né en Occident par cette vague révolutionnaire de 68 est quelque chose qui ne peut pas avoir une connotation précise, cela doit rester fluide et libre. J'étais donc contre tout label. Les artistes qui ont participé à « Quand les attitudes deviennent formes » ont eu une confrontation très riche. Germano Celant a ensuite voulu construire le groupe de l'Arte Povera en le transformant en une espèce d'avant-garde militaire de l'art pauvre. Il y a eu un découpage, une segmentation de ce mouvement général, alors que c'était une expression nouvelle et libre présente dans tout l'Occident. Mais le label Arte Povera a atteint son but : le succès commercial...

S.C. : Germano Celant a fait de l'art italien un produit d'export adapté au marché américain...

P.G. : Pas tous, une minorité a continué à travailler dans la vie sociale. Pistoletto a consti-

tué un groupe théâtral populaire, le Zoo, qui est parti en tournée pendant 2 ans. D'autres ont commencé à avoir du succès, et ont abandonné cette intention de porter l'art dans la vie, en s'enfermant dans leurs ateliers. C'est devenu de l'Arte Povera académique. Au départ nous avions une vision holistique de l'art, de la vie, de la société. Le changement se voulait total. Nous voulions nous concentrer sur la nouveauté sémantique de l'Arte Povera, l'énergie pure, la matière pure en la mettant en scène.

S.C. : Une alternative qui s'est esquivée à l'époque était le design, ce qui est aussi une possibilité de faire rentrer l'art dans la vie.

P.G. : J'ai adhéré au design italien et au mouvement anti-design. En effet, le design permet d'apporter l'art dans la vie tout en ayant un parcours commercial. Entre les années 60 et 70, le phénomène du design était vraiment radical et conceptuel, à l'image du groupe *Archizoom*. La créativité est un besoin radical pour chacun de nous. Le sujet n'est pas porteur d'une identité forte, mais d'une identité changeante et métamorphique. Ces idées émergentes, de la fin des années 60, étaient celle d'un début d'esprit post moderne.

T.C. : Vint ensuite la Trans-Avant-Garde qui fut une opération marketing pilotée par Achille Bonito Oliva lancée sur la scène internationale pour que, dit-on notamment, la mafia puisse blanchir de l'argent. Vous avez dit, « qu'il s'agit de citationnistes ou d'artistes appartenant à la Trans-Avant-Garde, on sent chez eux quelque chose de faux, comme une mystique de l'art, simulée et exhibée ». « C'est justement ce qu'on appelle la mort de l'art qu'on célèbre au cœur même de l'art ». « L'art, tel qu'on l'entend dans notre culture occidentale et spécifiquement bourgeoise, est mort et flotte telle une éponge sur la mer de la crise des idéologies et des philosophies. »

P.G. : Je n'aime pas ce mouvement, mais j'ai cherché à le comprendre. Les artistes peuvent avoir des histoires personnelles douteuses, reprochables — on peut par exemple reprocher à Martin Heidegger d'avoir eu des rapports avec l'organisation nazie — mais dans l'expression artistique il y a toujours un noyau de vérité qui échappe à l'artiste, même s'il devient opportuniste ou de droite ! La vérité de la Trans-Avant-Garde était la célébration des funérailles de l'art.



**Mais de quel art ? Là est le problème. La Trans-Avant-Garde a simulé la dernière expression de la modernité : c'est l'élaboration du deuil pour la fin de l'art moderne, donc de la dernière phase de l'humanisme. Ce n'est pas anti-humaniste ou post-humain. Ils étaient au coucher du soleil de la modernité. La culture de l'humanisme met l'homme au centre de l'univers, c'est une vision anthropo-centrée de la vie à tous ses niveaux. La pensée post-humaine c'est la pensée de l'hybridation. C'est une pensée qui quitte cette conception de l'homme comme étant au centre, et la mesure, de toutes choses. Nous sommes hybridés avec les animaux, hybridés avec les machines. L'identité humaine est fondée sur la conjugaison et l'hybridation avec les autres formes de vies, avec le non-humain.**

S.C. : Vous avez mené des projets avec la science, les technologies et l'interactivité. Le spectateur se retrouve alors comme noyé dans des environnements...

P.G. : Oui, parce que la technologie n'est pas simplement un outil, c'est une forme de vie. Aujourd'hui les machines sont capables de se connecter entre elles, bien au-delà du projet de l'homme. Elles sont des formes vivantes. En tant qu'être humain, il est impossible que nous soyons seulement autoréférentiels.

T.C. : Les expositions d'art multimédia, de nouvelles technologies, sont en général étroitement affiliées aux techniques des médiums représentés sans en déplacer les enjeux. Elles ne remettent que peu en cause les modalités de production et d'expression de ces éléments et de leurs idéologies. Souvent, les techniques restent simplement les sujets des œuvres. Vous avez dit, concernant l'art des années 60, que la tentative de relier l'art à la vie et au développement de la société a échoué « parce qu'elle a dû se borner à jouer passivement avec les images de la technologie et de l'industrialisme. » Les artistes auraient une trop grande confiance dans les techniques qu'ils utilisent, en oubliant toutes formes critiques de celles-ci, en évacuant la part transformatrice de l'art ?

P.G. : Oui tout à fait. Je n'ai jamais été un fétilchiste de la technologie. Le but de l'association *Ars Technica*, que j'ai fondée avec Claude Faure et Piotr Kowalski, est de créer une communauté d'artistes et de scientifiques discutant ensemble les définitions et les conceptions de la techno-science. L'installation « Invaisementable » (1990) est comme une fête populaire, Saturnale, c'est comme un jour de vie émo-

tive, comme un psychodrame réalisé avec des moyens technologiques. Dans les années 70 nous pensions que les technologies étaient rentrées de manière perfusive dans la vie de tout le monde. Nous avions besoin d'interagir avec cette intrusion grandissante et abusive de la technologie. Les thèmes du corps, de la communication physiologique m'intéressent et je n'ai qu'un critère lorsque j'utilise la technologie : créer des situations plurielles, pour ne pas isoler le spectateur.

T.C. : Pouvez-vous nous parler du Parc de l'Art Vivant ?

Piero Gilardi : Le projet du Parc de l'Art Vivant a débuté en 2002. Avant sa naissance concrète, j'ai présenté ce projet au Consortium de Dijon et au MAMCO de Genève. Ce parc a une forme, celle d'un centre d'art et d'un parc. C'est en soi un organisme vivant, car la vie, la pratique et les relations sont comme un organisme vivant. Parmi les artistes invités on compte Michel Blazy, Emmanuel Louisgrand, Gilles Clément, Dominique Gonzalez-Foerster... Ils produisent des œuvres qui s'élaborent en fonctions des cycles naturels. Michel Blazy a récupéré des sapins de Noël morts qu'il a replantés pour qu'ils servent de tuteurs à des plants de tomates : les fruits deviennent des boules de Noël. Les tomates sont ensuite partagées avec le voisinage, puis les graines sont remises en terre pour que de nouveaux plants poussent l'année suivante.

Il y a là des correspondances avec ma pratique personnelle. En 1968, j'ai cherché à créer des coopératives à Turin, à ouvrir un espace alternatif autogéré par les artistes. Actuellement, je suis arrivé à créer un système qui est sensible aux relations d'interdépendances avec l'environnement social. Dans l'écologie, il y a des maîtres à penser comme Gilles Deleuze, Félix Guattari ou Gregory Bateson qui pensent que l'écologie est autant environnementale que sociale. Pour eux l'écologie est un ensemble, fondant une vision systémique de la vie avec une interdépendance entre tous ses phénomènes. C'est un croisement de liens générateurs d'expériences artistiques. Dans cette dimension horizontale, tous les phénomènes sont liés, en considérant que la part du hasard reste importante : c'est un bruit évolutif. Et à partir de là on va expérimenter de nouveaux modes créatifs d'existence.

T.C. : Il est étonnant que Nicolas Bourriaud ne se réfère pas à vos recherches et travaux. Certains artistes des années 90 portaient d'un objet pour en faire

une « entreprise relationnelle » : la marchandise était un point d'appui pour une articulation d'échanges – sans que cela soit nécessairement une complaisance envers le système d'échange capitaliste. Vous dites, en 1986, qu'en général, tout le monde est assez conscient du fait que l'art intervient de plus en plus dans les rapports de la vie à tous les niveaux et si les avant-gardes de ce siècle ont préfiguré périodiquement ce processus, il me semble aujourd'hui que les temps sont mûrs pour que l'on pratique consciemment des séquences de cette nouvelle dimension relationnelle. La communication socialisée est chez vous très libératoire, parfois pédagogique, nécessairement engagée politiquement, dépassant le système des actes marchands.

P.G. : J'ai commencé à travailler dans une dimension relationnelle à partir des années 60. En parallèle de l'exposition de Berne, il y eut un festival d'art vivant à Amalfi dans le sud de l'Italie. Nous avons organisé une véritable expérience communautaire de transformation sociale. L'expérience relationnelle se faisait déjà à ce moment-là, tandis que la « créativité collective » ne fut étudiée que dans les années 80 par James Hillman. Concernant mes rapports avec Nicolas Bourriaud, ils sont maintenant terminés. Ce que je pourrais lui reprocher, c'est qu'il impose des limites lorsqu'il parle de « formes de vie » simplement en tant que nouvelle esthétique, il reste dans la théorisation. Si ce sont des « formes de vie » elles doivent se connecter avec tous les processus de la vie sociale et biologique.

T.C. : L'esthétique relationnelle ne se détermine pas nécessairement par la présence active de l'artiste dans la production de sa proposition, tandis que votre implication physique est déterminante dans le processus d'élaboration de vos productions liées à un art relationnel.

P.G. : Oui, tout à fait. Je peux imaginer que pour Nicolas Bourriaud le but est d'accompagner la naissance d'une nouvelle forme d'esthétique, tandis que je recherche un changement de la vie à travers l'art. Alors de ce point de vue, l'expression artistique a une caractéristique anthropologique. On peut récupérer chez les animaux des attitudes artistiques – tels les oiseaux jardiniers. Dans cette vision d'un art qui change nos modes de vie, quel serait le résultat final ? Ce serait un processus d'auto-création, un processus de création qui devient naturel pour tout le monde, l'expression artistique comme l'une des modalités normales de

vie pour tous. L'esthétique est un rite confié des spécialistes, tandis que de l'autre côté, il a l'expression artistique comme forme de vie. On peut se confronter, s'enrichir en échange de des altérités. Le geste artistique est celui qui permet de préfigurer cette hybridation avec l'altérité de l'autre, dans une dimension où tout monde devient créatif. Cette utopie finale est bien différente de la théorisation de Nicolas Bourriaud.

S.C. : Un italien ne peut pas dire cela sans pens à l'artiste, designer et pédagogue Bruno Munz j'imagine ?

P.G. : En effet. J'ai eu la chance de connaître Bruno Munari, qui était un vrai animateur. Il vraiment travaillé dans ce sens, pour faciliter la naissance de la créativité de chacun. Ce peut sembler rhétorique et démagogique, mais il est cependant possible de conserver cet idéal, cette conception de l'art comme une attitude profonde changeant nos façons de vivre

S.C. : Quelle place prennent les tapis nature de cette pensée ?

P.G. : Dans les tapis nature, vous pouvez voir geste. Ce n'est ni une sculpture, ni un tableau. A quoi nous invite un tapis, avec sa souplesse sa mobilité ? S'allonger dessus, par exemple. C'est un rapport psycho-physique minimal avec un objet de la vie quotidienne. Un tapis devient métaphore d'une dimension esthétique mentale, tout en ayant un accès à la vie quotidienne, pour que l'imaginaire et les sensations physiques soient mélangés ensemble dans une situation de *statement*.

PROPOS RECEILLIS PAR TIMOTHEE CHAILLOU & STEPHANE CORREARD

PIERO GILARDI – NOT FOR SALE, À LA RECHERCHE DE L'ART RELATIONNEL 1982-2000, LES PRESSES DU RÉEL.

ILLUSTRATION : PIERO GILARDI, GRETO AUTUNNALE, 2009, MOUSSE DE POLYURETHANE ; 70 x 70 x 20 CM, © PHOTO P. A. MARASSE / COURTESY SEMIOSE GALERIE

AGENDA : PIERO GILARDI, GALERIE SEMIOSE, JUSQU'AU 5 DÉCEMBRE 2009.