

Jannis Kounellis  
A gauche: *Sans titre*, 1967.  
Acier et charbon; 26 x 55 x 125 cm.  
Coll. Jannis Kounellis.

A droite: *Sans titre*, 1967.  
Acier et flamme; 99,7 cm de diamètre.  
Courtoisie Galleria Mario Pieroni, Rome.  
(Phot. Claudio Abate)

# JANNIS

De  
*l'Arte povera*  
à aujourd'hui

# KOUNELLIS

Jean Tourangeau

Pourtant, en les traçant au pochoir, ce qui est déjà un instrument de mesure, il tentait d'expliquer ce qu'il y a d'intuitif ou de contrôlé, voire de paradoxal, dans le geste artistique. A ce moment-là, dominait en Europe un courant appelé L'Informel, pour qui le geste désignait les limites d'une vision progressiste de l'histoire de l'art.

Mais les lettres formaient un mot: OLIO, par exemple, marquant en cela la différence entre l'évocation poétique et la visualisation de la matière, l'huile renvoyant ici au médium sans lequel l'image n'eût guère existé. Cette analogie entre la chose et sa connaissance, son expérience dans le cas qui nous occupe, son retournement des mots vers l'image, pouvait être lue à l'époque comme une subversion.

D'ailleurs, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, en Amérique, avaient commencé à critiquer cet art trop expressif, sinon expressionniste abstrait; le premier, en effaçant des dessins de De Kooning et le second, en ajoutant des chiffres et des lettres à un fond coloré qui laissait supposer, un bref instant, qu'il pouvait adhérer à cette façon de voir, pour ne pas dire à cette idéologie.

*On n'a pas fini  
d'employer des mots,  
de discuter en somme,  
lorsqu'on cherche à décrire,  
à assimiler ou  
à comprendre une œuvre d'art.  
Et l'œuvre de Jannis Kounellis  
ne fait pas exception à la règle.  
Peut-être est-ce dû  
au fait que les premières œuvres,  
autour de 1959,  
de l'artiste d'origine grecque  
vivant à Rome depuis 1956,  
représentaient des lettres,  
de très grosses lettres  
à l'huile noire  
sur une toile vierge...*

Car cette subversion des apparences, à partir du mode analogique, va inspirer les préoccupations de Kounellis jusqu'à aujourd'hui. Même en ce qui concerne les travaux récents, exposés pour la première fois à l'Institute of Contemporary Art, de Nagoya au Japon, l'été dernier, l'artiste forcera la portée critique de cette approche jusqu'à subvertir ses anciens travaux. Non pas qu'il endosse l'ironie des œuvres picturales post-modernes, mais bien parce qu'il reprend sans cesse le vocabulaire qu'il a élaboré pendant plus de vingt ans.

Ainsi les onze derniers tableaux paraissent couler d'un même moule puisqu'ils sont tous organisés de la même façon: deux plaques d'acier de même format sont juxtaposées côte à côte. Bien entendu, les plaques d'acier rendent compte du processus de transformation de la matière propre à notre monde industriel, tandis que les procédés de construction à la pièce citent l'idée de série, bien sûr. C'est toutefois l'ajout d'un élément différent dans chaque tableau qui constitue la variation et nous fait découvrir la signification de chacun. On aura deviné que l'on a affaire à une permutation d'ordre sémantique.

Quand du charbon est empilé, on ne peut que penser à l'accumulation des gestes et du sens (ou du non-sens), qui les accompagne jour après jour, dont les intentions des artistes vis-à-vis un monde qui évolue autour d'eux, et ce, depuis les premières entailles de Fontana dans la toile, en 1959. Dans ce dernier cas, quoiqu'elles fissent partie d'une série nommée *Concept spatial*, il n'en demeure pas moins, en plus du paradoxe de la surface bidimensionnelle de la toile tendue face à la tranchée centrale à travers le support, que le geste brusque s'attaquant à la peinture s'attaquait en même temps au système en place. Une pensée iconoclaste ne pouvait qu'amener ou provoquer une telle dérision.

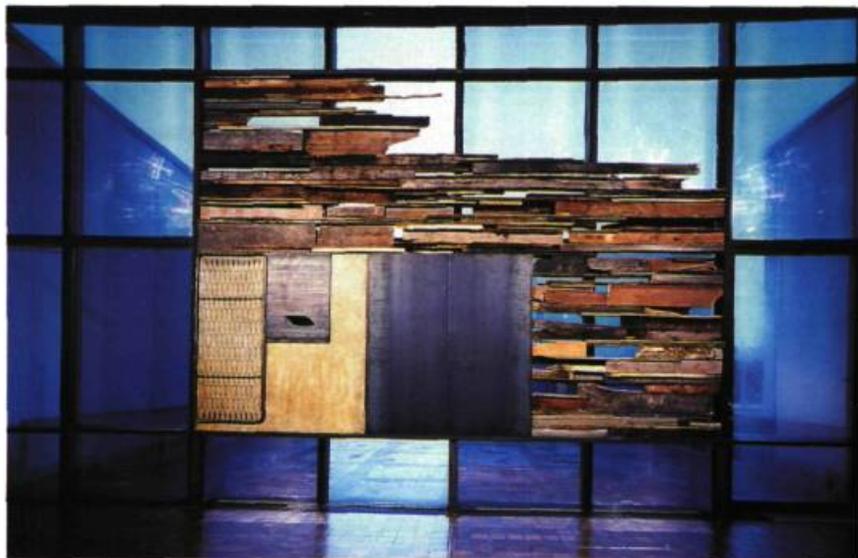
Lorsque Kounellis en vint à user de matières vivantes comme un perroquet, en 1967, et même de chevaux véritables à Rome, en 1969, comme d'autres artistes de l'Arte povera, il contribuait à édifier un univers qui n'en pouvait plus d'attendre. Or, le charbon empilé, utilisé depuis 1967; les grains de café empilés sur huit petites balances les unes au-dessus des autres, 1969; les pierres et les morceaux de planches de bois empilés à l'intérieur de l'encadrement d'une porte ou devant des fenêtres, de manière à bloquer leur passage ou leur ouverture, ont évidemment à la longue construit une méthodologie.

Qu'en est-il alors des couvertures de laine ressemblant à celles de Beuys et des sacs de toile grossière, empilés les uns sur les autres, de l'installation effectuée à PS1, à New-York, en 1985, à partir d'une installation quasi similaire réalisée à la Galerie Sonnabend de New-York, en 1982? Ils parlent tous de cet effet créé par les histoires successives. La toile est un élément matériel qui, certaines années, illustre, parce qu'elle est tendue sur un faux cadre, la peinture; d'autres années, elle est un sac qui contient des grains de café. Ainsi, Kounellis souscrit constamment aux mêmes matériaux qu'il subvertit selon le problème esthétique ou social qu'il entend résoudre. Ou bien il réinvente un espace à compter d'un autre espace, pris ailleurs, dont le rapport produira un nouvel aménagement. Et il en est de même pour les artistes qui appartiennent à son imaginaire: pensons au grand carré noir qu'il peint parfois sur ses plaques d'acier et qui renvoie en fait au fameux carré noir de Malévitch.

Comment Kounellis en arrive-t-il à donner un sens nouveau à une œuvre ancienne? En 1967, il façonne une marguerite de métal dont l'habituel cœur jaune laisse échapper une flamme. Si

en 1959, Klein avait opposé le feu et l'eau, deux éléments tenus comme antagonistes, moins de dix ans plus tard, Kounellis compare la nature et la culture en montrant la torche dont il s'est servi pour découper les feuilles de métal et en remplaçant ainsi la vie organique de la fleur par le feu qui est l'image de son renouvellement. En 1984, il place cinq fleurs de feu, les unes

l'image plane de la peinture. On pourrait alors identifier cette œuvre récente, réinstallée au Musée d'Art Contemporain de Montréal, comme un mur, tellement elle fait obstacle au regard, surtout qu'elle fait face à une autre œuvre qui, elle aussi, empêche notre regard de traverser le fenêtrage et ainsi percevoir la ville. De plus, on peut interpréter les nombreuses entailles de



Sans titre, 1985.  
Acier, bois et encaustique; 410 x 586 cm.  
Coll. S. Dakis Ioanov, Athènes.  
(Phot. Claudio Abate)

au-dessus des autres, sur la façade du môle Antonellia, à Turin. Kounellis transforme conséquemment le sens original d'une pièce par sa disposition et son emplacement. Comme s'il reconnaissait que l'œuvre n'est pas unique, qu'elle n'est qu'un fragment d'une plus large dispersion. Tout particulièrement ici, c'est en s'appropriant la scène urbaine qu'il dynamise les propriétés de l'expression initiale de la pièce.

Il a agi dans une veine contraire pour les plaques qui s'adaptèrent intégralement selon les mesures de la Galerie Sperone, à Turin, en 1971 et sur lesquelles étaient parsemées des torches au gaz propane. A partir de 1985, ces plaques et ces torches vont retourner au mur. Cette récente attitude semble indiquer que Kounellis se soucie davantage du sort de la peinture une fois que la Trans-avant-garde italienne a dominé la scène artistique internationale, profitant de ce triomphe pour lui répondre.

Il est logique qu'il ait exploité le prosenium d'une scène de théâtre, à Vienne en 1986, où il a posé côte à côte trente panneaux de métal afin de recréer un fond à cette profondeur de champ, comme pour refabriquer

métal qui jonchent la surface comme un clin d'œil à Fontana, surtout que ces dernières contiennent des éclats d'un buste de plâtre à la manière de celui que Paolini emprunta à la civilisation grecque classique dans *Élégie*, en 1969. La citation partielle d'autres artistes qui s'inscrivent à l'intérieur d'une certaine histoire de l'art récente et le retour *revu et augmenté* de pièces antérieures de l'artiste lui-même sont autant de fragments qui édifient l'histoire que l'on conservera.

Là encore, on pourrait penser que le concept d'interaction avec le site s'est formulé avec les occasions qui se sont offertes à Kounellis, non pas en respectant l'architecture, mais plutôt en se liant à elle. En ce sens, le format des plaques est toujours un outil de mesure pour l'artiste, tout autant que la tablette qui supportait un œuf, en 1969, a été remplacée par des étagères où s'accumulent encore plus de détails d'objets trouvés. Si le temps se définit par l'addition de traces et par l'espace que cela crée, il en est de même pour l'œuvre d'art qui reflète ou rend périmés nos acquis.



Sans titre, 1986.  
Acier, plâtre et plomb; 600 x 900 cm.  
Coll. Jannis Kounellis.  
(Phot. Claudio Abate)

En ce qui concerne les éléments, le châlit qui recevait le charbon en 1967 peut maintenant redevenir un cadre, comme les sacs de toile sont redevenus une simple matière naturelle tendue. Sur le plan symbolique, s'il existait des relations de cause à effet entre le charbon et le feu dans les années 60, malgré qu'ils n'ont jamais été employés dans un ensemble, un autre côtoïement a pris forme depuis 1985: celui du feu et du bois. Le bois, qui fit son apparition au moment où les animaux vivants ont presque disparu, affirmant en cela son côté mou, sa part organique.

Lorsqu'on soustrait les matières de leur structure, on se rend compte à quel point cette dernière mime les effets de l'art minimal dont les pièces au sol dessinées, en 1965, par Donald Judd et les volumes plats bien connus de Carl André. Et ici, les ouvertures bloquées avec des pierres pourraient nous faire penser aux portes barricadées que photographia Françoise Sullivan, en 1977, après plusieurs séjours en Italie et en Grèce. La chaîne se terminerait peut-être avec le sculpteur français Jean-Luc Vilmouth, dont les objets démontrent un processus associatif similaire, ou parallèle, entre la culture et la nature, entre l'image que l'on se fait de la chose et la chose représentée.

Autant Kounellis exploite un courant historique qui va des constructivistes

russes et du futurisme italien, du début du siècle, pour aboutir aux bandes horizontales de Newman et au dépouillement de Reinhardt (si l'on s'attarde aux œuvres de Nagoya), autant le regardeur post-moderne a tendance à reculer les sources symboliques de son art à la culture grecque, son répertoire caché. Ce que l'artiste, né en Grèce, tend à occulter dans son discours *parlé*. Le signe de ce stratagème repose sur l'ambiguïté quand on sait que jamais il n'a titré une pièce. Le public, lui, s'est chargé de les intituler, généralement par l'objet le plus visible, le charbon, par exemple, ou la forme du motif, la marguerite fournissant un autre exemple. Les précurseurs et les tenants de l'art abstrait ne donnaient pas de titre à leurs œuvres, pourtant le public en inventa plusieurs comme pour nommer une réalité, en comprendre les composantes.

La difficulté, ou l'intérêt, de l'œuvre de Jannis Kounellis se fonde en définitive sur le fait qu'elle cherche de plus en plus à éliminer la notion d'archétype, telle que pratiquée par Mario Merz avec *l'igloo* et ses plaques de verre. Comme si l'artiste voulait plutôt que le modernisme renoue avec la post-modernité en une sorte de boucle qui nouerait notre passé symbolique au présent. (Musée d'Art Contemporain, de Montréal, du 12 novembre 1987 au 14 février 1988.) ■