

Adhérer à la surface des choses

Rencontre avec Giuseppe Penone

« Avoir les mains blanchies d'être restées dans l'eau pour faire, au moins une fois, partie du ruisseau. » L'œuvre de Giuseppe Penone est pleine de ces étreintes avec la matière. Qu'il travaille à partir de terre glaise, de troncs d'arbres, de pierres ou simplement d'air et d'eau, ses sculptures sont toujours animées du même désir : révéler l'échange incessant qui se fait entre le monde et notre corps, attirer notre attention sur les contacts que nous multiplions avec le dehors - avec la terre où nous laissons nos empreintes, avec l'air que nous respirons. Giuseppe Penone parle volontiers de la vie de la pierre, du geste de l'arbre. « Voir, sentir, toucher, griffer, entailler l'arbre, évaluer les rythmes de sa croissance, toucher et s'éloigner, apposer et retirer de l'arbre qui conserve les traces, c'est faire de la sculpture ». C'est dans son atelier de l'École des Beaux-Arts, à Paris, qu'il a bien voulu nous recevoir.

Vous avez fait paraître récemment un recueil de textes intitulé *Respirer l'ombre*. Pourquoi ce choix, comme titre, d'une action aussi ténue, d'un geste à peine perceptible ?

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. L'empreinte, par exemple : l'empreinte en soi n'est pas une image, c'est simplement une trace, quelque chose d'animal. Elle n'a aucune valeur de culture. Mais dès lors qu'elle se trouve insérée dans un contexte qui est

celui de l'art, elle peut devenir une image, accéder au statut d'image et acquérir une valeur culturelle.

Mon travail porte souvent sur cette limite très ténue qui fait que l'image acquiert ou non un statut culturel. C'est tout l'objet d'*Être fleuve*, travail dans lequel j'ai mis côte à côte deux pierres, l'une prise dans le fleuve, l'autre refaite à l'identique. Tant que la pierre sculptée est seule, ce n'est qu'une pierre, pas une œuvre. Pour qu'elle devienne œuvre il faut qu'il y ait à côté la deuxième pierre, celle du fleuve. Le geste est infime, il s'agit simplement de rapprocher deux choses.

Respirer l'ombre, c'est aussi le titre d'une de vos œuvres récentes, pour laquelle vous avez tapissé une pièce entière de feuilles de laurier. Pourquoi cette attention à la respiration ?

La respiration, c'est bien sûr une action qui nous est vitale, mais si on y réfléchit en termes de sculpture, on peut dire que c'est l'inclusion d'une masse d'air dans l'espace. En 1978, j'ai travaillé sur la visualisation de cette masse, sur cette sculpture automatique que nous faisons en respirant. Inclure un fluide dans le fluide, cela fait partie de la technique de réalisation de la sculpture : de la fusion en bronze bien sûr, mais on pourrait le dire aussi du travail dans le marbre, où c'est l'homme qui devient le fluide par rapport à la dureté de la pierre. Les œuvres de cette époque étaient des *Souffles* en terre cuite, et c'est dans le prolongement des *Souffles* que vient s'inscrire *Respirer l'ombre*, avec les murs tapissés de laurier. Elle en est en quelque sorte l'envers, puisqu'elle s'attache à l'idée d'inspiration, cette fois. Disons qu'avec *Respirer l'ombre*, j'ai complété les *Souffles*. Je suis reparti de cette idée de sculpture automatique, et les idées sont venues progressivement.

Pourquoi l'ombre ? Parce que c'est quelque chose que l'on ne peut pas représenter en sculpture. On peut la représenter en peinture, mais en sculpture c'est impossible. La sculpture peut éventuellement faire de l'ombre, mais la représentation de l'ombre elle-même est une impossibilité sculptu-

rale. Alors, on peut tenter d'évoquer l'idée de l'ombre. L'ombre a beaucoup d'implications négatives, au contraire de la respiration qui est positive. J'ai pensé que les feuilles pouvaient évoquer l'ombre, sans évoquer la dimension négative de l'ombre. Car elles évoquent aussi l'oxygène, et cet échange qui lie la végétation à l'homme. Le titre souligne le fait qu'on prend cette ombre de l'extérieur, et qu'on la met dans notre corps, qui lui aussi cache une ombre.

Une particularité de votre travail est de fausser le schéma habituel de l'artiste modelant son œuvre : dès vos premières œuvres, comme *L'arbre se souviendra du contact* (1968), vous travaillez moins à modifier la nature qu'à rendre perceptible son mouvement, sa croissance. L'important ne semble pas tant être votre 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 vôtre.

Ce sont des œuvres assez anciennes. J'ai imaginé à l'époque - mais pas besoin de beaucoup d'imagination pour cela - que les arbres étaient des matières fluides et non pas des matières solides. Et que si nous les regardions comme des solides, c'était 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 que j'ai voulu, c'est provoquer l'action de la sculpture dans la matière même de l'arbre. D'habitude, c'est la main du sculpteur qui laisse l'empreinte dans la terre glaise. Tandis que si on met une main autour de l'arbre, c'est l'arbre même qui devient terre glaise et qui produit l'œuvre. Les rôles sont renversés. C'est l'arbre qui devient le sculpteur, la matière qui se forme elle-même.

Du coup votre geste est atypique. Vous vous effacez presque devant le geste de l'arbre. Pourquoi cette position de retrait ?

Je crois qu'au départ il y avait une volonté de se déplacer par rapport aux conventions de notre « vivre » habituel, de suggérer un autre regard possible. Si on se déplace un peu, on se voit soi-même, on voit ses rapports avec les choses. Mon travail de la fin des années 1960 se voulait avant tout une indication. Je n'ai jamais fait, à partir de ce principe d'intervention sur les arbres, que des œuvres très simples. On aurait pu faire en sorte, à partir du même principe, d'arriver à de vraies formes, mais je n'ai jamais souhaité le faire.

Par refus d'une sophistication trop grande ?

Oui, ce n'était pas mon propos. Si j'avais voulu arriver à des formes très élaborées, j'aurais fait tout un travail de recherche sur les formes, mis au point une technique appropriée. Mais ce n'est pas la chose qui m'intéresse. Mon travail ne se voulait qu'une indication, et c'est presque toujours le cas. C'est la même chose avec les *Pommes de terre* [1977], dans lesquelles je m'étais amusé à imprimer, par imposition d'un moule pendant leur croissance, des formes anthropomorphes. Ce n'était qu'une indication de la magie du sous-sol, de l'anthropomorphisme des racines et des éléments que recèle le sous-sol, où de petites distances, quelques centimètres, deviennent pour nous incompréhensibles, parce qu'on ne peut pas les voir, ni les toucher, les mesurer avec notre corps. C'est le travail d'un sculpteur ou d'un artiste en général, je crois : révéler l'existence d'éléments qui nous entourent mais que l'on ne voit pas, auxquels on ne prête pas d'importance. L'intérêt est surtout là je crois : il ne s'agit pas tellement d'ajouter des images aux images qui existent, mais bien plutôt de rendre visible une réalité qui nous entoure et ses changements imperceptibles, de révéler des phénomènes qui font partie de notre compréhension de la réalité mais auxquels nous ne sommes pas attentifs.

Le mot « indiquer » revient souvent lorsque vous parlez de vos travaux : vous vous tenez comme en marge de l'œuvre, dans une position de retrait volontaire. Et en même temps, paradoxalement, qu'il s'agisse d'œuvres anciennes comme *Gant* (1972) ou d'œuvres plus récentes comme *Peau de feuilles* (2000), votre corps est très souvent présent dans vos sculptures, sous forme de trace ou d'empreinte.

Parce que le corps est essentiel à la compréhension de la réalité. Il y a deux sens très importants - trois avec le son - qui nous permettent de nous rapporter à la réalité qui nous entoure : le regard et le toucher. Mais le regard est souvent faux par rapport au toucher. Pour comprendre la dureté d'une pierre il faut la toucher. Dans mes œuvres, ce n'est pas tellement un problème de représentation du corps, c'est plutôt un problème de contact avec la matière, avec la réalité qui nous entoure. Dans le cas du *Gant* dont vous parlez, j'avais moulé ma main dans du latex, retourné le gant et enfilé le gant sur mon autre main. Il y avait alors une sorte d'absurde sculptural : le positif de la peau devenait, par l'effet du moulage, le négatif du gant, et ce négatif, retourné et enfilé sur l'autre main, en devenait en quelque sorte le positif. Ces problèmes-là concernent les fondements de la sculpture, qui est basée sur l'idée du négatif et du positif, puisque le corps du sculpteur est en quelque sorte le négatif de la sculpture. Les mains du sculpteur deviennent le moulage de la sculpture, un moulage fait d'une certaine quantité de gestes que parfois l'on peut retrouver dans la sculpture. Et c'est cet ensemble de gestes qui devient le moulage, le vide dans lequel la sculpture se forme.

Avec cette spécificité chez vous que ce moulage, ce vide, ont souvent la forme de votre corps. Dans *Noir absolu d'Afrique* (1978-1979), ou même dans les *Souffles* (1978), on voit parfaitement votre silhouette, et jusqu'au moulage de vos vêtements.

J'utilise l'empreinte de mon corps, c'est vrai, mais c'est ce que nous faisons continuellement. Nous ne cessons pas de laisser notre empreinte dans la réalité, ne serait-ce que dans l'air, à chaque instant. Même sur ce siège où quelqu'un s'est peut-être assis tout à l'heure, il y a une empreinte. Le problème c'est que nous ne reconnaissons immédiatement une empreinte que si c'est l'empreinte d'un corps. Si nous passons près de l'empreinte d'une pierre, nous ne la voyons pas. Cela limite considérablement les possibilités d'expression en art. Si on veut tenter d'élaborer un langage sculptural, les possibilités sont très réduites. Avec les mots on peut parler de tout, parce qu'il est évident qu'ils sont faits par l'homme. C'est un peu la même chose de la peinture : il y a le cadre, il y a la toile, et dès lors que sur la toile il y a un geste, par convention, la toile devient œuvre, produit culturel. Mais en sculpture c'est beaucoup moins évident. L'objet que vous produisez, s'il s'inscrit dans un contexte naturel, peut très bien échapper au regard, parce qu'il échappe aux conventions de représentation et aux règles du langage culturel. C'est le défi et l'intérêt de la sculpture : elle est moins « conventionnelle » que la peinture. Elle peut ne pas se signaler immédiatement comme produit culturel.

Après, ce peut être une préoccupation que de la réintégrer à un contexte culturel. C'est l'exemple des deux pierres d'*Être fleuve* : la seconde pierre permet de faire de la première une œuvre.

C'est vrai que cette réintégration ne va pas toujours de soi. Devant certaines de vos œuvres - les deux pierres juxtaposées d'*Être fleuve* notamment - il y a toujours le risque qu'on ne comprenne pas.

Oui, alors que si c'était deux têtes juxtaposées, cela ne poserait pas de problème. Je me suis bien aperçu qu'au Centre Pompidou, l'an dernier [lors de la rétrospective consacrée à l'œuvre de Giuseppe Penone, du 21 avril au 23 août 2004], les gens ne comprenaient pas cette œuvre. C'est comme avec les empreintes. Une empreinte en soi n'est pas une image. Mais si on reproduit une empreinte, si par conséquent elle

s'accompagne d'une prise de conscience, alors elle devient image. Sinon elle demeure quelque chose d'animal, quelque chose qui n'intéresse pas notre culture, que toute notre culture s'efforce même d'effacer, parce que l'empreinte va à l'encontre de la problématique habituelle de l'art. Alors que le problème de l'art consiste à produire délibérément une image pour témoigner d'une existence, l'empreinte, au contraire, est quelque chose que l'on laisse malgré soi, involontairement. Avec l'empreinte l'homme se rapproche de la nature, de l'animal, et notre culture l'accepte difficilement. C'est pour cela que notre société passe une grande partie de son temps à effacer les empreintes.

Une œuvre comme *Être fleuve* a quelque chose qui évoque une seconde Genèse. Il y a comme le rêve d'égaliser le réel en refaisant la première pierre à l'identique. C'est la même chose dans les *Souffles*, qui évoquent la création par le souffle divin.

Dès que vous travaillez sur des éléments primaires, des éléments qui sont à la base de notre perception de la réalité, vous touchez inévitablement à des analyses de la réalité qui ont toujours été faites, à toutes les époques, par tous les hommes. On touche au mythe, aux légendes, à la Création... Mais il y a aussi une autre raison qui fait que le souffle évoque la Genèse : c'est cette idée d'échange que nous faisons continuellement avec le monde extérieur, échange qui fait du souffle une fécondation, une germination continue, par laquelle notre corps réagit à l'extérieur.

Il faut donc se garder des interprétations mythologiques de vos œuvres ? On entend souvent invoquer l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide, par exemple, sur votre conception de la nature. Or c'est avant tout une certaine attention au monde qui semble vous préoccuper.

Mais même chez Ovide il n'en va pas autrement : le mythe s'appuie sur une observation très fine de la nature, faite par Ovide et par d'autres avant lui. Prenons le mythe de Daphné, et l'histoire de sa transformation en laurier pour échapper à Apollon. Approchez-vous d'un laurier, vous sentirez son parfum, l'odeur très forte qu'il répand. Cette odeur, c'est une réaction de l'arbre aux animaux. A l'origine de l'allégorie, il y a donc tout simplement la réaction d'une plante au monde : un phénomène réel. 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. Que la feuille ait été, de ce fait, utilisée comme pansement, c'est un autre problème.

Vos œuvres font la part belle au contact avec la matière : enfouissements, moulages de votre corps tout entier. Certaines nécessitent même un labeur physique très éprouvant. Par exemple ce grand cèdre exposé dans le hall de Beaubourg, dont vous aviez creusé le tronc jusqu'au cœur.

Le cas du *Cèdre de Versailles* [2000-2003] est en quelque sorte l'opposé du travail dont nous avons parlé au début. Dans les œuvres comme *L'arbre se souviendra du point de contact*, je travaillais surtout à installer sur l'arbre un dispositif destiné à en modifier la croissance : fil de fer, moulage d'une main ou autre. Et c'était l'arbre qui était le fluide, l'arbre qui travaillait, qui faisait l'œuvre à partir de l'empreinte de la main. Ici l'arbre est mort, son geste appartient au passé, mais l'arbre a mémorisé ce geste dans sa propre structure. Ce que je fais, c'est que je révèle la forme de l'arbre, la structure de son existence qu'il conserve en lui-même. Dans le bois il y a de nombreux anneaux de croissance, et on peut, de façon empirique, à partir de l'alternance entre couches dures et couches molles, et en s'aidant pour évaluer l'âge et de la distance qui sépare les différents étages de branches, parvenir à retrouver un arbre proportionné à la longueur de la poutre. La démarche est inverse par rapport à celle de mes travaux

des années 1960. Dans le cas de l'arbre qui poussait autour de la main en bronze, c'était l'arbre qui était le fluide ; au contraire avec le cèdre, c'est moi qui deviens le fluide par rapport à la matière.

Avec sans doute un plaisir à devenir ce fluide et à vous couler dans le tronc de l'arbre.

Il y a un plaisir, bien sûr. C'est comme le fait d'écrire pour l'écrivain sans doute. Le travail même devient quelque chose de nourrissant pour l'imagination. Le bois a un parfum, cela demande un effort physique. Le fait de travailler un arbre comme celui qui était exposé, a quelque chose d'extrême. Il faut le trouver, le transporter, le travailler. Cet arbre-là pèse dix tonnes : le seul fait de le bouger devient un problème... Ça fait partie du plaisir, du jeu de la sculpture. Mais c'est avant tout une condition, une nécessité imposée par l'œuvre : je n'ai pas fait ce travail pour me couler dans le bois !

Exposé dans le hall de Beaubourg, cet arbre avait quelque chose d'un gigantesque totem. Et vous dites dans *Respirer l'ombre* que « l'arbre comme centre de l'espace se rapproche de l'idée de centre absolu ». Cela renvoie-t-il à une fonction symbolique que vous prêtez à l'œuvre ?

Le centre c'est toujours l'endroit où l'on est. Pour les Parisiens, le centre c'est Paris, pour les Berlinoises c'est Berlin. Pour ce qui concerne l'arbre, c'est l'idée d'un pilier, d'une structure, d'un point de référence pour l'individu. Mais ce sont des réflexions générales, et il ne faut pas perdre de vue que j'utilise avant tout l'arbre en tant que fluide, en tant que matière, et non pour ses implications symboliques. Peut-être que dans ce que j'ai écrit, il y a quelque chose qui relève du symbolique, mais ce n'est pas le plus important pour moi. C'est avant tout l'arbre comme matière qui m'intéresse. J'ai fait aussi beaucoup de travaux sur la pierre, le bronze,

mais le bois comme matière avait quelque chose de parfait étant donné les problèmes que je me pose et les enjeux de mon travail.

Vous êtes sceptique vis-à-vis des interprétations symboliques que votre œuvre suscite parfois ?

Oui, parce que le symbolique livre une compréhension d'une réalité déjà formée, déjà conçue. C'est un langage déjà construit avec des connotations très précises, un langage qui repose sur un ensemble de conventions. Comme mon travail n'est pas un travail sur l'image ni sur la convention, de telles interprétations me paraissent erronées. Mon travail est un travail haptique, un travail d'adhérence à la surface des choses. Je ne veux même pas aller au fond des choses, leur surface me suffit.

Le symbolique présente l'inconvénient de tout figer, de tout ramener à une compréhension préexistante. C'est ce qui distingue le poétique du liturgique : le poétique, c'est un moment que l'on vit, c'est la révélation de quelque chose d'extraordinaire ; mais dès lors que l'on veut essayer de reproduire le moment poétique, de faire revivre cette chose extraordinaire, on tombe dans le liturgique. On est obligé de recourir à des conventions de représentation, et le poétique est perdu.

Cette volonté d'adhérer aux choses est déjà en soi une forme d'engagement. Est-ce ainsi que vous concevez le rôle de l'artiste ?

Le rôle de l'artiste, s'il y en a un, c'est d'indiquer les changements qui s'opèrent dans la réalité qui nous entoure. Même s'il n'y a apparemment pas d'engagement direct de l'artiste, cela ne veut pas dire que son travail n'est pas engagé. Si ce travail est en résonance avec la société, si l'artiste sait percevoir les changements à l'œuvre autour de lui et les indiquer par son travail, alors je crois qu'on peut parler d'engagement. Duchamp, avec ses ready-made, a posé des questions essentielles en se contentant de dé-

placer un objet. Idem des Impressionnistes : alors qu'autour d'eux il y avait la révolution industrielle qui s'accélérait, la première guerre mondiale qui se préparait, ils ont avant tout cherché à peindre la lumière. Est-ce que cela avait une dimension sociale ? Je crois que oui, bien sûr. Il me semble que c'est la seule forme d'engagement possible pour l'artiste.

Y a-t-il de ce point de vue des enjeux propres à la sculpture, des questions qu'elle seule permet de poser ?

L'une des spécificités de la sculpture, c'est qu'elle occupe un espace. Plus que la peinture ou la photographie sans doute, que l'on peut accrocher à un mur. Or cet espace a un prix. En cela, la sculpture oblige à s'interroger sur notre rapport à l'espace. Celui qu'elle nécessite est si vaste qu'il entre en concurrence avec vous, avec votre espace, qu'il vous mange... Si vous décidez d'acheter une sculpture et de la mettre chez vous, elle vous oblige à faire des choix : vous devez, en contrepartie, vous passer d'une chaise ou d'un fauteuil. Mais cela peut être dialectique, et devenir un atout : dès lors que vous mettez une sculpture dans votre intérieur, c'est que vous en avez vraiment un besoin vital, et tout s'organise autour d'elle, sa présence devient absolument nécessaire.

Tout cela vaut surtout pour l'usage privé de la sculpture, qui est de plus en plus rare : la plupart du temps, à cause du prix de l'espace et des œuvres, la sculpture ne peut plus être que quelque chose de public. Mais je crois que cela pose une question importante : celle de notre rapport aux objets, à la possession des objets. Nous sommes de plus en plus coupés d'eux, alors que, par une sorte de fétichisme qui est en chacun de nous, nous en avons profondément besoin.

Vous écrivez aussi dans *Respirer l'ombre* qu'une « économie de gestes » est nécessaire au sculpteur. En quoi consiste-t-elle ?

Prenons l'exemple le plus simple, la sculpture en terre glaise : la terre mémorise chaque geste. Plus vous mettez de gestes dans la terre, et moins la sculpture est fraîche. C'est valable de façon très générale. Quand vous traversez une rue, vous essayez de la traverser rapidement, en perdant le moins d'énergie possible, sans faire d'efforts superflus. Vous essayez de rationaliser les énergies pour arriver au bout de votre chemin. Après tout, c'est l'un des principes de base de l'économie : obtenir le maximum de résultats avec le minimum d'efforts. Dans un dessin, une sculpture, moins il y a de gestes inutiles, et plus c'est juste. Regardez n'importe quel dessin : si la ligne n'est pas juste, il faut la refaire entièrement. Mieux vaut parfois conserver un geste manqué plutôt que d'essayer de le reprendre. Autrement ça fatigue le papier, ça fatigue la matière.

La publication du recueil *Respirer l'ombre* montre que vous avez parfois recours à l'écriture, en marge de votre travail de sculpteur. Comment envisagez-vous le langage par rapport à votre moyen d'expression habituel, la sculpture ?

Lire la description d'un objet, d'un paysage, ou les voir, ce sont deux émotions très distinctes.

Le langage parlé fonctionne très différemment de la sculpture et des langages qui passent par l'image. A partir d'un alphabet très simple, on peut dire un nombre de choses presque infini, avec des nuances extraordinaires. Il suffit de changer la place d'un mot par rapport à un autre pour modifier complètement le sens de la phrase. Le meilleur exemple en est le droit : des lois sont énoncées de façon très claire, très concise, et il y a pourtant une masse innombrable d'écrits consacrée à l'interprétation de ces lois.

Avec l'image ce n'est pas la même chose. Vous proposez une image, et vous associez à cette image une compréhension bien précise d'un phénomène ou d'un objet. Mais si un autre artiste a déjà proposé la même image, la compréhension différente qu'il y avait associée persiste, et il devient difficile de s'en défaire. C'est le problème de tout langage symboli-

que : dès lors qu'on connaît un symbole, qu'on est habitué à y associer une certaine compréhension, il est très difficile de remplacer cette compréhension par une compréhension nouvelle. Même si l'artiste qui réutilise l'image le fait avec des changements qui lui permettent de se l'approprier, son travail alimentera le travail de l'artiste précédent. Si aujourd'hui vous faites des toiles bleues, vous allez alimenter le travail d'Yves Klein. Même si les gens vous reconnaissent, vous contribuerez à nourrir le mythe Yves Klein. Cela, je crois que c'est propre à la production d'images : elle est basée sur l'invention même du langage. On est obligé de réinventer chaque fois le langage qu'on manie. C'est pour ça que souvent on dit qu'on ne peut plus faire d'art. On dit plus rarement, je crois, qu'on ne peut plus écrire : ou alors, précisément, on l'écrit...

Vous avez dit quelles réticences vous aviez à recourir à la représentation. Quelle place occupe parmi vos travaux la série des *Gestes végétaux* (1982-1985), en apparence beaucoup plus figurative que le reste de votre œuvre ?

Même dans ce cas, je n'avais pas le souci de la représentation. Les œuvres dont vous parlez sont des sculptures touchées : j'ai touché une sculpture en terre déjà existante, de manière à y laisser des traces de doigts, puis j'ai rempli ces traces de doigts avec de la cire, et j'ai fondu la cire en bronze. Le moulage obtenu était une forme vide, un creux dans lequel j'ai mis une forme végétale, destinée à le remplir. La forme des sculptures n'est donc que le résultat d'une adhérence à une réalité qui existait déjà. C'est tout. Ce qui donne l'impression qu'on a affaire à de la représentation, c'est la dimension anthropomorphe des sculptures. Si l'objet touché avait été une table, personne n'aurait réagi.

C'est un peu comme dans l'exemple de tout à l'heure, où l'arbre en grandissant enveloppait la main de bronze installée sur son tronc : là aussi, c'est le végétal qui fait le geste. Et c'est d'une certaine façon l'inverse du travail sur le *Cèdre de Versailles* où, en creusant le bois, j'ai révélé le ges-

te de l'arbre figé dans sa matière : dans les *Gestes végétaux* je fige un geste à l'extérieur du végétal, et c'est le végétal qui vient le remplir.

Pourquoi ce choix de partir, pour l'une des sculptures, de l'*Odalisque* d'Ingres ?

Là encore, même si cela peut paraître paradoxal, à l'origine il y a une attitude de défiance vis à vis de la représentation. Il s'agissait de prendre pour point de départ quelque chose d'aussi objectif que possible. L'œuvre d'Ingres convenait parce qu'elle existait déjà et qu'elle faisait partie d'un code, d'une convention représentative. Au lieu d'utiliser de nouvelles formes, qui auraient impliqué une recherche véritable, un travail sur la figure - ce qui n'était pas mon problème - j'ai préféré partir de cette œuvre, au même titre que j'aurais pu partir de n'importe quelle statue en plâtre existante.

Une autre série d'œuvres peut à première vue surprendre par rapport aux travaux que nous avons évoqués jusqu'ici : celle des *Paupières* dès 1978, et plus récemment des *Épines d'acacia* (2001-2002), où vous reproduisez sur de grands murs blancs le dessin agrandi d'empreintes de paupières et de bouches.

Là aussi, on retrouve des interrogations déjà présentes dans le reste de mes travaux. Dans l'exemple des *Épines d'acacia* dont vous parlez, il s'agissait de représenter des empreintes : de bouches, de paupières. À l'origine il y a un contact entre la peau et une surface : ce contact produit une image, l'image des points de contacts de la peau avec la surface. C'est cette image qui est ensuite agrandie, projetée et reproduite sur les murs au moyen d'épines d'acacia collées. Or le point de contact, c'est aussi le point de lecture de notre peau avec la surface : on s'aperçoit du contact avec la surface, à cause des terminaux nerveux que nous avons sur

la peau. Les épines sont là pour rappeler cette lecture tactile, cette sensibilité de nos terminaux nerveux aux contacts.

On retrouve dans ces œuvres un aspect qui vous est cher : le jeu sur les dimensions, le passage du très petit au très grand.

C'est que, dans notre perception quotidienne aussi, la dimension des objets est quelque chose de très relatif. Si vous fermez les yeux, un objet même petit peut devenir énorme. Dans les travaux dont vous parlez, il y a cette conviction que quand on ferme les yeux et qu'on touche un objet, ce geste infime, ce simple contact, deviennent des éléments qui envahissent notre pensée tout entière. Le fait de projeter une empreinte sur un mur, puis de reproduire par le dessin la forme de cette empreinte, vous oblige à parcourir et à souligner chacun des points de contact du corps avec l'objet. On est obligé d'insister davantage avec le crayon aux endroits où la pression a été la plus forte, d'ajouter du poids là où le noir est le plus foncé. Du coup, c'est tout notre corps qui devient conscient de ce geste infime.

Qu'est-ce qui fait pour vous qu'un geste est beau ?

Un beau geste, c'est un geste nécessaire.

Propos recueillis par Sylvain Prudhomme