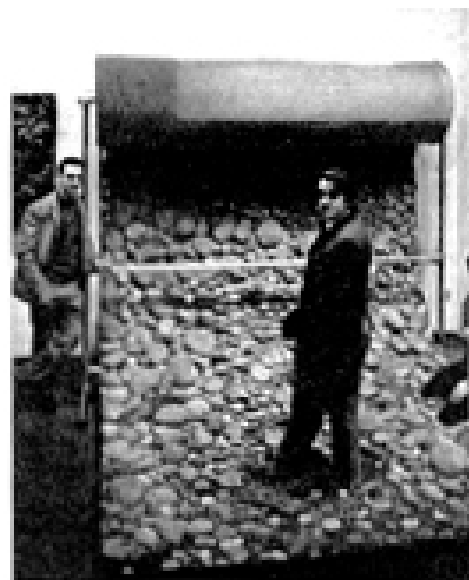


Renato Barilli a bien montré en quoi l'œuvre de l'artiste d'Alba reflète en réalité la transition historique, non dénuée de contradictions, d'un «informel chaud», celui des années 1950, vers un «informel froid», qui serait celui des années 1960. En effet, selon l'historien de l'art, il y a chez Gallizio – mais cette analyse peut aussi s'appliquer à Jorn – une tension entre, d'une part, la volonté de dépasser la matière «chaude» et, d'autre part, les moyens «inflationnistes» mis en œuvre pour cela et qui appartiennent encore au vocabulaire de l'informel³⁸. De fait, une filiation peut être établie entre la démarche de Gallizio et, dans le contexte «froid» de l'Arte Povera, celle de Piero Gilardi, dont la problématisation de la notion d'énergie permet de préciser encore en quoi certains artistes, notamment à travers la figure de l'antimatière, se sont distanciés de l'imaginaire de la bombe atomique.

Cette connexion de Gilardi avec l'œuvre de Gallizio se manifeste d'emblée avec les Tapis-Nature, que l'artiste turinois conçoit à partir de 1965 en s'inspirant, entre autres, de l'exemple de la peinture industrielle³⁹. Fabriquées dans de la mousse de polyuréthane, ces pièces, que Gilardi avait aussi envisagé de produire en rouleaux⁴⁰, se présentent comme des morceaux de nature artificiels. Entre œuvre d'art et objet décoratif, elles sont destinées à réenchanter le quotidien de ceux qui en ornent leur habitation. Mais c'est aussi plus subtilement dans ses réflexions sur la dimension énergétique de l'art que Gilardi fait écho aux préoccupations de Gallizio ainsi qu'à celles de Jorn. Entre 1967 et 1968, l'artiste rédige une série de textes dans lesquels il s'attache à définir les nouvelles approches qu'il voit se développer simultanément en Europe et aux États-Unis

et que l'on réunit habituellement sous les étiquettes du post-minimalisme et de l'Arte Povera. Les qualifiant, pour sa part, d'«art micro-émotif», Gilardi y voit l'expression d'une «énergie primaire», qui n'est pas sans faire penser à la «matière première» qu'est l'antimatière selon Pannaria⁴¹. Aussi bien l'artiste, dans une formule poétique, décrit-il la «forme» de cette énergie comme «suivant la frontière entre la matière et l'antimatière»⁴². De même Gilardi tient-il à dissocier cette idée des représentations plus spectaculaires de l'énergie. Imaginant un dialogue avec une personnification de l'énergie primaire, l'artiste s'exclame : «Tu ne ressembles en rien aux rayons du soleil et aux éclairs, non plus qu'aux explosions atomiques»⁴³. En effet, plutôt qu'une énergie explosive, ce que Gilardi cherche à cerner est une tension entre le plein et le vide, une chose et sa négation⁴⁴. Si cette conception ne recoupe pas exactement celle de l'antimatière telle qu'envisagée par Gallizio et Jorn⁴⁵, on perçoit cependant, de la *materia prima* à l'*energia primaria*, une même distance à l'égard de la mythologisation de l'énergie nucléaire.



Piero Gilardi et Ettore Sottsass, Milan, galerie Sperone, 1967. © Piero Gilardi, photo droits réservés