



ENTRETIEN AVEC ETTORE SPALLETTI HANS ULRICH OBRIST

Ettore Spalletti. *Ombre d'Azur, Transparence*, Nouveau Musée National de Monaco, Mousse Publishing, p.170-196

HANS ULRICH OBRIST

Ettore, quelle est la genèse de vos œuvres ? Existe-t-il des dessins préparatoires ?

ETTORE SPALLETTI

D'abord je fais un croquis rapide, puis je le regarde, ça me fait penser à un griffonnage comme ceux que font les architectes pour annoncer leur ouvrage, alors je commence réellement à y travailler, je m'y attache et je cherche à rendre le dessin toujours plus accompli. Le dessin devient pour moi une forme de prière. En 1973, j'ai commencé à dessiner mes travaux l'un après l'autre, sur un rouleau de parchemin, pour les garder en mémoire. Au bout d'une vingtaine d'années, fini le rouleau, mais j'ai continué à raconter mon travail en utilisant des feuilles. Je les ai réunies dans un livre, puis dans une édition. Maintenant, ces dessins sont conservés au Centre Pompidou à Paris. Je lis toujours tes interviews. Les artistes y racontent leur travail. Moi, je ne sais pas dire grand-chose, j'ai juste le désir de réaliser un tableau. À chaque fois que je vais à l'atelier, je pense pouvoir peindre quelque chose de beau. J'ai l'impression de ne jamais y parvenir, alors j'essaie à nouveau, encore et encore.

HUO

J'ai lu votre entretien avec Carlos Basualdo dans lequel vous évoquez l'origine de votre désir de peindre. J'aimerais savoir comment tout a commencé, comment l'art est arrivé à vous, ou comment vous êtes arrivé à l'art, s'il y a eu une révélation.

ES

J'ai fréquenté le lycée artistique de Pescara. Mes professeurs sont devenus des amis. Je prenais l'autobus sur la place de mon village, à Cappelle sul Tavo, jusqu'à Pescara. Pour me rendre au lycée, je devais longer la mer, mais je m'arrêtais presque toujours à la plage. Mes professeurs - nous étions vraiment peu nombreux à l'époque - venaient souvent me chercher là, en bord de mer, car ils savaient que c'est là qu'ils me trouveraient. Je m'arrêtais, comme figé par l'enchantement. La mer Adriatique se déploie si librement, presque à l'infini, qu'au petit matin, à une certaine heure, la ligne d'horizon disparaît. Les couleurs du ciel et de la mer se mêlent, tout se dilate, c'est comme se promener dans le vide. C'est pour cette raison que je suis resté vivre dans ce petit village : s'y trouvait la maison de mes parents. J'allais au tabac, au bar, puis chez le menuisier, personne ne savait vraiment ce que je faisais. Cela me donnait

l'impression d'être transparent, comme si la lumière, les couleurs, les considérations me passaient au travers, m'offrant la beauté de ne pas être présent.

HUO

C'est très beau. Vous avez donc davantage appris de la mer que de l'école, non ?

ES

Oui. Mais mes professeurs, qui étaient peintres, m'ont beaucoup appris ; ils connaissaient l'utilisation de la couleur et du dessin. J'ai commencé à peindre. Quand les couleurs me paraissaient trop agressives, je les diluais en jetant des seaux d'eau dessus, pour obtenir une sensation de légèreté. Tout cela se retrouve aujourd'hui encore dans mon travail. Maintenant, j'utilise le blanc.

HUO

Ces débuts restent-ils donc présents dans votre travail ?

ES

Oui, c'est comme quand Longhi parle de Tiepolo, qu'il n'aimait guère, et qu'il dit que ses tableaux ressemblent à ceux de Véronèse, mais délavés.

HUO

Et que pourrait-on dire de vos influences à cette époque ? Quelles étaient vos inspirations ? Vous évoquez Picasso, mais pour dire que Vermeer vous attire davantage, car Vermeer permet de s'affranchir de tout et que vous ne voulez pas être prisonnier d'aucune forme de savoir. J'ai très envie de comprendre en quoi Vermeer vous a influencé.

ES

Je pense souvent à la peinture, je pense à Vermeer, je pense à Morandi, je pense à Fontana, mais les premiers peintres à m'avoir pris par la main, qui m'ont incité à voir la peinture comme je le fais aujourd'hui encore, cinquante ans plus tard, ce sont Piero della Francesca et Raphaël. À cette époque, le principal commanditaire des œuvres d'art était l'Église. Tout le monde demandait les mêmes images : l'Annonciation, la Déposition de la Croix. On peut dire que tous les peintres d'Italie peignaient des images sacrées. Quand on arrive à Raphaël, le tableau perd son récit et devient cette réalité qu'est l'art. Le tableau tient entièrement sur la toile, comme s'il n'y avait plus besoin de dire quoi que ce soit d'autre. Avec Vermeer, c'est pareil. Quand je regarde le cinéma en noir et blanc de Visconti, je me dis que tous les gris s'arrondissent, ils deviennent une offrande qui arrive jusqu'à toi, comme un don. Mes œuvres sont souvent qualifiées de minimalistes, de monochromes. Pourtant, je n'ai jamais pensé à ces notions. Giuseppe Panza di Biumo, qui m'a acheté mes premiers travaux, m'a écrit en parlant de moi comme d'un peintre minimaliste. Je lui ai répondu que j'étais un peintre figuratif.

HUO

Et comment vous a-t-il répondu, par courrier ou à l'oral ? Existe-t-il des lettres ?

ES

Je pense que oui, il faudrait les chercher.

HUO

Pour en revenir à vos débuts : l'autre jour, je consultais le catalogue Zervos consacré à Picasso publié par les *Cahiers D'Art*. Il est toujours intéressant de lire des catalogues raisonnés, et de voir où se situe l'œuvre numéro un. Car, à un moment donné, l'artiste choisit de tracer une ligne entre ses travaux d'étudiant et ceux qu'il considère comme ses œuvres d'artiste. Richter disait dans les années 1960 que tout le travail qu'il avait effectué jusque-là était caduc ; le numéro un du catalogue raisonné est donc *Tisch* (1962). Je suis curieux de savoir quelle œuvre, pour vous, est le numéro un, celle que vous considérez comme votre premier travail.

ES

Je n'ai pas de catalogue raisonné. Un jour, vers la fin des années 1960, j'ai décidé de vider l'atelier. Ce fut une grande émotion de regarder les murs blancs. La cheminée allumée m'a été d'une grande aide. J'ai conservé le premier travail réalisé à partir de cet instant.

HUO

Pouvez-vous m'en dire plus sur cette œuvre ?

ES

Je recherchais l'opacité. Ce sont deux petits rectangles, l'un à côté de l'autre, un bleu azur et un rose. Des couleurs que j'ai ensuite continué à utiliser. Le rose m'évoquait la couleur de la carnation, qui n'est jamais fixe ; elle évolue sans cesse, au gré de notre humeur. Elle change tous les jours. Les peintres du xiv siècle appliquaient du vert sous le rose pour obtenir un teint livide. Chopin aimait avoir le visage blême, pâle. Le bleu azur possède la même qualité. C'est une couleur difficile à trouver dans la nature ; pourtant, nous sommes immergés dans le bleu azur, nous vivons constamment dans le bleu azur.

HUO

On retrouve donc déjà ces deux couleurs fondamentales dans cette première œuvre.

ES

J'ai l'impression d'avoir fait si peu de choses en cinquante ans. Je continue à peindre de la même manière et à chercher quelque chose à l'intérieur du tableau, comme la première fois, Cela m'aide, en quelque sorte. Tous les jours, je vais à l'atelier et je ne sais pas quoi faire. La lumière entre par les fenêtres du plafond, ajoutant de la couleur à la couleur, les pigments se dispersent dans l'espace. Si un nuage recouvre le soleil, la couleur change.

HUO

Vous suivez donc le même rituel, jour après jour. Vous rendez-vous à l'atelier sept jours par semaine ?

ES

Je vais tous les jours à l'atelier. Ce n'est jamais la même chose ; à chaque fois, les couleurs de mes travaux sont là, comme neuves, pour m'accueillir. Je vis dans mon atelier comme chez moi. Je bouge lentement, je déplace un de mes travaux, je tire un rideau, je jette la cendre d'une cigarette consumée, je cherche l'accueil. Les jours fériés, quand Azzurra n'est pas là,

Patrizia me voit un peu chagriné, et elle finit par me dire : « Allez, je t'accompagne à l'atelier ? »

HUO

J'ai lu quelque part que vous vous rendiez à votre atelier quasiment à la même heure chaque jour. Est-ce vrai ?

ES

Je vais à l'atelier l'après-midi. Je m'assieds dans un fauteuil, par là. Mais je ne sais pas... tu comprends que tu as trouvé la peinture quand tu te libères de tout. J'aime que les gens qui viennent me retrouver à l'atelier ne ressentent pas le besoin de dire quelque chose. Ils restent silencieux, à côté de moi. Je vais te dire autre chose : une bonne partie des gens qui achètent mes tableaux les accrochent dans leur chambre à coucher. La pièce où il n'y a pas de bruit, où il y a du silence, de la méditation. Cela me plaît.

HUO

Le silence risque de disparaître de notre société du XXI^e siècle. L'autre jour, j'ai lu un article sur Lille : la municipalité voulait créer un espace pour les jeunes et avait demandé à des adolescents ce qui manquait dans leur vie. Or, ce qui ressort de ce millier d'entretiens, c'est que la plupart des jeunes déplorent l'absence d'un espace silencieux : à la maison, à l'école, à la cantine, partout, le bruit est omniprésent. C'est incroyable de voir ces adolescents en demande de silence, dont le monde manque cruellement aujourd'hui.

ES

L'idée de la chapelle que j'ai réalisée à la Villa Serena est celle-là : l'idée du silence.

HUO

Cartier-Bresson m'a raconté que lorsqu'il est allé voir Pierre Bonnard dans son atelier, aucun des deux n'a prononcé un seul mot. Il n'y avait que le silence, la contemplation des tableaux. Cela fait écho à cette idée, non ?

ES

Oui, je trouve. À l'heure actuelle, le monde est rempli du désir d'être présent. Au contraire, peut-être vaudrait-il mieux ne pas vivre comme ça parce qu'on devient agressif, voire un peu méchant. Le désir d'être, quant à lui, serait plutôt rattaché à la générosité. J'apprécie Naples, car souvent à Naples, lorsque l'on te demande quelque chose avec la main, c'est avec une telle noblesse dans le geste que l'on ne sait pas si la personne est en train de te demander quelque chose, ou de t'offrir autre chose. C'est quelque chose de précis.

HUO

Donc vous aimez la ville de Naples ?

ES

Oui.

HUO

Pour en revenir à l'atelier, celui dans lequel vous vous rendez tous les jours, vous dites également qu'il y a des règles : lesquelles vous imposez-vous dans votre travail ?

ES

Je dois appliquer une couche de couleur par jour, pendant dix jours. Les temps de séchage restituent une trame subtile ou un peu plus définie. Si l'on veut obtenir une trame subtile, il faut appliquer la peinture chaque jour à la même heure. Cela permet à la couleur de sécher toujours de la même manière ; la trame qui affleure à la surface est très subtile. Après l'abrasion, les pigments se brisent, se libèrent. Ce n'est qu'à ce moment précis qu'apparaît la véritable couleur du tableau.

HUO

Ce qui nous amène à la question de la technique. Vous en parlez dans un texte de 1975 : « J'obtiens une sorte de pâte en mélangeant le plâtre préparatoire avec la colle et je l'étends alors qu'elle est encore chaude sur la toile ou le mur. Le support peut être une toile ou du bois, il peut même ne pas y avoir de support, mais juste une couche d'enduit ou une fresque. Si je pouvais, je travaillerais directement sur le mur. » Vous décrivez votre méthode en précisant que, si vous le pouviez, vous travailleriez directement sur le mur. C'était en 1975. Quand avez-vous découvert cette technique, comment est-elle née ?

ES

Maintenant que je suis âgé, je n'aurais plus l'énergie de peindre sur un mur. Je t'ai parlé de ce petit tableau de la fin des années 1960. Il est difficile de retracer avec précision une chronologie, car je n'indique jamais la date.

HUO

Vous n'inscrivez jamais la date ?

ES

Maintenant, si. Azzurra écrit le titre du tableau et la date, et, ensuite, je le signe. Mais, au départ, je ne signalais pas, je n'indiquais pas non plus la date. Je te parle de l'époque de mon arrivée à Rome. J'allais souvent à Rome. À cette période, il existait deux réalités, que tu connais parfaitement : l'arte povera et la transavanguardia. Je ne savais pas où situer mon travail. Mes amis étaient Gino De Dominicis et Emilio Prini. Nous avons passé beaucoup de temps ensemble.

HUO

C'est intéressant, car j'ai moi aussi bien connu Prini et je viens d'écrire un texte sur De Dominicis. Comment se sont produites ces rencontres ? Tout à l'heure, dans la voiture, nous avons parlé de l'énergie que l'on ressentait jusqu'à Pescara à cette époque.

ES

Il y avait la Galleria Pieroni, et après, il y a eu la Galleria Lucrezia De Domizio, qui avait commencé en travaillant avec Pieroni ; à cette époque, les artistes venaient donc souvent à Pescara. J'ai commencé à peindre mes premiers tableaux. Une des premières expositions dont je me souviens s'est tenue au Bagno Borbonico à Pescara, où se trouvait la galerie de Mario

Pieroni. C'était différent à l'époque. On se mettait à table pour déjeuner, on commençait à discuter et cela durait jusqu'au soir, toujours assis à la même table pour dîner. On ne parlait pas de musées, on ne parlait pas de galeries. Je me souviens d'une phrase de Gino qui m'a beaucoup aidé. Il disait : « Nous, nous ne devons pas parler de ces choses-là ; nous, nous devons seulement penser à peindre un beau tableau. »

HUO

Vous parliez donc d'art ?

ES

Oui, on parlait d'art, uniquement d'art, comme faire une promenade en bord de mer, on rêvait...

HUO

En quelle année s'est déroulée l'exposition que vous avez évoquée à la Galleria Pieroni ? Est-ce que c'était la première exposition de cette galerie ici, à Pescara ?

ES

C'était ma première exposition à la Galleria Pieroni, en 1976. Elle était intitulée : e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo. Ma première exposition avec la galerie La Tartaruga à Rome était en 1975.

HUO

Pourriez-vous m'en dire plus sur cette exposition à Pescara ?

ES

Le Bagno Borbonico était autrefois une prison. Un lieu humide, vraiment mauvais comme milieu de détention. Le sol était pavé de grandes pierres. J'en ai retiré deux pour les remplacer par deux moulages en plâtre, un de couleur bleu azur et un de couleur rose. Tous les jours, pendant toute la durée de l'exposition, j'allais les nettoyer en les abrasant. Il y avait cinq grandes salles, où les murs étaient usés par l'incarcération. On y sentait fortement cette trace. Le travail se perdait dans ce vaste espace et, on entrapercevait une subtile image de lumière. Il m'est resté encore le désir de nettoyer ces pierres qui, à ce moment-là, vivaient dans une réalité si difficile. À l'époque, les galeries étaient toutes comme ça ; il n'y avait presque pas de couleur, tu ne la trouvais pas, les couleurs provenaient toujours des matériaux utilisés. C'était comme ça dans l'arte povera, puis est arrivé le désir de peinture avec la transavanguardia...

HUO

Vous évoquez un tableau que vous trouvez particulièrement beau, de Gino De Dominicis, qui fut exposé par Sperone et qui est aujourd'hui conservé au Museum of Modern Art à New York. Duquel s'agit-il ?

ES

Il figure une tête, qui ressemble à Gino, avec de grands yeux. Le tableau était présenté à la galerie de Sperone, au cours d'une de ses expositions. La galerie était divisée en deux par une

corde, qui sert habituellement à protéger les œuvres dans les musées. Gino m'a dit : « Regarde le tableau, parce que toi, tu t'y connais. »

HUO

Deux ans après l'exposition chez Pieroni, il y en a eu une autre à la galerie Ferruccio Fata à Bologne, dont j'ai vu une photographie extraordinaire, avec le talc. Pouvez-vous me parler de cette exposition importante de ces années-là ?

ES

J'avais réalisé trois œuvres : l'une composée de cinq planches inclinées, fixées au mur, en hauteur, touchant presque le plafond ; un triptyque posé au sol, et un tableau perpendiculaire au mur, de façon à pouvoir voir la couleur du recto comme du verso. L'exposition était intitulée *Presenza stanza*. Le jour du vernissage, j'ai eu l'idée de répandre du talc au sol. Une couche fine, invisible, qui n'altérerait pas la couleur du sol. La sensation était celle d'une légère instabilité dans l'équilibre, que j'ai appelée « aise étrange ». J'ai toujours désiré, pour moi, apprendre à vivre dans l'espace que j'occupe verticalement. Quand on occupe un espace horizontalement, c'est que nous ne sommes plus.

HUO

L'année précédente, vous aviez exposé à Milan, chez Paola Betti. Cette fois, la poudre répandue était colorée. On retrouve l'idée de dispersion.

ES

J'avais soulevé un nuage de poudre qui se déposait lentement au sol, en créant une ombre, s'offrant comme conclusion du travail lui-même. Le contemporain. La colonne allait du sol au plafond, à l'intérieur de l'espace. J'ai ouvert la fenêtre de la salle, car, en face, se trouvait l'Institut de physique, où Enrico Fermi et Ettore Majorana avaient travaillé, et, dans le jardin, il y avait un grand palmier ; cela me plaisait. Je suis allé à Rome car Jannis Kounellis avait acheté une petite maison près de la mienne, à Cappelle sul Tavo. On se voyait donc souvent. Et Jannis Kounellis, Gino De Dominicis et Mario Pieroni voulaient faire cette exposition. Mais je ne connaissais personne à cette époque, aucun critique. On peut dire que je ne connaissais que les artistes.

HUO

Depuis, la colonne est récurrente dans votre œuvre. Tout à l'heure, nous avons parlé d'église. Il faudrait aussi évoquer l'extraordinaire chapelle que nous avons visitée ce matin, l'une de vos collaborations avec Patrizia Leonelli. Mais avant, j'aimerais parler de votre travail pour la cathédrale de Reggio d'Émilie, car je trouve très intéressant ce retour de la colonne, toujours plus haute. Comment est né ce travail ? La colonne apparaît dans votre travail chez Pieroni à Rome, et se retrouve dans cette cathédrale en 2011. Une sorte d'éternel retour à la Nietzsche.

ES

Si on observe les églises bénédictines du XIV^e siècle dans les Abruzzes, on remarque que la colonne y est toujours présente, parfois utilisée dans la structure architecturale, parfois seule, tel un chandelier pascal. Je portais en moi ce désir de verticalité, mais aussi celui d'un objet ayant traversé toute l'histoire de l'art, et que l'on peut reconnaître continuellement à diverses

époques. Mais c'est également l'histoire de l'arc, que l'on retrouve dans Gruppo della Fonte. L'arc de Leon Battista Alberti est complètement différent de celui de Louis Kahn. Ce sont des éléments constants, mais qui évoluent. Quand on m'a demandé de réaliser le chandelier pascal pour la cathédrale de Reggio d'Émilie, j'ai repensé à la colonne. Elle était en marbre. Je l'ai peinte en bleu azur, divisée en deux dans le sens vertical, en laissant une légère fissure entre les deux moitiés. J'ai recouvert les deux parois intérieures de feuille d'or. Le chandelier s'enfonce légèrement dans le sol. Au fond, un miroir donne à la colonne la possibilité de se dédoubler, comme si l'on arrivait jusqu'à la crypte. À côté, il a une Crucifixion de Guido Reni.

HUO

Est-ce une œuvre permanente ?

ES

Oui. Kounellis a également travaillé pour cette cathédrale, c'est lui qui en a conçu la chaire.

HUO

Ce qui nous ramène au lien avec l'architecture : en un sens, nous l'avons vu ce matin, dans la chapelle à Città Sant'Angelo. Je voudrais savoir comment elle a vu le jour, car, contrairement à Reggio d'Emilie, où il s'agissait d'une intervention dans un espace religieux existant, vous avez créé cet espace main dans la main avec une architecte.

ES

Cette chapelle est née du désir de silence, de trouver un lieu où tout vit autour de toi. Mon travail est empreint du désir d'offrir un lieu dans lequel on se sente bien, enveloppé, et donc, en quelque sorte, protégé. La valeur la plus importante pour moi est celle du don. Trouver en soi quelque chose à offrir. Ce que le travail restitue, tu dois tout d'abord le trouver en toi. Ce n'est qu'après que tu essayes de le restituer. Quand on m'a demandé d'intervenir dans la chapelle de la Villa Serena, je me suis dit que l'on m'offrait la possibilité de travailler sur un espace ouvert à tous, car la spiritualité est une valeur universelle, qui appartient à chacun de nous. Un lieu de spiritualité t'aide dans la quête du bien-être, comme une promenade à l'aube ou au crépuscule en bord de mer, ou entre les arbres d'une forêt, lorsqu'un rayon de soleil te rejoint, t'indiquant presque un chemin. Je me souviens que lorsque j'étais jeune, j'aimais m'arrêter à l'ombre du platane dans le jardin de ma maison. J'ai imaginé cette chapelle comme un lieu de contemplation, où l'on pourrait prier, mais aussi lire de la poésie ou écouter un concert. Je cherche à offrir un moment de recueillement qui puisse tendre vers la méditation. C'est, à mon sens, ce que l'on recherche dans un tableau, quelque chose qui n'est pas lisible en surface. La chapelle se trouve à quelques kilomètres à peine de mon atelier. J'ai donc pu appliquer les couleurs une à une et sentir leur évolution au fil d'une même journée, observer les changements de lumière, d'une saison à une autre. Ce travail a duré plus de deux ans. Quand j'ai été hospitalisé en clinique pour mes problèmes de santé, je me rendais tous les jours dans la chapelle, pour voir le résultat. J'allais manger au restaurant de la clinique, où l'on mange très bien, surtout quand on est malade.

HUO

Patrizia Leonelli précise dans son texte que le personnage principal est la couleur, qui passe du bleu ciel au bleu foncé, en passant par le rose et le vert. La couleur évolue sans cesse. La lumière de demain sera différente de celle que nous avons vue aujourd'hui.

ES

Oui, elle change sans cesse. Les couleurs ont différents reflets. En 1996, j'ai également réalisé la *Salle des départs* près de Paris. Dans un parcours constitué de plusieurs pièces, les couleurs se transformaient lentement, du vert des prairies, pour la première pièce, au bleu azur à la fin, dans la salle de la veillée. Des choses inoffensives.

HUO

Avez-vous une photo, ou existe-t-il un livre sur ce projet ? Cy Twombly citait un poème de Federico García Lorca, Verde que te quiero verde, dans L'exposition dont j'étais le commissaire à la maison-musée de Lorca.

ES

Oui. J'ai réalisé une œuvre à Séville, mais je ne sais pas si elle s'y trouve toujours. Elle était intitulée *Fonte dei Passeri sulla riva del Guadalquivir*, donc je pensais à García Lorca.

HUO

S'agit-il d'une œuvre publique ?

ES

Oui, elle a été commandée pour l'Exposition universelle de 1992. J'avais réalisé un tronc conique, qui s'élargissait en haut. De l'eau jaillissait à environ 4 mètres de hauteur. Seuls les oiseaux pouvaient y boire, c'est pourquoi je l'ai intitulée *Fonte dei passeri*.

HUO

Est-ce une œuvre permanente ?

ES

Oui, c'était le projet de départ mais, après tant d'années, je ne sais pas si elle a été détruite ou si elle a été déplacée.

HUO

Il y a quelques années, j'ai travaillé chez García Lorca, à Grenade. Nous y avons réalisé une exposition intitulée « Everstill » (2007) ; c'était la maison dans laquelle il a vécu jusqu'à sa mort. C'est intéressant, car nous sommes partis des couleurs de la chapelle de la Villa Serena, pour arriver au vert de la Salle des départs et au lien avec l'architecture. Évidemment, il y a aussi le blanc, car les murs blancs des pièces ont une présence très particulière, que l'on retrouve ici aussi, à l'atelier. Pouvez-vous m'en dire quelques mots ? Vous dites que votre rapport à l'architecture est lié à l'hospitalité, que l'architecture doit être accueillante.

ES

Les pièces, ici dans l'atelier, sont blanches ; les pigments de couleur libérés dans l'air colorent légèrement les murs, et l'espace devient un volume à peine teint. J'ai toujours regardé l'architecture avec attention. Dans ma jeunesse, j'ai fréquenté pendant quelques années la faculté d'architecture de Pescara. J'allais uniquement assister aux cours d'Aldo Rossi, je n'ai passé aucun examen. Des années plus tard, j'ai fait sa connaissance lors d'une exposition à Gênes.

HUO

Et qu'est-ce qui vous intéressait chez Aldo Rossi ?

ES

Autrefois, sur la plage de Pescara, il y avait de petites cabines en bois, pour se déshabiller et enfiler son maillot de bain.

HUO

... cette même plage que vous avez évoquée tout à l'heure, sur laquelle vous vous rendiez tous les jours quand vous étiez lycéen ?

ES

Oui, il me semble que Rossi a lui aussi observé ces cabines de plage, que nous appelons des casotti. On imagine qu'il est très facile de créer une maisonnette similaire. Mais quand la faculté d'architecture est devenue « rossienne », tous les étudiants essayaient de trouver cette image, sans y parvenir. Je n'arrivais pas à comprendre comment Rossi avait réussi à donner une valeur aussi importante à une forme aussi simple.

HUO

Peut-on en dire de même de la matérialité de la couleur chez Rossi ?

ES

Oui. Tu as peut-être déjà vu des dessins de Rossi, ils sont très beaux.

HUO

Oui, j'ai aussi vu ses incroyables notebooks. Pouvez-vous me parler de la fontaine de Pescara. Comment a-t-elle vu le jour ?

ES

La Fontana est située devant l'entrée du tribunal de Pescara. Mon frère Vittoriano était avocat, j'aimais l'idée qu'une de mes œuvres soit installée sur une place qu'il traversait tous les jours. Aujourd'hui, tout obéit à des motifs politiques, et dès que la demande du moment est satisfaite, les créations sont négligées. En revanche, pour une œuvre que j'ai réalisée dans la ville de Yokohama, près de vingt ans plus tard, on m'écrit encore pour me demander comment exécuter de petits travaux de restauration, avec un soin considérable. La fontaine de Pescara a été réalisée en 2004. Elle a été abandonnée juste après son inauguration. Je me souviens que quelqu'un m'avait demandé quel serait le meilleur emplacement pour cette œuvre. J'ai répondu : dans le désert. Ce n'est que récemment que le nouveau président du tribunal, Angelo Bozza, s'est intéressé à sa restauration. Un voile d'eau se déversait autour d'une ellipse de granit noir de 15 mètres. D'un côté, il y avait une forme d'onyx, comme la lune, qui s'illuminait à la tombée de la nuit, et, de l'autre, une vasque creusée dans le marbre, une figure géométrique contenant toutes les lignes géométriques (horizontales, verticales, obliques et courbes). Après l'avoir réalisée, j'ai écrit : « Un disque noir est posé, un peu désorienté, sur la place du nouveau palais de justice de Pescara. Au centre, une forme géométrique bleu azur déverse de l'eau, inondant toute la fontaine. Le miroir d'eau est là pour nous rappeler les lumières de la ville, il rythme les heures à travers le reflet, nous donnant des images et des

couleurs diverses aux diverses heures du jour. Lorsque la lumière s'apaise apparaît une forme elliptique qui s'illumine avec la nuit. C'est peut-être la lune. C'est un lieu de contemplation, l'eau se déplace lentement avec la brise du soir ? »

HUO

Et cela se voit très bien dans les dessins. La fontaine ressemble à une lune.

ES

À l'intérieur de la fontaine, une forme lunaire qui s'illuminait à la tombée de la nuit. Puis il y a ce qu'ajoute la nature : les hirondelles essayant de boire en vol. Ce que l'œuvre restitue.

HUO

En parlant de la lune, j'ai trouvé ce texte très mystérieux que vous avez écrit en 1974 : « Moments de lune, nouvelle lune, lune montante, pleine lune, lune descendante ». Comment est né ce texte ?

ES

Avant d'ouvrir sa galerie à Pescara, Mario Pieroni avait un grand magasin, où il décida d'organiser une soirée dansante. Les murs de l'espace étaient blancs, j'ai donc eu l'idée d'y installer une œuvre, que j'avais intitulée Momenti della luna. Mario a toujours eu envie de passer du temps avec ses amis artistes. Aujourd'hui encore, lui qui vit à Rome depuis si longtemps, il parvient toujours à réunir beaucoup de monde autour de lui. Son travail de galeriste a joué un rôle important pour la ville. L'œuvre Allestimento teatrale de Fabro a été exposée à Pescara. Luciano, qui s'est occupé du projet, m'a demandé : « Ettore, tu peux aller la voir chez le vitrier ? Parce que, moi, je suis à Milan. » Aujourd'hui, je ne sais pas si cela se passerait ainsi, parce que chacun s'enferme dans son égoïsme. Quand c'est comme ça, on s'appauvrit.

HUO

Vous avez évoqué votre travail au Japon. Pouvez-vous m'en dire plus ?

ES

J'ai réalisé deux œuvres au Japon. La première, dont je t'ai parlé tout à l'heure, est installée sur une place de Yokohama. Elle s'appelle La necessità del movimento e della contemplazione. C'est une barque renversée, posée sur une ligne de couleur. À l'extrême opposé de la ligne, s'élève une colonne. L'autre travail se trouve dans un édifice à Tokyo, la Obayashi Corporation. J'ai posé au sol un carré de verre teint en bleu azur, sur lequel j'ai installé Anfora bacile, vasi. Une œuvre que j'avais réalisée pour la première fois en 1982 à la Galleria Lucrezia De Domizio à Pescara.

HUO

Est-ce avec ces vases qu'est née la sculpture peinte ?

ES

J'avais déjà peint la Colonna di colore. Avec les vases, j'ai apporté à la sculpture les valeurs chromatiques de la peinture.

HUO

Le thème du vase, tout comme celui de la colonne dont nous avons parlé tout à l'heure, est un éternel retour. D'où est venue cette inspiration ?

ES

J'en parle dans le texte écrit pour l'exposition en 1982. Le voici : « Quatre œuvres sont exposées : une amphore, une vasque et deux vases. Elles doivent être envisagées comme un temps de travail que j'ai appelé Collezione. L'un des vases possède une base circulaire. Les parois s'élèvent en suivant deux lignes obliques, jusqu'à obtenir un diamètre bien plus large. Une décoration (souvenir) est peinte sur l'une des surfaces : la belle au bois dormant. Il s'agit de la silhouette d'une femme allongée qui dessine le profil des Apennins, dans les Abruzzes. Cette image m'est très familière, car je la vois tous les jours de la fenêtre de mon atelier. L'autre vase possède lui aussi une base circulaire. Il s'élève en se dilatant, lui conférant une forme elliptique. Le diamètre inférieur de l'ellipse est de la même taille que la circonférence (ligne droite). Longue vue : net-flou. Toutes les lignes géométriques sont représentées sur ce vase : droite (horizontale, verticale), oblique, courbe. La vasque et l'amphore viennent compléter l'exposition ; avec la colonne, elles font partie des premières formes de sculpture qui s'éloignent de la "forme innée" (où les images suggérées par la pierre sont ensuite complétées). »

HUO

Beaucoup d'œuvres ont été réalisées pour des espaces publics. Dans mes interviews, l'une de mes questions récurrentes porte sur les projets qui n'ont pas abouti. On en sait beaucoup sur ceux des architectes, car, tous les jours, ils les publient et créent quelque chose de tangible, tandis que, dans l'art, on ne connaît jamais les projets que les artistes n'ont pas pu réaliser. Ainsi, Louise Bourgeois me disait qu'elle rêvait de créer un petit amphithéâtre. C'est une idée qui me vient de Boetti. Il m'a toujours dit d'interroger les artistes sur leurs projets non aboutis, pour les aider à les concrétiser. Je suis donc très curieux de connaître les projets que vous n'avez pas pu réaliser : qu'il s'agisse de projets spécifiques, de réponses à des appels d'offres publics qui n'ont pas été retenues, de rêves...

ES

Il n'y en a pas tant que ça. Je réorganise toujours les images de façon à obtenir des atmosphères différentes, que j'essaie de raconter à travers le dessin. J'aime cette aptitude, comme si la même œuvre se régénérât continuellement et m'offrait une nouvelle image. Une commande, c'est tout à fait différent, car c'est une demande de projet à réaliser. À ce moment, le travail devient l'offre d'un don. Avec Alessandro Bergonzoni, nous avons imaginé un projet pour la Casa dei Riswegli a Bologne. On m'avait demandé une fontaine. Je l'avais imaginée comme un lieu de repos, qui donnerait l'impression de se trouver autour d'une cheminée. Le projet n'a pas été réalisé. Ce que tu vois, c'est la maquette d'une longue promenade : l'eau s'écoule sur les côtés, tandis qu'au milieu, il est possible de marcher sur une bande de couleur, sur laquelle sont installées certaines de mes sculptures.

HUO

La promenade est importante à vos yeux, non ? Vous dites que quand on se promène, on découvre un paysage.

ES

La promenade devrait être importante pour moi, surtout dans mon état de santé. Mais j'en fais très peu, et elles sont courtes.

HUO

Y a-t-il d'autres projets, non aboutis, que nous pourrions voir ?

ES

Je regarde dans mes dessins. Ça, c'est une autre fontaine. Ce sont des cônes inclinés, de près de 2 mètres de hauteur, il peut y en avoir trois, quinze ou cinquante, installés sur un pré vert. Une goutte d'eau perle de la pointe de chaque cône, et va se déposer dans le petit sillon, en dessous. Les gouttes tombent à différents moments, créant une réalité musicale : tic, tic, tic, tic...

HUO

Est-ce pensé pour un lieu en particulier ?

ES

Non. C'est juste une idée, je ne sais pas pourquoi elle m'est venue à l'esprit. J'ai aussi une maquette de cette œuvre, que l'on peut voir à l'atelier. Pour le titre, j'avais pensé à Lacrime.

HUO

C'est très beau. Nous irons tout à l'heure à l'atelier, mais je voulais commencer l'interview ici, puisque l'atelier est un lieu de silence. Il me semblait déplacé d'y débiter notre entretien. Et ça ? On retrouve le vert, Verde que te quiero verde !

ES

Celui-là, c'est une maquette. Une sculpture sur un pré qui dessine une circonférence avec, à l'intérieur, de petites marguerites des champs. J'ai lu le livre d'Emile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne. Quand Paris tombe amoureuse de Cézanne, Cézanne n'est plus à Paris. Émile Bernard, alors jeune peintre, décide d'aller à sa recherche et se rend à Aix-en-Provence. Il demande où se trouve le grand peintre, mais personne ne voit de qui il parle. Un agent lui conseille d'aller au bureau d'état civil. Bernard finit par retrouver Cézanne dans son petit atelier. Il continuait à peindre sa montagne.

HUO

Il y a Etel Adnan, qui a écrit sur le mont Tamalpais, ainsi que Segantini, qui dit : « Je veux voir mes montagnes. » Vous, vous avez votre montagne : pouvez-vous m'en parler ? Elle apparaît souvent dans vos dessins. Etel Adnan dit de son Tamalpais de San Francisco que c'est son meilleur ami. Je voulais savoir si cette montagne était aussi votre amie.

ES

La montagne m'entoure en permanence. Les Apennins atteignent leur point culminant dans les Abruzzes, avec le massif du Gran Sasso. Les cimes dessinent la silhouette d'une femme allongée. J'ai commencé à la peindre quand j'étais très jeune, puis j'ai continué à divers moments, toujours dans une lumière différente. Elle me tient compagnie. Je comprends très bien Cézanne, qui retournait peindre sa montagne tous les jours : parce que, chaque jour, il

découvrait une ligne éclairée différemment, sous un jour particulier. J'aime l'idée de peindre une montagne, j'ai l'impression d'être un peintre d'autrefois. J'aime quand un tableau devient une peinture, lorsqu'il perd son récit. C'est comme regarder La Fornarina de Raphaël. Je pense que, quand un tableau est réussi, il se libère de tout.

HUO

Vous parlez également de la Madonna del Belvedere (1506) ? Je viens de la revoir à Vienne, c'est un chef-d'œuvre.

ES

C'est une œuvre incroyable. Tu ne sais pas quoi dire, elle te laisse sans voix. Hier soir, je disais à Marie-Claude Beaud : « Quand on n'a pas le mot pour raconter quelque chose, il n'y a que la larme qui la raconte. » Cinq cents ans se sont écoulés et nous n'avons pas encore découvert ce qu'il y a dedans. Je me souviens que je ne parvenais pas à détacher mon regard de la couverture d'un livre sur Raphaël. L'image me suggérait tant de pensées. À chaque fois que j'essayais d'arrêter une image, elle se déplaçait, s'éloignait de moi. C'est comme lancer un caillou au loin, et quand tu cours pour le ramasser, tu sens qu'il se déplace de nouveau, et encore et encore, jusqu'à devenir inatteignable. Aujourd'hui, le temps du regard s'est fortement accéléré. Les images se consomment. Souvent, c'est le travail qui te prend par la main. Dans l'œuvre, il ne peut y avoir le temps de notre vie, il ne peut y avoir les peines, il ne peut y avoir les plaisirs, il ne peut y avoir l'intelligence du siècle que nous vivons. Car notre existence est bien plus courte que celle de l'œuvre, si cette dernière est réussie.

HUO

Vous ne peignez pas uniquement la montagne, vous la dessinez. Vous dites que, chez vous, lorsque vous regardez le paysage par la fenêtre, l'envie de dessiner vous prend.

ES

Cela m'arrive partout. Maintenant, je me déplace moins, mais quand je voyage, j'aime bien raconter ce que je vois à travers le dessin. Quand je peins la montagne, je commence par dessiner son profil sur du papier cartonné, puis je le découpe, en suivant la ligne de l'image. Le papier cartonné se divise : deux lignes qui se touchent. Je choisis l'un des deux profils, auquel j'applique une légère abrasion, pour adoucir la ligne. En faisant ce geste, je pense que c'est exactement ainsi que nos collines se sont arrondies, par le lent travail quotidien, qui caresse la terre. Le désir du dessin naît à partir d'une feuille de papier blanc. Les pigments du graphite se brisent, s'étalent sur la blancheur de la feuille. La pression exercée permet d'obtenir un effet clair-obscur. Le temps s'annule, du soir au petit matin, comme un vol fou.

HUO

Vous dessinez sur des notebooks, comme Aldo Rossi ?

ES

Oui, dès que j'ai une idée, je la dessine. Ou alors j'écris de petites réflexions.

HUO

Vous écrivez également dans vos carnets de notes ?

ES

J'écris des pensées. J'écris des numéros de téléphone. J'écris peu, j'écris des choses de ce genre : « Je vais tous les jours chez ma mère. Le 16 janvier 2011, elle a fêté ses 100 ans. Elle habite à Cappelle sul Tavo. La maison est celle où je suis né. À l'époque, nous étions nombreux à y habiter. Aujourd'hui, j'habite à Spoltore. La route que je parcours tous les jours pour me rendre à Cappelle est encore connue comme celle du circuit automobile. Il paraît que c'est entre Spoltore et Cappelle que les virages étaient les plus beaux. J'ai vu leur pente et leur dessin modifiés par les pilotes qui les parcouraient. J'ai vu les Alfa Romeo, les Talbot, conduites par Ascari, Fangio, et peut-être par la première femme à apporter de la gentillesse à la puissance des moteurs, De Cesaris. Tous portaient un chapeau en cuir, noué sous le menton, et un foulard autour du cou. Au milieu de la route qui relie Spoltore à Cappelle, une grande cheminée indiquait la présence d'un fourneau. Les briques étaient jaunes, les maisons alentour, peu nombreuses à l'époque, étaient construites avec les mêmes briques. De cette colline, on voyait, en contrebas, une bande de mer bleu azur, parfois verte, parfois teintée d'argent. La couleur s'estompait au fil de la journée, telle une horloge chromatique. De l'autre côté, le Gran Sasso, la belle au bois dormant, qui, par beau temps, semblait si proche qu'on avait l'impression de la voir tomber dans la mer. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas, la marguerite perd ses pétales. Je t'aime, un peu, beaucoup... Désormais, tous les pétales indiquent l'absence d'amour. » J'ai écrit au sujet de l'église : « La lumière - la couleur - évolue de la nuance la plus claire à la plus intense, accueillant en soi l'espace absidal. Je n'ai touché à rien par la suite, un voile de couleur a donné une nouvelle lumière à la couleur. » Et encore : « L'envie de couleur sur une planche. Puis, l'abrasion : les pigments se brisent, se libèrent, trouvent une nouvelle densité, et c'est là, la couleur dans la couleur. La lumière se déplace très vite, elle glisse, impossible de la capturer. La géométrie est brisée par la même pâte de couleur qui la nourrit. L'espace se teinte. Se rendre chaque jour à l'atelier, presque à la même heure. Le tableau, le dessin, la sculpture ne peuvent être qualifiés de travail. Ils apparaissent en un instant. Ils sont tels qu'ils sont, libres de s'exposer, ils ne font aucun mouvement, ne se préoccupent ni du passé ni du présent. L'œuvre ne se déplace que de la superficie vers l'intérieur et, comme sonnée, elle perd toute notion du temps. » Ce genre de choses...

HUO

Vos écrits n'ont-ils jamais été consignés dans un livre ?

ES

Non, c'est quelque chose que je ne sais pas faire. Regarde ces dessins. Il y a vingt ans, je suis allé à Palma de Majorque. Quand je suis en vacances, je ne sais pas quoi faire, donc, pour passer le temps, je dessine les lieux qui m'entourent.

HUO

Ces dessins ont été faits pendant vos vacances ? Ce sont des paysages ?

ES

Oui, c'est ce que je voyais autour de moi. Ça, c'est la maison où j'étais logé.

HUO

On dirait l'une de vos architectures. En parlant de vacances, vous avez également réalisé un projet sur Godard à Rimini : pouvez-vous m'en dire plus ? Rimini est un lieu de vacances, non ?

ES

Je n'étais pas en vacances. Marco Bellocchio m'avait invité à réaliser une œuvre dans l'église de Santa Maria ad Nives.

HUO

Des films étaient-ils également projetés ?

ES

C'était à l'occasion du Festival del Cinema Adriatico à Rimini. Quand j'étais jeune, à Pescara, il y avait un cinéma en plein air, sur la rue qui longeait la mer. Je me souviens qu'après avoir vu le film, je retournais écouter les dialogues et la musique, de loin, assis sur un muret, revivant les images à travers les sons. À l'intérieur de l'église de Rimini, j'ai réalisé une surface plane rouge. En dessous, la bande-son du film *Nouvelle Vague* de Godard était diffusée.

HUO

Comment est née l'idée du rouge pour Godard ? Était-ce politique ?

ES

Non, cela n'avait rien de politique. À l'intérieur de cette église, j'ai ressenti le besoin de cette horizontalité, et la lumière me suggérait le rouge. Parce que le rouge se reflétait sur les murs, qui devenaient presque rosés. Daniel Soutif, qui a écrit un texte au sujet de ce travail, l'appelle la « lame rouge ».

HUO

Lorsque j'ai rencontré le poète Czesław Miłosz, Prix Nobel de littérature, il me dit : « À partir du xxe siècle, tout écrivain, architecte, artiste est toujours influencé par le cinéma. » Je me demandais si c'était le cas pour vous.

ES

Le réalisateur Takeshi Kitano a dit, dans une interview, que lorsque l'image est réussie dans un film, elle raconte la peinture. Chez moi, je regarde des films et, souvent, je ne me rappelle pas les avoir déjà vus. Mais il me suffit de voir une image immédiatement le film qui m'avait touché pour reconnaître

HUO

Vous êtes-vous jamais essayé à la vidéo ?

ES

Non, je n'arrive pas à bien utiliser les appareils.

HUO

Mais vous vous êtes essayé à la photographie ; en témoigne cette photo de vous avec des fleurs.

ES

Cette photo est née ainsi : il y avait chez moi un photographe pour un reportage. J'ai préparé l'image et je lui ai demandé de la photographier. L'ironie, c'est que le cliché est devenu une photographie du photographe. C'est très courant. J'ai utilisé peu de photos dans mon travail. La première est peut-être *Vaso* en 1981 : j'arrose une de mes sculptures, faite d'un matériau absorbant. L'eau s'écoule lentement, baignant et transformant la couleur. La photo ne naît pas ainsi : je l'ai modifiée en coupant la tête, mais elle était peut-être déjà belle au départ. Si je la retrouve, je te montrerai aussi l'image d'origine.

HUO

On retrouve le principe de l'arrosage au début de votre travail, lorsque vous jetez de l'eau sur la couleur. Le blanc m'aide aussi à trouver la couleur que je recherche. Les pigments se dispersent sur la surface du support. Alors tu ne sais jamais si la couleur se déplace de l'intérieur vers l'extérieur, ou de l'extérieur vers la superficie.

HUO

C'est donc la seule de vos œuvres qui soit une photographie ? Ce n'était pas une performance publique, vous l'avez réalisée à l'atelier, n'est-ce pas ?

ES

À vrai dire, la photo a été prise dans le garage du photographe. Je me souviens que, pour la prendre, il a dû déplacer sa voiture.

HUO

Là, il y a un travail photographique avec des colonnes.

ES

Ce n'est pas une œuvre. Un jour, Azzurra et moi avons décidé de prendre des photos pendant que je me déplaçais autour d'une petite colonne. Cela a plu à une amie, je le lui ai donc offert.

HUO

Et ensuite, évidemment, il y a les livres. Car cette interview sera publiée dans un ouvrage édité par le Musée de Monaco. J'aimerais parler un peu de vos livres, car vous en avez créé, certains sont comme des œuvres. C'est d'autant plus intéressant qu'à Monaco, il y aura cette bibliothèque de huit cents livres. Vous faisiez déjà des livres d'artiste dans les années 1970. Quel a été votre premier livre d'artiste, qui soit une œuvre en soi ?

ES

A Monaco, j'ai eu l'idée d'exposer trois bibliothèques, mais le projet n'est pas terminé. Je soigne beaucoup mes catalogues. Le livre rouge est peut-être le premier. Aujourd'hui, c'est livre d'artiste, mais, au départ, il est né comme le catalogue d'une exposition à Strasbourg.

HUO

Et d'où vous est venue cette idée ? Il s'agit d'une exposition qui s'est tenue en 1998 au Musée de Strasbourg. Ce n'est pas un livre imprimé, il est composé de papier de soie rouge.

ES

Ces feuilles m'ont servi à raconter l'histoire du rouge. La commissaire d'exposition du musée, Véronique Wiesinger, s'était déplacée à Paris pour trouver une soie lavée du même rouge que le papier, pour confectionner la couverture. C'est ainsi que ce livre est devenu le catalogue de l'exposition.

HUO

Sans texte ?

ES

Sans texte, ni images.

HUO

Ici, la substance est-elle la couleur ?

ES

Oui. C'était l'idée de mon travail. Tout comme la dissolution de la couleur, la couleur qui donne une autre couleur. Dans l'après-guerre, les filles de mon village utilisaient ce papier, qui était très bon marché, pour se rosir les joues ou se colorer les lèvres. Le papier mouillé déteignait sur la peau. De plus, le livre était anonyme ; il n'y avait ni mon nom ni celui du musée sur la couverture. Le graphiste du musée a édité un petit catalogue à part, regroupant toutes les informations sur l'exposition. Il n'est pas conservé avec le livre rouge.

HUO

C'est intéressant car, dans les années 1990, le Musée de Strasbourg est le seul à avoir consacré un catalogue à notre ami Emilio Prini. Je l'ai acheté, puis je suis allé voir Prini, qui m'a dit : « Ce catalogue est un cauchemar. » Il refusait toute idée de catalogue, et celui-ci avait été fait contre sa volonté. Il a donc pris l'exemplaire que j'avais acheté la veille et a commencé à en arracher des pages. J'ai toujours sa version corrigée : sur cent pages, il n'en reste plus que vingt. À ses yeux, tout était faux.

ES

Je crois bien que j'ai ce catalogue, moi aussi.

HUO

Il s'appelle Fermi in Dogana. Même le titre est très beau. Et c'est le seul qui lui soit consacré, car il ne voulait aucun catalogue.

ES

Oui, il ne voulait jamais de catalogue. Tout comme Gino De Dominicis.

HUO

Vous, au contraire, vous ne les refusez pas, vous vous y impliquez même beaucoup. Il est très intéressant de voir qu'aucun n'énumère vos œuvres.

ES

J'y parviens parce que j'habite ici, j'ai le temps de m'y consacrer. J'aime donner aux photos un ordre toujours différent, jamais chronologique : je les mélange, comme s'il s'agissait de cartes à jouer, puis je les assemble selon le parcours que j'ai en tête.

HUO

Vos catalogues sont des espaces en soi, et non des espaces secondaires. Pourrait-on dire qu'il s'agit d'espaces tactiles ?

ES

J'essaie de trouver dans le papier une sensation tactile qui appartient à mon travail, c'est pour cela que j'ai utilisé du papier de soie. Mon atelier évolue en permanence, lui aussi. Donc cette possibilité que les choses soient proches ou éloignées, qu'elles prennent la même lumière, ou une lumière différente, restitue des images totalement nouvelles. Si ce n'avait pas été le cas, il m'aurait été impossible de peindre pendant cinquante ans.

HUO

Il y a donc des images récurrentes, mais en mouvement perpétuel ?

ES

Je pense que la représentation photographique est toujours très différente de l'œuvre en soi, de même que la photographie est, à son tour toujours différente de l'impression. Un jour, Franz West m'a dit : « Regarde cette photo : elle est plus belle que mon travail. Donc, je modifie la couleur de mon travail. » Nous avons fait plusieurs choses ensemble, Franz West et moi.

HUO

Pouvez-vous me parler de cette collaboration ? Qu'avez-vous réalisé ensemble ?

ES

Nous avons exposé deux fois ensemble. La première fois à Naples, à la galerie Vera Vita Gioia, la seconde à Milan, dans la galerie de Massimo De Carlo. Dans une vidéo du vernissage de celle de Milan, Franz dit : « Voici un travail que nous avons réalisé ensemble, Ettore et moi, Il cielo e la merda. » C'est le titre de l'œuvre. Ensuite, nous avons réalisé ensemble une œuvre dans un parc, à Innsbruck.

HUO

L'œuvre est composée d'une de vos formes, au centre, qu'il a encerclée de jaune. C'est intéressant, car nous avons parlé tout à l'heure de vos couleurs : le bleu, le rose, le rouge, mais nous n'avons pas évoqué le jaune utilisé ici par West. Cela m'intéresse, car j'ai trouvé un livre dans lequel vous parlez du jaune de Van Gogh et du potentiel de cette couleur, qui contient aussi un peu de vert. Que représente le jaune pour vous ? C'est une couleur peu fréquente dans votre travail.

ES

Il arrive qu'un jaune m'emmène loin, à l'intérieur de la lumière. Le jaune de van Gogh, teinté d'une pointe de vert, amène dans un lieu totalement différent. Le jaune à côté de l'or s'éloigne

encore plus. J'ai utilisé du jaune à la Biennale de Venise, avec Enzo Cucchi et Maurizio Cattelan.

HUO

Là aussi, s'agit-il d'une collaboration ?

ES

Oui, effectivement, car nous avons réalisé l'espace un peu ensemble.

HUO

Pour en revenir aux livres : j'ai également lu que vous avez réalisé un livre avec des éléments tactiles pour la galerie Oredaria à Rome en 2006. Sur quel principe fonctionne-t-il ?

ES

Il s'agit du catalogue de l'exposition. C'était une petite galerie. Je n'avais exposé que quatre ou cinq œuvres, mais Marina Covi Celli voulait réaliser un catalogue important. Moi, je ne savais pas comment faire un catalogue important avec quatre ou cinq images.

HUO

L'exposition s'intitulait « Nerazzurro, rosa tenue » ?

ES

Oui. Et donc, le catalogue se serait terminé là, après quelques de pages. Je l'ai donc rempli de pages de papier de soie blanc. Puis, à partir de ce volume, j'ai réalisé une petite édition de cent cinquante exemplaires, construisant un désir d'amour infantile entre le bleu azur et le rose dans la couverture. Ce sont des choses pour perdre du temps.

HUO

Une fois de plus, on est dans l'azur et le rose de votre première œuvre. C'est très beau. Existe-t-il d'autres ouvrages d'artistes ou les avons-nous tous vus ?

ES

J'ai fait quelques éditions, dont certaines avec d'autres artistes. J'ai composé un livre avec Franz West : il avait les pages de droite et, moi, celles de gauche. J'ai aussi fait des catalogues de quelques pages.

HUO

Celui-ci est le plus radical de tous : une seule page.

ES

C'est le premier à avoir été fait sur une seule page.

HUO

J'en vois ici plusieurs d'une seule page, ou d'une poignée de pages, à mi-chemin entre le livre d'artiste et le catalogue. Un jour, il faudrait consacrer un ouvrage à vos livres, comme cela a été fait pour les livres de Sol Lewitt ou de Boetti. Pourriez-vous me parler du dernier ouvrage,

celui en noir ? Comment a-t-il vu le jour ? C'était pour l'exposition à la Galerie Marian Goodman à Paris, en 2018 ?

ES

Oui. Pour l'invitation à l'exposition, Andrew avait eu l'idée d'utiliser un carré avec un angle manquant, une forme que l'on retrouve dans mon travail. J'ai repris le format et les dimensions de l'invitation pour le livre. Celui-ci, en revanche, je l'ai fait pour la galerie de Benedetta. Et celui-là, c'est un livre en albâtre. Il ne s'ouvre pas, il pèse lourd.

HUO

Et d'où vous est venue l'idée d'utiliser de l'albâtre dans votre travail ? Car nous avons vu à l'atelier de magnifiques œuvres, à la fois transparentes et opaques. Évidemment, l'albâtre a une longue histoire chez les Étrusques et les Romains.

ES

L'albâtre était utilisé pour les fenêtres des églises byzantines, car c'est une pierre transparente, qui laisse passer la lumière. Contrairement au marbre, l'albâtre n'est pas extrait de la montagne, mais dérive de formations d'eau qui se solidifient sous terre. L'albâtre me sert à construire des formes géométriques. La couleur, parfois cachée, parfois non, confère à la pierre des nuances poudrées. Quand je regarde cette géométrie cristalline, j'ai l'impression que d'un instant à l'autre, elle pourrait se briser, retourner à l'état liquide. À chaque fois que j'arrive à l'atelier, je m'émerveille de retrouver ces formes telles quelles. Parfois, j'ai l'impression qu'elles pourraient se dissoudre pendant la nuit.

HUO

D'où vient cet objet ?

ES

Il vient d'un bijou que j'avais dessiné en 1968. Dans ce cercueil, réalisé pour l'exposition à la galerie Lia Rumma à Milan en 2010, tu retrouves ce fil d'or, posé sur un petit coussin : un peu comme cacher une boucle d'or d'un ange. J'aime que ce signe d'or crée un dessin. Quand j'enseignais à l'école où j'ai été moi-même diplômé, je demandais à une élève de me donner un cheveu, puis je le posais sur une feuille blanche. Les étudiants devaient ensuite le dessiner. C'est vraiment difficile de dessiner un cheveu.

HUO

Ce qui nous amène à l'enseignement. Vous demandiez aussi aux étudiants de nettoyer les fenêtres ?

ES

Oui, parce que l'école se trouvait au bord de la mer, et quand les fenêtres n'étaient pas bien nettoyées, la lumière n'entrait plus, ni l'image de la mer. Je suis un peu comme Marie-Claude : quand je vois quelque chose qui n'est pas à sa place, il m'est impossible de ne pas le remettre en ordre.

HUO

C'est intéressant, car j'ai bien connu César Domela-Nieuwenhuis dans les années 1990. Je suis allé lui rendre visite quand j'ai rejoint la Fondation Cartier. Il était très âgé, il avait 90 ans. Il était né vers 1900 et avait été l'ami de Mondrian dans les années 1930. Il m'a toujours dit, et sa femme aussi, que quand il allait chez Mondrian ou quand il le recevait chez lui, il était toujours très précis, car si le plan de table ne dessinait pas une forme géométrique parfaite, Mondrian en souffrait terriblement.

ES

La première fois que je suis allé à la Villa Paloma, il y avait une plante dont le nom m'échappe. Ces pétales violets tombaient par terre. J'ai alors observé Marie-Claude se lever non pas pour enlever les pétales, qui étaient parfaitement à leur place, mais pour enlever quelque chose que le vent avait amené entre les pétales. Je fais la même chose, c'est insupportable.

HUO

Mais il serait essentiel de composer un métalivre, un livre qui récapitule tous vos livres, car c'est l'aspect méconnu de l'œuvre.

ES

S'ils sont peu connus, c'est aussi parce que les catalogues que je réalise sont tirés à peu d'exemplaires. L'idée de composer avec toi un livre sur les livres me plaît beaucoup, je vais m'y mettre.

HUO

Avez-vous également fait des meubles ?

ES

Pour « Il Mondo delle idee », j'ai dessiné les formes que tu as vues à l'étage. Elles devaient être éditées en de nombreux exemplaires, mais, finalement, il n'y en a eu que quelques-uns. Par la suite, j'ai réutilisé ces formes pour créer la piste de danse d'une discothèque, à Rome. J'étais jeune à l'époque, et j'y passais souvent la nuit.

HUO

Cela m'évoque aussi votre travail avec les feuilles.

ES

Oui, il date de la même époque, vers la fin des années 1960. Foglie ont été photographiées pour la première fois sur la plage de Pescara.

HUO

L'une des choses dont nous n'avons pas parlé, et qui est fondamentale pour l'interview, ce sont *les Stanze*. Il est très impressionnant de voir ici, dans l'atelier, ces salles incroyables, grises, rouges, blanches. Je voulais savoir comment vous est venue l'idée de ces pièces, que vous appelez également des « espaces pour l'esprit ».

ES

Oui, je les ai appelées des pièces spirituelles. Elles sont remplies de lumière. Dans chaque pièce, il y a des tableaux sur les murs peints en blanc. Mais quand tu es dans une pièce, tu te rends compte que les murs ne sont plus blancs, ils absorbent la couleur des pigments qui se dispersent à l'intérieur. La pièce devient elle-même également un volume, même une sculpture.

HUO

Quelle fut la première ?

ES

Le désir de toucher entièrement une pièce, du sol au plafond, en passant par les murs, a toujours fait partie de mon travail. En 1989, à Pérouse, j'avais réalisé une œuvre à l'aide des étudiants de l'Académie. Le désir était celui d'éliminer, à une certaine heure de l'après-midi, les ombres qui dessinaient l'architecture de la salle. Je leur ai demandé de relever l'intensité de la lumière sur quelques murs et sur le plafond à l'aide du posemètre photographique. Ensuite, j'ai fait appliquer plusieurs couches d'azur cobalt, avec différentes quantités de pigments, pour obtenir la même qualité de ton sur les murs. Là où manquait la lumière, j'ajoutais de la couleur. Une fois le travail fini, la pièce se déployait soudainement, comme si elle avait perdu sa consistance. Regarde ces deux murs : l'un est blanc, car il est baigné de lumière, l'autre est gris, car il est à l'ombre. Si tu appliques un bleu azur sur l'un et un bleu azur d'une valeur chromatique différente sur l'autre, l'angle disparaît automatiquement. La pièce s'ouvre. Et là, en un instant, la pièce s'est ouverte. « Au centre de la pièce, sur le sol, un petit vase, à partir duquel s'élevait un fil d'argent, terminé par une pierre d'émeraude, placée à hauteur du regard : dans l'Antiquité, l'émeraude servait à soigner les problèmes de vue. De nouveau, un anneau en argent, sur le fond. Je me souviens d'une promenade où, marchant le long du cours de la petite ville, je suis arrivé à la Sala del Cambio. La réalisation de cette salle avait été confiée à Pietro Perugino. La salle était celle du tribunal et des audiences. Le graveur sur bois florentin Domenico del Tasso fut chargé de concevoir le banc, l'humaniste Francesco Maturanzio choisit, avec le Perugino, les représentations iconographiques ainsi que le contenu des inscriptions. J'avais l'impression de voir apparaître des personnes vêtues de velours sur les bancs. Un tout extraordinaire. La cathédrale. La Renaissance. L'espace entièrement imprégné, tout autour de moi. Le lendemain de l'exposition, je suis allé à Volterra pour voir la Déposition de la Croix (1521), de Rosso Fiorentino. La sensation du vert occupait la ville tout entière, tel un manteau. La première pièce à avoir été construite comme celles de l'atelier fut la Stanza azzurra. J'avais préparé une exposition à la Villa Médicis de Rome en 2006. Il y avait ce grand escalier, qui menait à une petite pièce. L'espace était chargé d'une forte connotation historique. J'ai donc eu l'idée de créer un moment de suspension. J'ai fait peindre les murs et le sol en blanc. Au plafond, j'ai fait tendre un faux-plafond rétroéclairé, qui diffusait une lumière très intense. Ensuite, j'ai fait installer les tableaux, que j'avais réalisés sur mesure pour cette pièce, et qui occupaient entièrement la largeur de chacun des murs, créant une étreinte. La pièce blanche est teinte de bleu azur ; la couleur, réverbérée par les tableaux, teintait toute la pièce. C'est comme quand j'écarte un tableau du mur : l'œuvre est peinte des deux côtés, la couleur du verso se reflète sur le mur blanc, colorant ce dernier, créant ainsi un volume pigmenté.

HUO

Ensuite, il y a eu cette incroyable salle rouge, que je n'ai jamais vue. Comment a-t-elle vu le jour ?

ES

J'ai toujours pensé au rouge comme le rouge pourpre : une couleur qui est exaltée lorsqu'elle est mise près de l'or. Au Vatican, tu ressens en permanence ces rouges. Dans une scène du film de Nanni Moretti, *Habemus Papam*, on voit une longue file de cardinaux habillés en rouge pourpre, qui remplissent la salle de cette couleur. Après l'exposition à la Villa Médicis, j'ai reproduit la *Stanza azzurra* à l'atelier. Ensuite, j'ai voulu en créer d'autres. Ici, ces pièces ont été pensées avec lenteur. Elles ont pris de l'ampleur peu à peu, jour après jour, jusqu'à leur aboutissement, à une vitesse qui est celle du travail, et non celle d'un impératif extérieur au travail. Souvent, quand on me demande de réaliser une œuvre, l'idée ne me vient pas tout de suite. Il arrive qu'elle m'apparaisse après coup, une fois l'exposition terminée. Il m'est impossible de me rendre dans mon atelier en me disant : « Je vais penser à une idée. » J'ai presque toujours la tête vide quand je vais à l'atelier. À l'atelier, le temps s'écoule à mon rythme, qui n'est pas celui dicté par une exposition, mais celui qu'exige le travail. C'est pour cela que je préfère parler de maison que d'atelier. Je commence un travail dans des vêtements en lin, et je le termine vêtu des couleurs sombres des habits d'hiver.

HUO

Pour terminer, nous pourrions parler de l'exposition à Monaco. Nous avons les plans sous les yeux. Je serais curieux de savoir comment vous l'imaginez pour l'instant. Nous avons déjà évoqué la bibliothèque, avec les livres d'artiste. Nous pourrions peut-être commencer par là. Une bibliothèque de huit cents livres sera installée à Monaco : d'où vous est venue cette idée ?

ES

Elle m'est peut-être venue en regardant la bibliothèque ici, à l'atelier. Les livres s'abîment, donc, pour les protéger, je les ai tous recouverts de papier de soie d'une couleur précise. C'est aussi un moyen de les identifier. Je sais que le bleu correspond à un catalogue, le rose à un autre, et ainsi de suite. J'ai envisagé cette pièce du musée comme un tableau qui se déploierait sur les murs. Un peu comme entrer dans une pièce-bibliothèque, avec des tableaux de part et d'autre. J'avais en tête les perspectives des intérieurs de Vermeer. À cette pièce donc, je veux donner également une couleur différente sur les murs par rapport à toutes les autres pièces.

HUO

Quelles couleurs allez-vous utiliser ?

ES

Toutes les salles sont blanches. Celle contenant les bibliothèques sera recouverte de gris, une couleur qui tire vers le blanc, mais aussi vers le noir. De toutes les couleurs, c'est celle qui possède la meilleure des qualités, celle de l'hospitalité. Mais je le déciderai à ce moment-là.

HUO

Nous avons vu un autre livre : Fête des 18 ans de Benedetta Spalletti, Pescara, Hôtel Esplanade.

ES

Benedetta est ma nièce, elle voulait conserver un petit souvenir de ses 18 ans. J'ai donc fait ce petit livre pour elle.

HUO

Mais si l'on regarde le plan de l'exposition, on ne voit qu'aucune de vos « salles » n'y figure : est-ce parce qu'elles ont besoin d'une lumière particulière ?

ES

Oui, il n'a pas été possible d'en installer au musée, car les plafonds sont bas. Pour obtenir le type de lumière nécessaire à ces pièces, il faut un espace de 50 centimètres entre le faux-plafond et le plafond.

HUO

Il ne s'agira sûrement pas d'une rétrospective, puisque la chronologie vous déplaît ?

ES

Non, je n'ai jamais fait de rétrospective. D'ailleurs, j'en serais incapable. Si j'ai une idée, et que je n'ai pas de support à disposition, alors j'utilise un vieux travail pour pouvoir commencer tout de suite le nouveau. Mais, maintenant, Patrizia et Azzurra me l'interdisent. A l'atelier, comme dans une exposition, je mélange des œuvres réalisées il y a trente ou quarante ans à des œuvres que je viens de terminer. Je pense qu'il est difficile de distinguer les plus anciennes. Comme si le temps s'annulait.

HUO

Vous avez dit, dans un texte écrit en 2010, qu'en un sens, la peinture, le dessin et la sculpture ne pouvaient être définis comme des œuvres individuelles, car elles apparaissent à un moment donné. Le rôle d'une exposition est-il de réunir les œuvres ?

ES

Quand on entre dans l'atelier, on sent tout d'abord une atmosphère, tout autour de soi. Ce n'est qu'après avoir vécu cet instant que l'on regarde les œuvres une à une. C'est ce premier moment que je préfère, l'idée du « tout autour ». C'est comme ce geste très simple des bras, tendus vers l'avant, pliés comme dans une étreinte, que Le Bernin montra au pape pour lui expliquer sa vision de la place Saint-Pierre.

HUO

Je m'intéresse beaucoup à cet aspect du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale : Schwitters avec son Merzbau, Gaudí avec sa Sagrada Família. Êtes-vous à l'aise avec cette notion ?

ES

J'aime toucher tout l'espace. Je vois l'œuvre comme un don, un lieu d'hospitalité.

HUO

C'est paradoxal, car vous dites que les œuvres ont une réalité en soi, et dans le même temps, qu'elles dialoguent les unes avec les autres. Il y a donc une communion possible. Vous recherchez une singularité, mais en même temps, vous souhaitez offrir aux œuvres la

possibilité de vivre ensemble. Cela me semble important au regard d'une exposition comme celle de Monaco. Pouvez-vous m'en dire plus sur ce paradoxe - qui, d'ailleurs, n'en est peut-être pas un - de l'œuvre, qui serait à la fois singulière, et un tout ? C'est une notion essentielle pour la société actuelle.

ES

Quand tu vas boire à une fontaine publique, mais que tu n'as pas envie de coller ta bouche au tuyau, tu joins tes mains en coupe : c'est ce que je pense. J'ai présenté ce travail lors d'une exposition aux Forums impériaux à Rome.

HUO

Comment cette œuvre en bronze a-t-elle vu le jour ?

ES

L'œuvre a d'abord été créée en plâtre, car j'ai fait une empreinte de mes mains en coupe avec du plâtre liquide. Une fois ce moulage obtenu, j'ai réalisé l'œuvre en argent, pour lui donner un peu plus d'importance. Tous les autres artistes avaient créé de grandes œuvres pour les Forums impériaux, et moi, j'avais fait ce tout petit objet. Le commissaire d'exposition m'a dit : « Ton œuvre est tellement petite ! Où pourrait-on l'installer ? » Je lui ai répondu : « Mets-la dans ta poche. Quand on te demandera où se trouve le travail de Spalletti, tu la sortiras de ta poche pour la montrer. » C'est l'œuvre qui a été la plus vue de toute l'exposition.

HUO

Nous verrons également ces nouvelles œuvres dans l'exposition. J'ai vu tout à l'heure avec Marie-Claude des petits travaux sur papier. Ensuite, vous en avez réalisé un en grand format sur panneau. On y voit de l'or.

ES

Je les ai appelés *Paesaggi*. Les couleurs se touchent pour restituer les lignes du paysage. C'est comme quand on se promène en bord de mer : tu vois le sable, puis la mer, puis le bleu azur s'assombrit, puis apparaît la ligne d'horizon, et enfin, le ciel. J'ai aussi utilisé de l'or, par vanité, peut-être.

HUO

Et ça ?

ES

Ça, c'est une œuvre qui plaît à Cristiano Raimondi. A cette époque, j'avais une compagne avec une petite fille, alors j'avais fait sa chambre comme une salle de jeux. Le titre est *Paesaggio, favola* (1990) : il y a deux petites maisons, reliées par un arc, sur lequel se trouve un petit lac et, derrière, une lune.

HUO

Quel est le titre de l'exposition à Monaco ?

ES

J'aime bien : « Ombre d'azur, transparence ». Mais peut-être que cela va changer, parce qu'un autre me vient à l'esprit.

HUO

Rainer Maria Rilke a écrit un court texte intitulé *Lettres à un jeune poète*. Quel conseil donnerais-tu à un jeune artiste ?

ES

Je lui donnerais une feuille blanche, avec la consigne de ne pas y toucher. Il y a une chose que je ne t'ai pas dite : j'aime beaucoup la poésie. Elle tient sur une seule page, donc c'est comme regarder un tableau : on peut l'embrasser entièrement du regard. Il n'y a rien avant, rien après. Parfois, je retranscris des poèmes au dos de mes tableaux : ils sont la partie cachée, plus secrète. Avec le temps s'est formé un petit recueil de poésies. Par exemple, je sais qu'il y a un tableau de 150 x 150 cm, biseauté à la feuille d'or, au dos duquel j'ai inscrit ce poème de Sandro Penna :

*Sous un ciel bleu azur j'attends, je me languis.
Tout est paisible sauf un voile de tristesse
que je n'ai pas demandé.*

Celui-ci de Ungaretti est magnifique :

*Solitude
Santa Maria la Longa,
le 26 janvier 1917
Mais mes cris
blessent comme des éclairs
la campagne
faible du ciel
Ils s'enfoncent
craintifs.*

Celui-ci aussi, d'Emily Dickinson, est très beau :

*Il faut pour faire une prairie
Un trèfle et une abeille –
Un seul trèfle, une abeille
Et quelque rêverie.
La rêverie suffit
Si vous êtes à court d'abeilles*

Et écoute la beauté de celui-ci :

*Dormir me plaît et plus encore d'être de pierre.
Tant que durent le mal et la honte ici-bas...
Ne rien voir, ni sentir m'est chose douce et chère ;
ne m'éveille donc point !
Par pitié, parlez bas !*

C'est par Michelangelo.

HUO

C'est une merveilleuse conclusion, merci !