

The logo for 'Lam' is a dark blue rounded square with the word 'Lam' in white lowercase letters. The background of the entire page is a colorful, abstract artwork made of various brushstrokes and patterns in shades of blue, purple, pink, orange, and red, resembling a mosaic or a textured surface.

Lam

Giorgio Griffa

Merveilles de l'inconnu

12 février > 28 novembre 2021

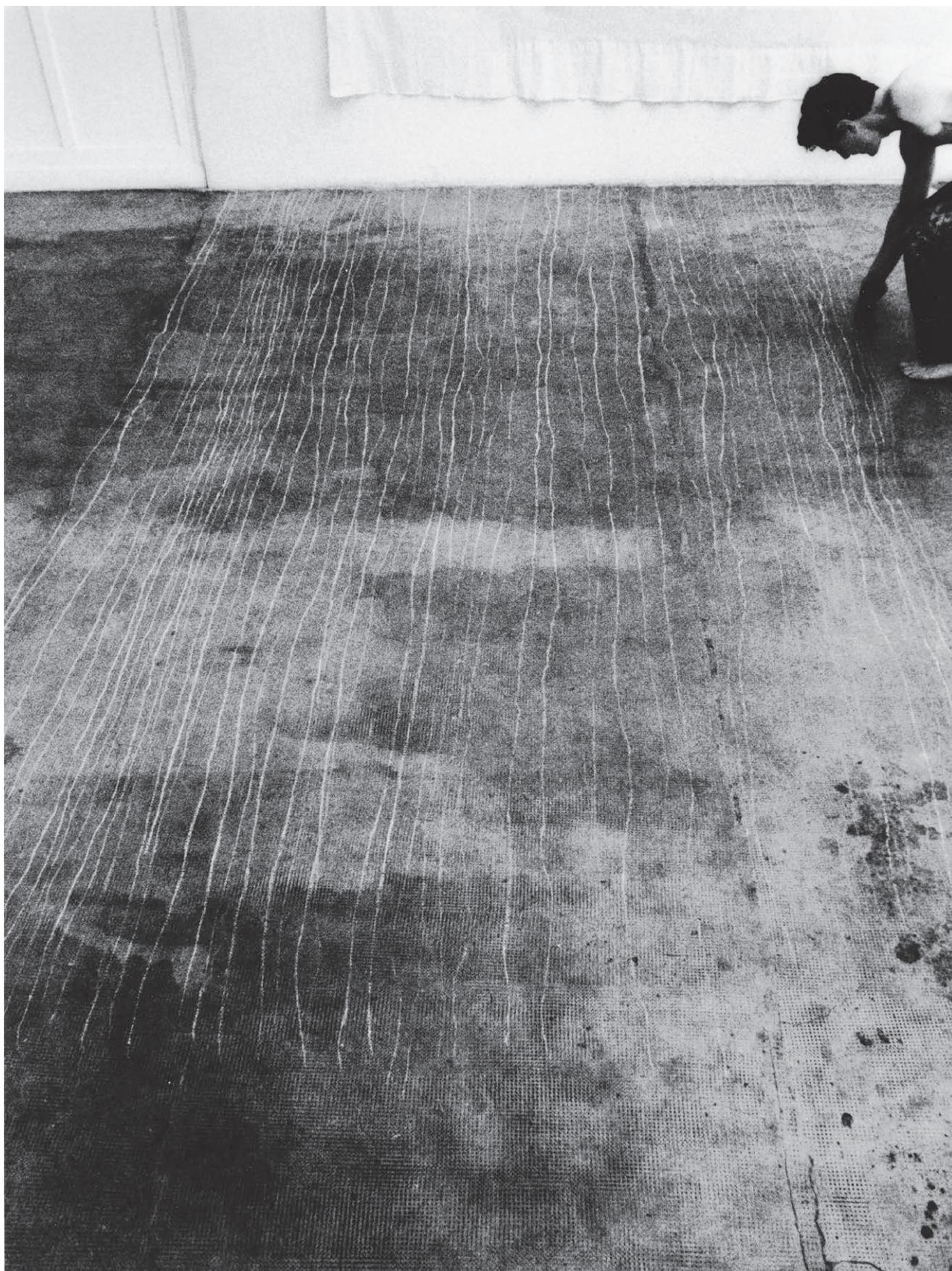
Dossier pédagogique

Réalisé en collaboration avec Xavier Ballieu, Agnès Choplin, Marie Demarcq, Alexandre Holin et Anne-Gaëlle Le Flohic

Sommaire

- 5 **Présentation de l'exposition**
- 6 **L'abécédaire de Griffa**
- 22 **Biographie**
- 23 **Propositions de pistes pédagogiques pour les cycles 1, 2 et 3**
- 25 **Propositions de pistes pédagogiques pour les cycles 3 et 4**
- 27 **Rendez-vous enseignant-es et visites-ateliers**

Couverture :
Giorgio Griffa, *Yumapato*
(détail), 2020. Peinture
acrylique sur toile
(bandera). 69 x 96 cm.
Courtesy Casey Kaplan
Gallery, New York -
Galleria Larcán O'Neil,
Roma.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio,
courtesy Archivio Giorgio
Griffa.



Un style homogène en quête de pureté

Artiste majeur de la scène artistique italienne, Giorgio Griffa commence son œuvre peinte dans les années 1950 et acquiert son style si reconnaissable à la fin des années 60.

Prolifique et variée, sa production fait néanmoins preuve d'une grande homogénéité. Fasciné par de nombreux artistes et mouvements des avant-gardes moderne et contemporaine, Griffa reste aussi attentif à l'histoire de l'art universelle, depuis les créations pariétales de l'aube de l'humanité jusqu'à la peinture académique traditionnelle. Cependant, ces diverses influences et références ne sont jamais des plagiats ou de simples citations des grands maîtres. Griffa s'imprègne de ses découvertes, ou de ses accointances artistiques, afin d'engendrer une œuvre tout aussi originale qu'immédiatement identifiable.

Il existe en effet un style personnel, une manière authentique et un esprit propres à Giorgio Griffa. Ses grandes toiles et ses dessins se caractérisent par leur unité formelle et leur cohérence conceptuelle. Par des gestes lents et assurés, il décline inlassablement des motifs simples, souvent agencés sur des toiles de grands formats, librement posées au sol, toujours travaillées puis exposées sans la contrainte du châssis. Tel un musicien composant d'infinies variations sur sa partition, Griffa fait naître des rythmes contrastés et de subtiles harmonies colorées, des tons pastels et lumineux tracés le plus souvent à l'acrylique. Tantôt graphiques, tantôt proches de l'écriture, ses compositions peuvent à la fois se lire et se regarder, être scrutées minutieusement, ou contemplées tels de larges panoramas.

Pour Griffa, la toile n'est pas seulement un support à la peinture. Il entretient ce qu'il nomme une « intelligence de la matière », c'est-à-dire un rapport charnel au tissu, à sa capacité d'absorption, à sa trame, mais aussi à ses dimensions ou à son espace. De même, ses outils (pinceaux ou brosses) déterminent les compositions tout comme l'épaisseur de la matière picturale.

Enfin, Giorgio Griffa élabore ses œuvres dans un esprit de méditation, entre lenteur d'exécution, liberté spirituelle, et répétition quasi rituelle des motifs.

Une œuvre libre, échappant à un parcours chronologique

« Ce n'est pas comme s'il y avait un développement clair dans mon travail : il y a des cycles et des voies qui peuvent revenir. »

Contrairement à l'œuvre d'autres artistes, celui de Giorgio Griffa ne se prête pas à un parcours ou à une présentation chronologique. Son style plutôt homogène ne connaît pas de périodes bien distinctes ou de ruptures abruptes. Ses « cycles » de création sont en réalité des séries de toiles réalisées ensemble, dont les motifs peuvent ensuite revenir ultérieurement dans son travail. Comme il aime à le dire, « il n'y a pas d'évolution, il n'y a pas de progrès ». Tout au plus, est-il possible de relever un enrichissement de son vocabulaire formel, et une complexification de ses compositions, à partir des années 1980. L'exposition *Giorgio Griffa. Merveilles de l'inconnu* respecte d'ailleurs cette vision globale et intemporelle propre à l'œuvre de l'artiste. Le temps et l'espace fusionnent. Les toiles et les dessins, conçus à différentes périodes, se répondent en fonction de leurs aspects formels et des démarches créatives souvent récurrentes de l'artiste.

Tout comme l'œuvre de Paul Klee, dont une exposition importante sera présentée au LaM à l'automne 2021 (*Paul Klee, entre-mondes*, du 19 novembre 2021 au 27 février 2022) la peinture de Giorgio Griffa est ouverte à de multiples interprétations et infiniment poétique.

L'abécédaire de Griffa



Giorgio Griffa, *Obliquo, Azzuro*, 1969. Tempera sur papier, 49 x 61 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Abstraction analytique

Giorgio Griffa utilise un vocabulaire de formes et de signes simples et épurés. Sa façon de concevoir la toile comme partie intégrante et fondamentale de ses œuvres, ou encore l'importance qu'il accorde aux matériaux, aux outils, ainsi qu'à l'espace du support peuvent nous pousser à le rapprocher des grands mouvements de l'abstraction analytique. Cependant, s'il entretient certains rapports avec cette mouvance, il tient aussi à se démarquer des courants strictement conceptuels et analytiques.

« Comme je le voyais, le concept froid de peinture analytique ne me convenait pas. Je laissais la peinture parler d'elle-même, je me sentais donc différent des peintres analytiques. »

Considérant la démarche de ses pairs comme trop froide et réfléchie, ne laissant pas assez de place à l'émotion comme à la spontanéité, il adopte une vision artistique plus subjective. Il insiste sur l'aspect allusif, poétique et musical de son œuvre. Même s'il place la peinture pure au cœur de sa création, il refuse la négation de l'auteur. Le geste du peintre reste en effet pour lui indispensable,

car il produit la variété des signes, engendre l'émotion, et ne peut être simplement mécanique et impersonnel.

« Je suis un peintre traditionnel. »

Griffa revendique une abstraction issue de la grande histoire de l'art. Ainsi, ses variations autour des lignes minimalistes obliques (par exemple dans *Obliquo Azzuro*, 1969) ne sont pas sans rappeler les trois versions de la célèbre *Bataille de San Romano* (vers 1456) de Paolo Uccello (1397-1475). Dans cette série, le peintre florentin de la Renaissance dresse les lances des cavaliers dans une perspective plane superposée, insistant sur la composition géométrique, rythmique, et particulièrement dynamique. Griffa en reprend la scansion régulière, simplifiant la disposition des armes dans une composition épurée, allant à l'essentiel.

Qu'est ce que l'abstraction analytique ?

L'abstraction analytique est une tendance de l'art contemporain particulièrement active dans les années 1960 et 1970 : différents groupes, fondés par de jeunes artistes, verront le jour en Europe. Leurs conceptions révolutionnaires de l'art les poussent à insister sur la nature conceptuelle et intellectuelle de la peinture plutôt que sur son contenu émotionnel ou lyrique. Ce qui les anime, c'est la réflexion sur la nature même du travail de l'artiste et du processus de création (la provenance du geste artistique et la façon dont il s'intègre dans une mémoire des signes), et sur les moyens traditionnels dont disposent les artistes (supports, châssis, etc.). Les toiles que ces artistes produisent sont souvent minimales, aseptisées, indépendantes de tout châssis. Les compositions sont soumises à la nature des matériaux. Les œuvres ne sont plus accrochées traditionnellement au mur. Le geste du ou de la peintre se veut souvent mécanique, répétitif, parfois réduit à sa plus simple expression (traits, lignes, bandes, points, traces). Le sujet de la peinture n'existe plus : l'œuvre est produite pour elle-même, et par elle-même !

En France, **BMPT** est fondé en 1966. Chaque lettre de cet acronyme correspond à l'initiale du nom de famille des membres du groupe qui inventent respectivement leurs motifs récurrents, véritables outils visuels.

B pour Daniel Buren.

L'artiste fait naître ses célèbres bandes verticales de 8,7 cm de largeur, à partir des toiles de stores de devantures de commerces. Celles-ci sont accrochées telles quelles, sans châssis.

M pour Olivier Mosset.

Sur des toiles blanches de 2,50 x 2,50 m, l'artiste trace au centre un cercle noir comme un signe, symbole du degré zéro de la peinture.

P comme Michel Parmentier. Ses bandes horizontales sont obtenues par le pliage systématique de la toile qu'il peint à la bombe.

T pour Niele Toroni. Le peintre applique des empreintes de pinceau n° 50 à intervalles réguliers sur toute la surface de la toile ou du support choisi.

Toujours en France, le groupe **Support/Surface** est né en 1969. Pour les treize artistes qui en font partie (parmi lesquels Claude Viallat, Marc Devade, Daniel Dezeuze ou encore Jean-Pierre Pincemin), « *l'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive.* » (Extrait de *La peinture en question*, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Bernard Pagès et Claude Viallat).

En Italie, le groupe **Pittura Analitica** (Peinture Analytique) se développe pendant les années 1970. Il rassemble des artistes essentiellement ultramontains (Carlo Battaglia, Claudio Verna, Gianfranco Zappettini). Giorgio Griffa fut parfois assimilé également à cette mouvance, dont l'objectif était de questionner les composantes matérielles de la peinture (la toile, le cadre, la matière, la couleur, le signe).

Pour en savoir plus : voir le dossier pédagogique consacré à l'exposition du LaM *Déplacer, Déplier, Découvrir. La peinture en actes, 1960-1999*. Barré / Degottex / Devade / Hantai / Parmentier. 3 mars - 27 mai 2012.



Cliquez ici.

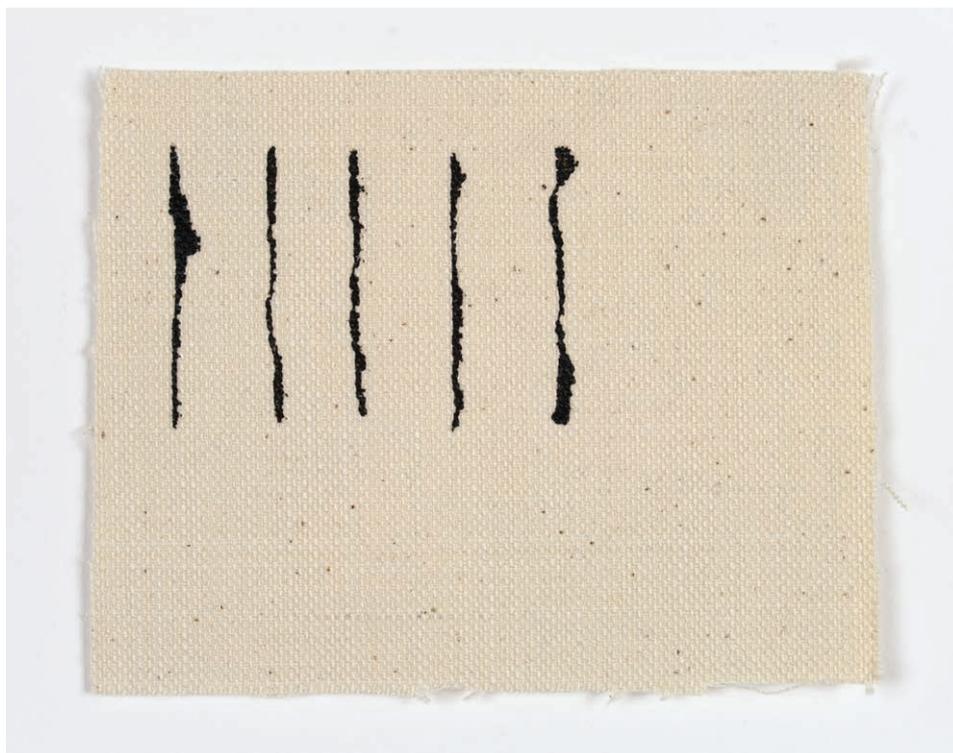
Arte Povera

« Je me sentais, et je me sens toujours proche des artistes de l'Arte Povera, comme Anselmo, Penone et Zorio, qui mettent leurs mains au service de la matière. Ce processus vient des drippings de Pollock. » (Giorgio Griffa)

Né, vivant et travaillant à Turin, Giorgio Griffa entre dans les années 1960 en relation avec les jeunes artistes de l'Arte Povera (Art Pauvre) dont le foyer artistique se situe dans cette même ville. Il y rencontre notamment Giulio Paolini, Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo ou encore Giuseppe Penone, tous promis à une carrière internationale. Griffa expose d'ailleurs à plusieurs reprises avec eux, dès 1967, date de création de la notion d'Arte Povera par le critique d'art Germano Celant à l'occasion de l'exposition collective « Arte Povera e IM spazio » à la galerie Berteca de Gènes.

L'Arte Povera n'est pas littéralement un mouvement artistique constitué autour d'un manifeste comme pouvait l'être le Surréalisme par exemple. Il s'agit plutôt d'une attitude, d'un comportement, prôné parallèlement par des artistes dont les préoccupations formelles, mais aussi la philosophie et les combats, se rejoignent. Selon Germano Celant, « le processus linguistique consiste maintenant à ôter, éliminer, dégrader les choses au maximum, à appauvrir les signes pour les réduire à leur propre dimension d'archétype. Nous sommes dans une période de déculture ».

L'Arte Povera n'a pas de style déterminé. Défiant l'industrie culturelle et la société de consommation, il se pose en réaction à la peinture abstraite qui domine les arts européens de 1945 à 1960.



Giorgio Griffa, *Segni Verticali*, 1969.
Encre sur toile de coton,
10 x 12 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio,
courtesy Archivio Giorgio
Griffa.

Griffa adhère à l'attitude révolutionnaire des artistes de l'Arte Povera, mais aussi à leur emploi novateur de matériaux pauvres. Beaucoup utilisent dans leurs œuvres des éléments directement issus de la nature (bois, feuilles d'arbres, pierres, terre), mais aussi des objets de récupération provenant du monde industriel (ferraille, tissus de rebus, sacs de jute, cordes, néons, objets du quotidien).

« Je me sentais en communion d'esprit avec certains artistes de ce qui allait devenir l'Arte Povera. Un cuir entortillé produit une forte énergie pour revenir à son état libre, un arbre prisonnier d'une main de fer modifie sa croissance jusqu'à englober l'objet désormais partie intégrante du tout, un élément combiné dans une réaction chimique produit de l'énergie pendant un temps illimité. L'intelligence de la matière n'était pas utilisée comme instrument de nouvelles synthèses formelles, par ailleurs inévitable, mais devenait protagoniste de l'œuvre, la main de l'artiste mise à son service. De la même manière, convaincu comme je l'étais de l'intelligence de la peinture, je mettais ma main au service des couleurs qui entraient en contact avec la toile, je limitais mon intervention au simple geste de poser mon pinceau. »

Concentration passive

« Quand je me prépare à peindre, je définis juste les règles pour les premiers signes et, ensuite, je commence à occuper progressivement la toile, sans imposer une structure globale. J'essaie de suivre ce que les signes me demandent. C'est une sorte de passivité mentale. »

Pour peindre, Griffa déclare se mettre dans un état de « concentration passive » ou de « passivité mentale », une disposition d'esprit qui pourrait le rapprocher de la philosophie Zen. L'orient et sa philosophie exercent en effet sur lui une grande fascination. Si la peinture de Griffa n'est pas à proprement parler une peinture sacrée, ni encore moins religieuse, elle peut néanmoins

être qualifiée de spirituelle. Griffa cherche en effet à rendre visible l'invisible, en partie sous l'inspiration du peintre Yves Klein : « *Au travers du Zen et en ayant en tête Yves Klein, j'ai senti le besoin de m'arrêter juste avant de remplir l'entièreté de l'espace.* »

« Les arts [...] ouvrent simplement le seuil du monde caché en utilisant les signes, les mots, la rumeur du monde connu. »



Giorgio Griffa, *Rosa e viola*, 1977. Peinture acrylique sur toile (pattina). 100 x 150 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Le processus créatif de Griffa est à mi-chemin entre le contrôle parfait du geste d'une part, et la spontanéité d'autre part. Ses compositions structurées et ses motifs patiemment disposés révèlent un parfait équilibre qui n'est pas sans rappeler certaines pratiques artistiques traditionnelles extrême-orientales. La calligraphie chinoise en particulier, mais aussi japonaise (en rapport avec le taoïsme), réclame l'assurance du geste et l'expérience de la position du corps. Griffa n'est d'ailleurs pas le premier peintre contemporain à s'intéresser à l'art oriental. À partir des années 1930, le surréaliste André Masson s'inspire des maîtres calligraphes orientaux pour ses dessins automatiques. Ses compositions deviennent des écritures dessinées dont les noirs profonds rappellent l'encre de chine. Membre du groupe Cobra, Christian Dotremont invente les logogrammes qu'il exploite dans les années 1960 et 1970. Transformant les lettres de l'alphabet latin en signes spontanés tout en pleins et déliés, il fait preuve d'une véritable maîtrise du geste, à l'image des meilleurs calligraphes orientaux et orientales. Plus expressionniste et dynamique, Georges Matthieu projette ses calligraphies abstraites au centre de la toile, afin de donner corps à une idée, un concept, un souvenir ou un moment historique.

La « concentration passive » évoquée par Griffa est une attitude éveillée : elle permet d'associer l'intelligence volontaire de la composition à l'abandon au hasard et à l'instinct. Instinct qu'il dit suivre, à la demande des signes qu'il trace patiemment. On retrouve notamment cette démarche dans les mandalas, peintures de sables colorés disposées à même le sol par les moines tibétains, qui réclament patience, maîtrise de soi, expérience du geste et perfectionnisme. Leur

nature par essence éphémère défie le temps. Leur fragilité est le symbole de la vacuité. À titre de comparaison, les tableaux d'Augustin Lesage, de Fleury Joseph Crépin ou de Victor Simon, qui ont récemment fait l'objet d'une exposition au LaM, dépendent du même processus. Ces peintres spirites structurent leurs toiles de façon très régulière, se laissant guider par des entités supérieures. De même, Griffa, après avoir établi certains paramètres comme le format de la toile, le choix des pinceaux et des couleurs, se met entièrement au service de la peinture en train de se faire, en laissant les signes évoluer d'eux-mêmes, au gré des gestes lents et intérieurs : une forme de peinture semi-automatique.

« L'un des grands pas en avant fait par notre génération a été d'aller au-delà de la culture du positivisme. La porte de l'art s'ouvre quand le shaman interagit avec la part cachée du monde. »

Le shaman est, dans les sociétés tribales amérindiennes, l'intercesseur entre les humains et les esprits de la nature. Doté d'aptitudes extrasensorielles, il est l'intermédiaire entre le monde matériel des hommes et des femmes et le monde des entités invisibles. Cet être ne peut que fasciner Giorgio Griffa, qui cherche à travers ses œuvres, à faire advenir l'invisible ou le non pensé. Comme le shaman, Griffa enseigne les mystères et les merveilles de l'inconnu. Pour y parvenir, il se met dans une position extatique. Par la répétition des signes, des motifs, et du même geste sur la toile, il s'approche d'une forme de transe où temps et espace se dissolvent. Griffa introduit également des mots qui ne veulent rien dire dans certaines de ses œuvres, faisant advenir une nouvelle langue qui permet peut-être de dire l'indicible et d'accéder à une autre réalité.



Couleur

« Je n'ai pas une théorie des couleurs. Je choisis normalement la première couleur et c'est un choix arbitraire. La première couleur entraîne la seconde et ainsi de suite, toutes ensemble, elles forment un lien, un processus logique. »

Si Giorgio Griffa connaît bien les traités portant sur les concordances chromatiques et la symbolique des couleurs, il ne s'y soumet pas. Ses choix en matière de couleurs sont davantage instinctifs.

Il faut remonter au XIX^{ème} siècle pour voir apparaître une approche scientifique et optique de l'usage de la couleur dans les arts. Tandis que Goethe publie un *Traité des couleurs* dès 1810, le chimiste Michel Eugène Chevreul conçoit en 1839 le célèbre cercle chromatique (dans *De la loi du contraste simultané des couleurs*) qui inspirera un grand nombre de peintres d'avant-garde, des impressionnistes aux pionnier-es de l'art abstrait. Il y classe les couleurs primaires (bleu, rouge, jaune) et les couleurs secondaires (vert, orange, violet), tout en y dévoilant leurs pouvoirs de contrastes et les effets perceptibles de leurs alliances. Ainsi naissent les couleurs complémentaires : le vert est complémentaire du rouge, l'orange est complémentaire du bleu, le violet est complémentaire du jaune. Mises côte à côte, par exemple à l'aide de petits points ou de larges traits, ces couleurs se révèlent, s'illuminent, ou au contraire se nuancent selon la distance adoptée par l'observateur. Les œuvres abstraites de Robert et Sonia Delaunay, dans les années 1910, sont en lien direct avec la simultanéité des couleurs et le cercle chromatique de Chevreul.

En 1911, Vassily Kandinsky publie *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, essai édifiant dans lequel il conçoit les couleurs et

leurs accords de façon subjective et émotionnelle. Pour lui, chaque couleur est directement liée à un sentiment ou à une perception psychologique : le bleu est la couleur typiquement céleste, le jaune est terrestre et agressif, le rouge est vivant et particulièrement énergique. Rien ne doit donc être laissé au hasard sur une toile, ni les teintes, ni leurs interactions simultanées.

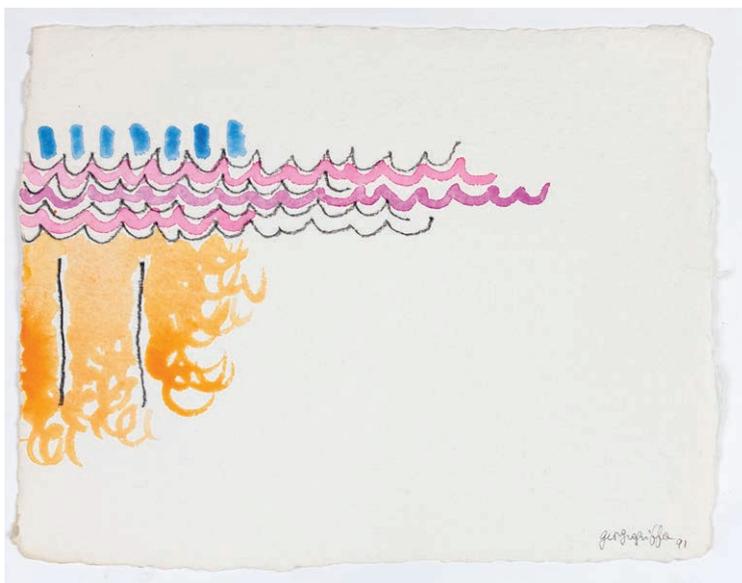
« Il a gardé sa fraîcheur toute sa vie »
(Giorgio Griffa, à propos de Henri Matisse)

En matière de couleur, l'inspiration de Giorgio Griffa est à chercher du côté d'Henri Matisse, dont la démarche libre et instinctive le fascine. Grand admirateur des papiers découpés, Griffa révère particulièrement les œuvres *Océanie le ciel* et *Océanie la mer*, réalisées en 1946. Sur ces grands tapas (toiles de lin originaires d'Océanie), Matisse compose une synthèse épurée et dynamique des souvenirs de son voyage à Tahiti, entrepris en 1930. L'œuvre originale, aujourd'hui visible au Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, est réalisée à partir de papiers gouachés, découpés, puis épinglés sur la surface de la toile. Le monde marin (poissons, méduses, algues, coraux) côtoie la faune et la flore dans une épure graphique privilégiant les rythmes ondulatoires répartis harmonieusement. L'atmosphère y est hédonique ; tout y est fraîcheur, volupté, lumière et source de vie. C'est toutefois dans les tapisseries aux tons blanc et bleutés que se révèle particulièrement la structure musicale et poétique de la composition. Comme Henri Matisse, Griffa opère une synthèse entre geste, signe, forme et couleurs. La peinture acrylique qu'il utilise, plus ou moins diluée, donne une substance souvent transparente aux pigments. À mi-chemin entre la luminosité matisienne et l'énergie de couleurs pop et acidulées, les tonalités choisies par Giorgio Griffa sont issues d'une palette limitée mais néanmoins

Giorgio Griffa, *Sempre mai*, 2020, peinture acrylique sur toile (bandera), 69 x 96 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

éclatante. Il refuse les tons bruts et les teintes trop pures et agressives, pour privilégier surtout les tons pastels : ses roses pâles et ses mauves suaves contrastent avec les bleus turquoise et les verts émeraude. Plus récemment, sa gamme chromatique s'est enrichie de jaunes, d'orangés et de beiges particulièrement étincelants. Comme chez Matisse, l'ensemble des couleurs est en contraste permanent avec la toile brunâtre laissée naturellement en réserve. En hommage à Henri Matisse, mais aussi à Yves Klein et Paul Klee, Griffa crée d'ailleurs le triptyque *Riflessione* (*Matisse, Klein, Klee*) en 1973.

Dessin



Giorgio Griffa, *Campo giallo*, 1991. Fusain et aquarelle sur papier. 25 x 32 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

« Je dessine généralement beaucoup mais je n'arrive jamais à transférer le dessin à la peinture. Je pense souvent que l'idée originale est capturée dans les dessins, mais ensuite la peinture prend forme selon sa propre philosophie, non celle du dessin. »

Célébré essentiellement pour ses peintures sur toile de grand format, Giorgio Griffa est aussi un dessinateur prolifique. Sur des supports en papier de dimensions bien plus modestes (quelques dizaines de centimètres), il délaisse parfois l'acrylique pour utiliser l'aquarelle, le fusain, et les encres.

Les dessins constituent pour Griffa un mode d'expression parallèle. Il ne les considère pas comme des esquisses ou des projets de toiles à venir. Ils lui permettent cependant d'engendrer ses

idées, comme son vocabulaire de lignes, de traces, de formes, ou encore de lettres et de chiffres. Dans un mouvement d'aller-retour avec ses toiles, ses dessins lui offrent une vérification constante de son langage visuel, et de son potentiel lyrique, en lui permettant d'élargir son répertoire.

Parmi les influences de Giorgio Griffa, Paul Klee est sans doute la principale source d'inspiration. Les compositions minutieuses de l'artiste suisse, toujours élégantes et en recherche d'harmonie chromatiques et formelles, sont majoritairement réalisées à l'encre et à l'aquarelle sur des papiers de textures variées et sur des formats modestes.



Giorgio Griffa,
Undermilkwood (Dylan Thomas), 2019, peinture acrylique sur tulle.
 200 x 650 cm.
 © Adapp, Paris, 2021.
 Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Fragments

« Je ne considère pas la toile comme un espace complet et définitif, elle est un fragment, pour des raisons pratiques évidentes, d'un espace discontinu, indéfini et en expansion, de sorte qu'il ne serait pas convenable d'envisager son organisation de manière inachevée. »

Concevant chaque œuvre comme le fragment d'une hypothétique toile sans fin (bien que chacune possède sa logique interne), Griffa fait de l'inachèvement l'un des principes fondamentaux de sa démarche. Ainsi, une série de lettres, de chiffres ou une scansion de segments se retrouvent d'une toile à l'autre. Les fragments semblent être pour lui des modules adaptables à l'infini, jamais abandonnés, jamais privilégiés les uns par rapport aux autres.

Au début des années 80, il tire un parti original de cette approche fragmentaire de la peinture en faisant se chevaucher différentes toiles dans une installation plus grande. Dans *Undermilkwood (Dylan Thomas)*, Griffa propose une transposition plastique du poème et de la pièce radiophonique de l'auteur gallois Dylan Thomas dans lequel ce dernier met en mot les rêves des habitant·es encore endormi·es d'un petit village nommé Llaregubb. Chaque fragment de tulle dans l'œuvre de Griffa incarne un·e habitant·e de Llaregubb, et leur superposition constitue l'âme même du village. Chaque entité échappe donc à une lecture linéaire, pour intégrer une temporalité dynamique plus complexe et un espace expansif.

Les vastes polyptyques comme *Riflessione (Matisse, Klein, Klee)* jouent d'une autre manière sur les ruptures et les reprises de motifs d'une toile à l'autre pour inventer des narrations ou des mélodies visuelles.

Pour Giorgio Griffa, une peinture n'est jamais un ouvrage unique, fermé sur lui-même, ni totalement abouti. Une toile en engendre d'autres et n'est que le fragment de l'intégralité de l'œuvre de l'artiste. Les signes constituent un microcosme réadaptable dans le macrocosme de toute sa création.

Inachevé

« Mes travaux ne sont jamais terminés ; les signes s'arrêtent avant que cela puisse arriver, comme s'ils essayaient d'échapper à ce moment de conclusion où le présent cesse d'être le présent. »



Giorgio Griffa, *Su giù*, 2020. Acrylique sur toile (bandera), 96 x 69 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Les œuvres de Griffa semblent souvent inachevées, en grande partie par l'importance que l'artiste accorde aux zones non peintes de ses compositions. En peinture, ces larges zones laissées libres sont dénommées « réserves ». Elles permettent à la composition de respirer, elles instaurent une impression de silence ou de repos visuel, à l'instar d'un soupir sur une partition musicale. Le vide prend alors une place aussi importante que le plein, l'arrière-plan devient aussi évident que la surface. Sans doute parce que chez Griffa, la peinture est aussi importante que la toile. La réserve permet en effet aux spectateurs et spectatrices de percevoir la matière, la couleur et la trame tissée du support, que ce soit une toile de lin, de jute ou de tarlatane. À l'inverse, l'espace libre permet aux motifs peints de mieux se révéler.

L'espace inachevé invite aussi l'observateur-riche à compléter la composition en faisant appel à son imaginaire, à parcourir visuellement la toile comme une page blanche où tout devient possible. L'œuvre de Giorgio Griffa est donc ouverte aux interprétations comme aux perceptions, telle une « métaphore d'un espace définitivement inachevé ». Au LaM, certaines toiles modernes et contemporaines recourent à cet espace de réserve. Ainsi en est-il de *Peinture* (1927) de Joan Miró, ou encore de *Débris 03* (1980) de Jean Degottex.

Dans *Obliquo* (1969) comme dans *Su giù* (2020), Griffa suspend la scansion des motifs avant qu'ils n'atteignent l'un des bords de la toile, interrompant un rythme qu'il est aisé de prolonger et d'actualiser mentalement. Entre chaque signe, la toile laissée brute apparaît comme un moment de méditation ou de respiration visuelle.

En accordant volontairement une place à l'inachèvement, Griffa s'inscrit dans une tradition qui remonte à la Renaissance italienne, celle du non finito (« non terminé »). Cette esthétique de l'inachevé, délibérée, est l'apanage de sculpteurs comme Donatello, puis Michel-Ange, notamment dans sa célèbre série des *Esclaves* (1513) dont les corps émergent partiellement du marbre laissé brut. À la fin du XIX^{ème} siècle, Auguste Rodin reprend ce principe dans de nombreuses sculptures où ses personnages semblent littéralement surgir de la pierre sous nos yeux. En peinture, Eugène Delacroix, puis Modigliani, aiment à laisser certaines parties de leurs toiles inachevées. De Constantin Brancusi à Alberto Giacometti, de Francis Bacon à Marcel Duchamp, l'inachèvement prend des formes et des significations différentes qui relèvent de nécessités bien distinctes : expressionnisme, recherches sur l'épure, prédominance de l'idée sur la matérialité de l'œuvre.



Giorgio Griffa, *Obliquo*, 1969. Acrylique sur toile (pattina) et encre sur toile préparée (pattina). 25 x 21 cm.
© Adapp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Intelligence de la matière

« Mon travail est basé sur l'idée de l'intelligence de la peinture, la façon dont elle se déploie et prend forme sur des supports particuliers. La peinture fonctionne de différentes manières, et tout dépend du support »

« Je ne suis moi-même qu'un instrument parmi d'autres. »

L'intelligence de la matière constitue le fondement de la démarche artistique de Griffa, soucieux de laisser libre cours aux matériaux qu'il emploie sans chercher à les contraindre. Pour lui, il n'existe pas de hiérarchie entre le peintre, ses outils et ses supports. La texture de la peinture comme celle de la toile détermine le parcours du pinceau. À l'instar de Pierre Soulages, il n'hésite pas à créer ses propres instruments, afin de réaliser l'alliance parfaite entre le geste et l'âme des matériaux. Tout comme il existe une intelligence de l'artiste, il existe un génie de la matière. Sans jamais nier l'un ni l'autre, Griffa agit instinctivement à partir de la rencontre des matériaux.

Ce concept plastique d'« intelligence de la matière » a par ailleurs des échos éthiques et politiques que l'artiste explique dans *Disembarking in Gilania*. Dans ce texte publié en 1998, Griffa revient sur la découverte d'une société du Néolithique, Gilania, fondée sur l'absence de hiérarchie et prônant un rejet de l'idée de domination.

« Giliana m'a aidé à faire des connexions inattendues. Cela m'a donné un aperçu d'un modèle général qui s'étend sur les diverses disciplines humaines. »

Giorgio Griffa, *Campo rosa*, 1985. Acrylique sur toile (pattina). 290 x 238 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.



Musique

« Je pense que ma relation à la musique est très puissante. C'est une question de rythme. J'écoute tout le temps de la musique quand je peins. »

La démarche de Giorgio Griffa possède une dimension musicale indéniable. Son rapport à la composition s'appuie sur la création d'un rythme mentalement joué avant d'être transmis à la toile. Chaque œuvre s'offre comme une variation autour d'un thème. Alors que le rythme interne et le vocabulaire plastique restent les mêmes, de multiples déclinaisons autour de la couleur, des signes et de l'épaisseur du trait confèrent sa singularité à chaque toile.

Cette concordance entre les arts renvoie au phénomène de la synesthésie, terme qui désigne l'interaction subjective entre les cinq sens de l'être humain : ici l'ouïe et la vue. Au XIX^{ème} siècle, dans son poème *Voyelles* (1872), Arthur Rimbaud fait déjà correspondre chaque lettre à une couleur et à une émotion. Le compositeur Alexandre Scriabine et le musicien, peintre et sculpteur Vladimir Baranoff-Rossiné créent quant à eux des instruments où chaque note de musique correspond à une couleur ou une lumière chromatique. Au début du XX^{ème} siècle, des peintres d'avant-garde font correspondre leurs œuvres, souvent abstraites, à des notions musicales. Ainsi Vassily Kandinsky, František Kupka, Paul Klee, Piet Mondrian ou encore Robert Delaunay théorisent et appliquent cette correspondance entre le son, la couleur et le dessin. Certains d'entre eux donnent même

des titres particulièrement musicaux à leurs compositions (*Fugues, Polyphonies colorées, Rythmes, Improvisation, Boogie-Woogie*). Le vocabulaire de la musique est effectivement lié à celui de la peinture. Citons quelques termes pouvant s'appliquer aux deux formes d'art : harmonie, composition, tonalité, volume, nuance, texture, touche, valeur, intensité, rythme, mouvement, variation, degré.

Au LaM, quelques œuvres incarnent ces dialogues et ces correspondances entre la musique et la peinture : *La joueuse de mandoline* de Georges Braque (1917), *Tête de grand musicien* (1931) de Joan Miró, *Nature morte aux instruments de musique* (1914) de Pablo Picasso ou encore le bas-relief polychrome *Les instruments* (1928) d'Henri Laurens. Loin d'être de simples représentations de la musique, leurs compositions, leurs couleurs et leurs formes matérialisent le son, le rythme et l'harmonie.

Chez Griffa aussi les œuvres possèdent une musicalité picturale. La couleur, froide, chaude, nuancée, évoque la douceur d'une sérénade, le calme d'une sonate, l'harmonie d'une symphonie, la puissance d'un orchestre. Les segments juxtaposés imposent le rythme. Les oscillations du pinceau marquent les variations. Les larges plages de peinture et les lignes horizontales peuvent suggérer une certaine monotonie, tandis qu'une succession de petits points insufflent une cadence plus haletante. Toute en subjectivité, la peinture de Griffa reste ouverte à toutes les interprétations.

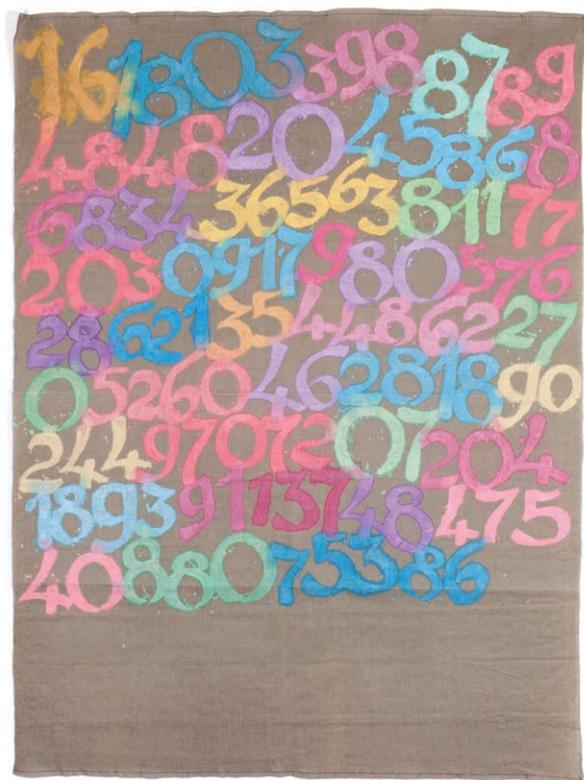
Nombre d'or

« C'est Euclide qui a établi le nombre d'or. C'est un nombre qui a deux caractéristiques extraordinaires : premièrement, il ne finira jamais - il dure depuis 2 500 ans et il continuera à avancer jusqu'à la fin des temps. Deuxièmement, en termes d'espace, malgré la séquence infinie, le nombre n'avance jamais : 1,618 ne deviendra jamais 1,619 (...). La seule façon de définir le nombre d'or en un sens acceptable pour notre raison est de dire qu'il nous plonge dans l'inconnu et l'infini. »

Giorgio Griffa, *Canone aureo 386*, 2016.
Acrylique sur toile.
303 x 222 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio,
courtesy Archivio Giorgio
Griffa.

Griffa commence à intégrer les chiffres dans ses œuvres au début des années 1990, d'abord pour distinguer les toiles d'une même série, puis pour indiquer l'ordre dans lequel les signes ont été disposés sur la toile. Dix ans plus tard, il y fait apparaître le nombre d'or, dont le caractère infini le fascine. Infini et insaisissable, le nombre d'or ne grandit pas dans l'espace (1,6 ne deviendra jamais 1,7), et ne finit jamais dans le temps puisque les décimales s'ajoutent indéfiniment ; il « nous plonge ainsi dans l'inconnu ». Griffa en fait une métaphore de ce que sont l'art, la poésie, la musique : la tentative de connaître l'inconnu, de dire l'indicible. Pour Griffa, le nombre d'or est d'une certaine manière la transcription mathématique du mythe d'Orphée qui, en allant chercher Eurydice dans les Enfers, se confronte à l'inconnu.

Giorgio Griffa mentionne en pleins et en déliés ce fameux chiffre, sans pour autant respecter quelque proportion mathématique trop restrictive. 1,618033988, chiffre répété abondamment, devient chez lui une référence, un chiffre magique qui, par le simple tracé, élégant et tout en couleurs, devient comme une incantation féérique. Les chiffres tantôt virevoltent, tantôt deviennent compacts, ou au contraire s'affranchissent tels de véritables graphismes tout en liberté.



Inventé dans l'Antiquité, le « nombre d'or » ou « divine proportion » renvoie à l'idée d'harmonie et de perfection des proportions. Le mathématicien Étienne Ghys, reprenant Euclide, le formule ainsi : « *Lorsqu'on décompose un objet en deux parties inégales, on dit que la proportion est divine, ou dorée, si le rapport entre la grande partie et la petite est la même que le rapport entre le tout et la grande partie* ». Traduit mathématiquement : $A + B / A = A / B$

Il en résulte des compositions picturales qui, dans l'art ancien, correspondent à la pureté absolue, l'œuvre parfaite issue du divin. Parmi ses applications les plus célèbres dans l'histoire de l'art, citons *La naissance de Vénus* (1484/1485) de Sandro Botticelli. Dans l'art moderne, l'architecte Le Corbusier utilise ce chiffre pour son célèbre Modulor, le rapport entre la proportion de l'être humain et le nombre d'or.



Giorgio Griffa, *Arabesco doppio*, 1986. Acrylique sur toile (pattina). 222 x 400 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.

Non Figuration

« En 1967/1968, j'abandonne simplement les figures, car elles me paraissaient devenues superflues. »

Dans les années 1950, les premiers travaux de Giorgio Griffa sont figuratifs, proches du réalisme magique du peintre Felice Casorati qui dirige l'Accademia Albertina et dont l'influence prédomine alors à Turin. Le réalisme magique, né dans les années 1910 en Italie avec Giorgio de Chirico, est une peinture réaliste emplie d'une substance onirique. Cette mouvance vise à introduire une part d'insolite dans notre quotidien. Certain-es peintres surréalistes comme Salvador Dalí, Max Ernst et Paul Delvaux, ou encore le peintre américain Edward Hopper, introduisent dans leurs tableaux cette atmosphère mêlant le fantastique à l'irrationnel. Griffa s'attache à cette manière jusqu'en 1967, après avoir également réalisé quelques peintures dans la veine du pop art. À partir de cette date, il opère un grand virage vers une peinture non figurative qui fait la synthèse entre l'abstraction pure (dans le sillage d'artistes comme Piet Mondrian et Yves Klein qui le fascinent), et la persistance du signe (graphisme évoquant de façon simplifiée un objet, une idée ou un concept bien identifiable culturellement). Bien que ses premières œuvres figuratives ne soient pas présentées dans l'exposition du LaM, elles sont cependant significatives des premières références artistiques de Griffa et donc fondatrices pour la suite de sa carrière.

Giorgio Griffa connaît parfaitement l'art non-figuratif qui domine l'Europe de l'après-guerre. Proche visuellement de l'Abstraction lyrique, peinture totalement abstraite et subjective,

la non-figuration reste ambiguë dans sa définition : les sujets représentés entretiennent un rapport à la réalité sensible tout en s'affranchissant d'une représentation naturaliste. En France, les peintres de la Nouvelle École de Paris (Alfred Manessier, Jean Bazaine, Maria Elena Vieira da Silva) ont une conception assez proche des peintres plus radicaux et radicaux de l'Abstraction lyrique (Pierre Soulages, Hans Hartung, Nicolas de Staël, Helen Frankenthaler).

La frontière entre abstraction pure et peinture non figurative est en réalité particulièrement ténue.

Après la Seconde Guerre mondiale, sur les terres italiennes de Giorgio Griffa, le débat culturel fait rage entre les partisan-es de la peinture réaliste dont le porte-parole est Renato Guttuso, et ses opposant-es défendant l'art abstrait dont le groupe romain Forma 1 est le plus représentatif. Parallèlement, naît à Milan en 1950 le Spatialisme, mouvement fondé par le célèbre peintre italo-argentin Lucio Fontana. La peinture italienne privilégie alors le geste, le signe, et mène les premières réflexions sur l'importance du matériau.

C'est finalement en 1960, par l'intermédiaire de son professeur Filippo Scroppo, peintre abstrait membre du *Movimento Arte Concreta* (Mouvement Art Concret), que Griffa fait coexister abstraction et figuration.

« Dans son école, je n'ai fait que de la peinture figurative, et j'ai continué à faire de la peinture figurative jusque dans les années 1967, 1968 (...) Je n'ai jamais accepté la polémique figurative-abstrait qui, à mon avis, a fait beaucoup de tort à la peinture et aux peintres italiens. »



Vue de salle lors
de l'accrochage
de l'exposition au LaM.
Photo : N. Dewitte / LaM

Pliage

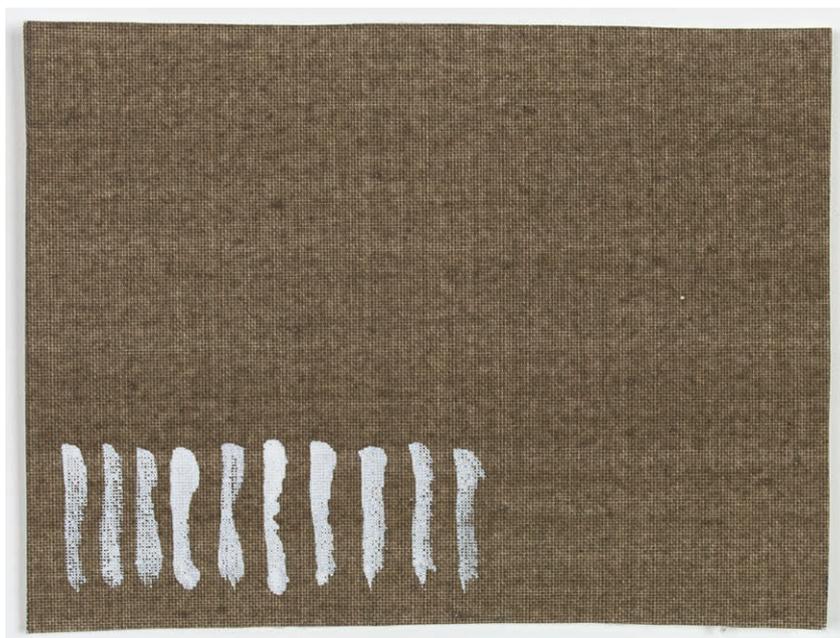
« Je dois ajouter que les toiles pliées ne sont pas un choix formel, bien qu'elles aient un puissant résultat formel. Dépouillées de l'ordre hiérarchique qui les reléguait à la condition de simple support de l'œuvre, instruments au même titre que les couleurs, les pinceaux, et la main de l'artiste, les toiles conservent leur mémoire ancestrale, avant tout celle d'être repliées à chaque fois. Et les plis peuvent disparaître à l'usage. »

Sur de nombreuses toiles libres de Giorgio Griffa, la trace des pliures est fortement visible, composant parfois des zones orthogonales régulières.

Plier, déplier, couvrir, découvrir sont des actes techniques importants pour certain-es artistes contemporain-es particulièrement attaché-es à l'importance du support et de la matière de la peinture. Michel Parmentier et Jean Degottex allient l'acte du pliage horizontal et vertical de la toile à la structure esthétique de leurs compositions. Davantage attiré par les lois du hasard et de l'expérimentation, Simon Hantaï froisse ses toiles sans laisser sécher la peinture, afin de laisser place à l'aléatoire et à l'intelligence de la matière.

Bien qu'attentif à ces pliures, dont la conséquence est l'apparition de grilles en relief sur ses toiles, Giorgio Griffa admet ne pas avoir décidé de cette trame quadrangulaire. Ses toiles, sans châssis, sont en réalité pliées avant d'être stockées, simplement dans un souci de rangement. Attentif cependant aux lois du hasard, il accepte l'entropie et l'évolution de ses œuvres, soumises aux actions et aux dégradations plus ou moins volontaires.

Giorgio Griffa, *Segni verticali*, 1968. Acrylique sur toile préparée. 13 x 18 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.



Signe

« La mémoire qui est dans les signes est plus puissante que la mémoire personnelle »

« Il y a un énorme répertoire de signes dans le monde, et j'ai toujours essayé de les comprendre, sans chercher un signe pour moi. »

Giorgio Griffa tient à inscrire son œuvre dans une histoire de l'art ancestrale marquée par la nécessité des premiers êtres humains à s'exprimer par le dessin. Ainsi, il aime évoquer entre autres références les peintures pariétales de la grotte Chauvet (37 000 à 33 500 ans avant notre ère, découverte en 1994), dont les chevaux, aurochs et autres animaux, au rendu vif et nerveux, évoquent la vie sauvage préhistorique. C'est dans cette même grotte qu'ont été découverts de multiples tracés et symboles tels que des ponctuations, des croix, des hachures, des empreintes de mains positives et négatives. Autant de sources d'inspiration qui ont enrichi le vocabulaire graphique de Griffa.

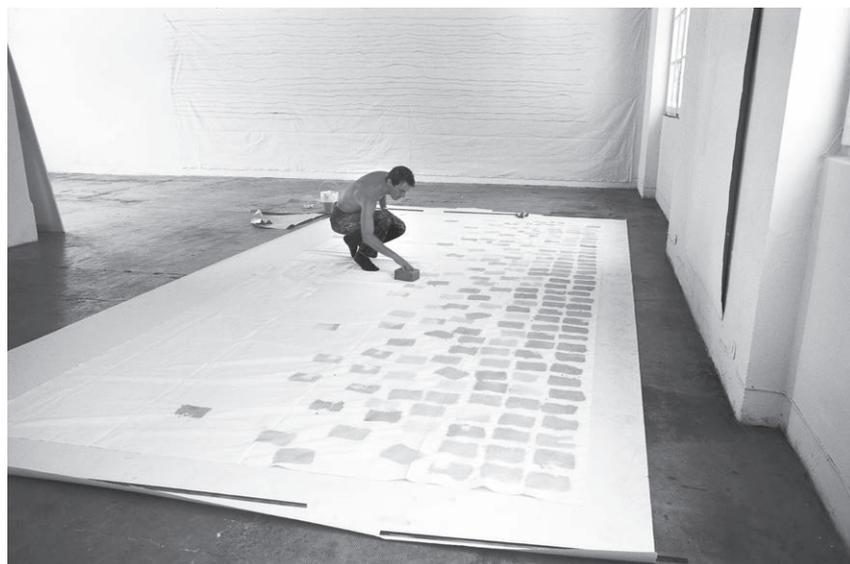
« Les signes anonymes laissés par des mains anonymes sont chargés d'au moins 30 000 ans de mémoire et, en les laissant indéterminés, ils n'établissent pas de préférence sur le passé. Ma mémoire personnelle s'efface devant la leur. »

Griffa aime dire qu'il exécute des signes et des gestes rudimentaires que l'être humain répète depuis le paléolithique, à une époque où écrire et dessiner étaient intimement liés. En empruntant ces motifs élémentaires, Griffa s'inscrit dans la filiation de créateur-rices qui depuis la nuit des temps animent des surfaces à l'aide d'un vocabulaire graphique sans cesse repris par les générations suivantes. Il les emprunte et se les approprie, à la manière d'un « artiste créateur et

un artiste maïeuticien qui ne fait rien d'autre que donner naissance à ce qui existe déjà ».

Cette ambition de lier l'écriture et le dessin anime une partie de l'avant-garde des années 1950 et 60, qui, après le chaos provoqué par la Seconde Guerre mondiale, a l'intention de « repartir à zéro ». Écrire tout en dessinant, produire un alphabet universel gestuel et dynamique pour redonner vie et espoir. Autant de principes qui dirigent les gestes spontanés de certains artistes de l'Abstraction lyrique européenne (Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Alechinsky...), comme celles et ceux de l'Expressionnisme américain (Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell, etc).

Le LaM conserve par ailleurs dans son fonds d'art moderne deux œuvres de l'artiste uruguayen Joachim Torres-Garcia. Ce peintre s'inspire autant des compositions orthogonales et épurées de Piet Mondrian que du vocabulaire graphique des anciennes civilisations sud-américaines. Ses *Compositions Universelles* instaurent un dialogue entre les lettres, les chiffres, les figures mi-abstraites, et mi-figuratives, afin de constituer un alphabet universel. Comme pour Griffa, son œuvre est autant à lire qu'à observer, entre simplification formelle et richesse d'interprétations.



Giorgio Griffa travaillant
à la galerie Gian Enzo
Sperone à Turin, été
1969.
Photo : Paolo Mussat
Sartor

Sol

« Depuis que je peins au sol, je n'utilise plus de châssis (...) pour plusieurs raisons : d'abord parce que, pour moi, le tissu n'est pas un support sur lequel je travaille mais plutôt une partie intégrante de l'œuvre, avec une capacité qui lui est propre. Et j'aime conserver ce sentiment de fragmentation, de quelque chose de provisoire, de quelque chose qui représente le monde mais qui ne prétend pas le représenter définitivement ou entièrement. »

Depuis la fin des années 60, Griffa peint en posant sa toile libre sur le sol, évoluant, tel un danseur, autour de celle-ci. En plus de lui offrir une plus grande liberté de mouvement, ce procédé lui permet de manipuler comme bon lui semble le tissu (en le pliant, le retournant, s'enroulant en lui...) et d'être dans une forme de communion avec ses outils.

Le travail du peintre au sol, sur et dans la toile, embrassant de tout son corps le support, telle une piste de danse ou une arène de combat, est né avec Jackson Pollock au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pour Pollock, tout est question de gestes, de projections corporelles et mentales sur la toile : technique dont le terme d'« Action painting » ou « peinture gestuelle » entend rendre compte. Telle un shaman indien, il exécute ses gestes dynamiques et spontanés pour projeter la peinture à l'aide de techniques novatrices. Sa chorégraphie quasiment mystique aboutit à ce moment où l'intégralité du support est remplie, ce que l'on appelle « all over » en anglais. Pour parvenir à cet effet, il invente des procédés inédits. Le « *dripping* » (égouttement) d'abord, qui l'amène, à l'aide de pinceaux, de morceaux de bois ou d'autres outils, à projeter la peinture par des gestes francs et spontanés. Il y associe ensuite le « *pouring* » (déversement), technique consistant à percer le pot de peinture pour la laisser couler librement, tout en maîtrisant la fluidité et l'épaisseur des lignes.

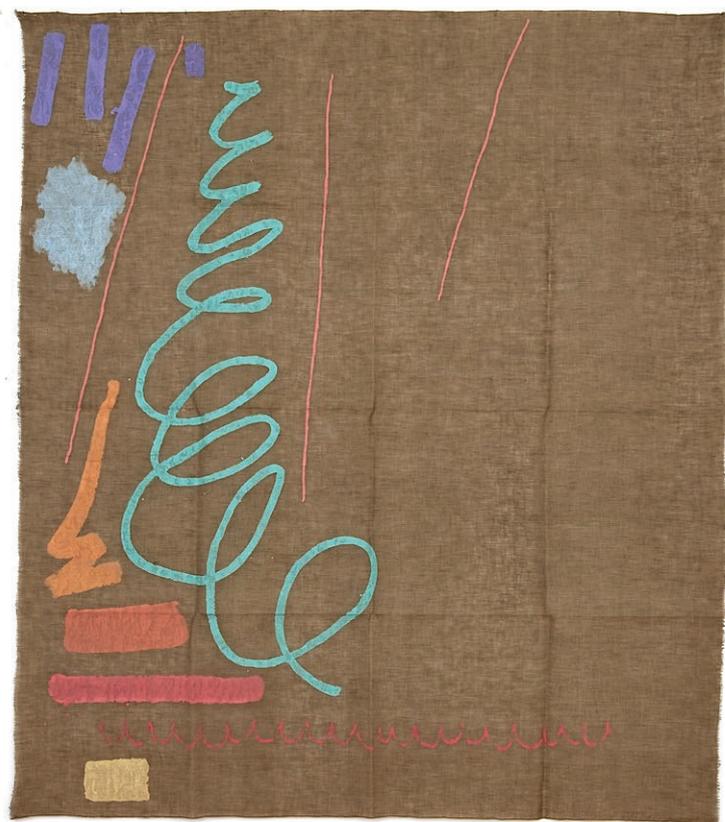
Malgré un mode de travail similaire à celui de Jackson Pollock qu'il admire beaucoup, Griffa se distingue du peintre américain qui éclabousse sa toile dans une forme de transe en adoptant des gestes mesurés et répétitifs. L'horizontalité permet à l'« intelligence de la peinture » de se manifester en toute liberté, par imprégnation lente des fibres, afin d'habiter poétiquement la toile.

Temps

« Le passé n'est pas un père à tuer, mais une mère de laquelle se nourrir . »

Considérant le temps comme un « matériau », Griffa s'en imprègne en travaillant assez lentement, méditant et laissant mûrir soigneusement ses signes avant de les poser sur la toile. Une fois lancée, la composition peut être exécutée assez rapidement. Dans la transe de la répétition, temps et espace fusionnent pour viser l'intemporel. Ne pensant pas sa carrière en termes de progression, ni même d'évolution, mais plutôt de reprise et de réitération, il voit dans la répétition de chaque signe « une métaphore de la nouveauté perpétuelle de chaque acte de vie. »

Dès les années 1960, certain-es artistes conceptuel-les insufflent à leurs œuvres une part de mythologie personnelle, une substance existentielle ou plus simplement les traces infimes de leur existence. Souvent obsessionnelle, parfois aussi froide qu'émouvante, la production de ces artistes révèle un tourment qui les pousse à se confronter au temps et au caractère éphémère de la vie humaine. Nombre de ces artistes suscitent l'intérêt du célèbre commissaire d'exposition Harald Szeemann qui contribue à faire connaître certain-es d'entre elles et eux lors de deux expositions majeures : *Quand les attitudes*



Giorgio Griffa,
Veneziana, 1982.
 Acrylique sur toile.
 300 x 260 cm.
 © Adagp, Paris, 2021.
 Photo : Giulio Caresio,
 courtesy Archivio Giorgio
 Griffa.

deviennent formes (1969) à la Kunsthalle de Berne, puis *Mythologies individuelles* (1972) à la documenta 5 de Cassel. Szeemann souhaite insister sur la nature essentielle du processus de création comme partie intégrante de l'œuvre d'art. Parmi les artistes présentés, Joseph Beuys (Fluxus), Richard Long (Land Art), Alighiero Boetti (Arte Povera), ou Yves Klein (Nouveau Réalisme) expriment, chacun à leur manière, la nature temporelle de leurs œuvres comme de l'existence humaine.

Il ne s'agit plus pour les artistes de figurer la vanité des choses, mais de l'appréhender directement : le processus, tout comme le temps de création, font partie intégrante de leurs univers.

Comment inscrire le temps de la peinture, avec la peinture ? Giorgio Griffa choisit le geste lent, la pose régulière de la touche et l'inachèvement pour marquer l'infini. Plus conceptuel, On Kawara décide, à partir du 4 janvier 1966, de réaliser son grand œuvre peint : *Date paintings (Today series)*. Soigneusement exécuté à l'aide d'un pinceau et de liquitex sur toile, chaque tableau figure en lettrage blanc sur fond uni la date à laquelle la peinture a été exécutée. À l'arrière du tableau, des coupures de journaux documentent les événements liés à cette date. Lorsque On Kawara ne parvient pas à terminer sa toile dans la journée, il la détruit systématiquement, et passe à la journée suivante. Cette série se poursuit jusqu'au décès de l'artiste en juillet 2014. Dans le même esprit, le peintre Roman Opalka commence en 1965 une série obsessionnelle qui le tiendra en haleine quotidiennement jusqu'à sa

mort en 2011. Sur des formats de toile à échelle humaine, il peint à l'huile, blanche sur fond noir, les nombres qui se succèdent sans relâche comme une suite mathématique visant l'infini. À chaque toile, il ajoute 1% de couleur blanche, parvenant à la fin de sa carrière à une peinture quasi monochrome. Chaque toile se termine par un autoportrait et un enregistrement de la voix de l'artiste lisant de façon monotone la liste de chiffres. Existentielle, froide et désarmante, l'œuvre d'Opalka traduit cette volonté impossible de vouloir fixer le temps.

Quelques œuvres de la collection du LaM peuvent aussi entrer en résonance avec cette notion de temps qui fascine et obsède Giorgio Griffa. Dans sa série *Anno 1988* (Année 1988), Alighiero Boetti reproduit patiemment au crayon les couvertures de magazines de l'époque, proposant ainsi une méditation sur le temps de fabrication de ses artefacts pop. Matt Mullican, à l'aide de fusain, reproduit par la technique fragile du frottage le plan du Paris de Louis XV dans *Paris Street Map with Symbols* (2011). Il y ajoute ou modifie le tracé des rues pour les faire correspondre à l'époque contemporaine. Les affichistes Jacques Villeglé et François Dufrène prélèvent quant à eux des affiches publicitaires dans la rue. Les arrachages, volontaires ou non, permettent de faire ressurgir le temps passé, laissé visible par les strates de papiers successives, tels des palimpsestes (parchemins dont on a fait disparaître la première écriture pour y écrire un autre texte) de notre époque.

Biographie

Né à Turin en 1936, Giorgio Griffa est une figure à la fois discrète et majeure de la scène artistique italienne qui développe, depuis un demi-siècle, ses recherches picturales autour de notions fondamentales telles que le signe, le rythme et l'espace.

Fils d'avocat, il pratique le droit pendant 30 ans, parallèlement à son activité de peintre qui ne lui permet pas de gagner sa vie.

Durant sa jeunesse, dans la deuxième partie des années 60, Turin est une ville effervescente où évoluent, autour du galeriste Gian Enzo Sperone, de jeunes artistes comme Giovanni Anselmo, Mario Merz ou Giuseppe Penone qui seront, par la suite, regroupés par le critique Germano Celant, sous la bannière de l'Arte Povera. Appartenant à ce milieu avant-gardiste, Griffa cultive déjà une certaine indépendance en montrant son attachement à la peinture, alors que les autres artistes s'orientent vers la sculpture ou l'installation.

Après une première exposition à la galerie Martano en 1968, Griffa est invité à présenter ses œuvres, l'année suivante, chez Sperone. C'est à cette période qu'il forge les bases du langage plastique et la méthode de travail qu'il développe toujours aujourd'hui : posant la toile libre et brute sur le sol, il évolue librement autour d'elle, tel un danseur, pour y déposer des signes dont la variété dépend de paramètres aussi fondamentaux que la taille des pinceaux, le rythme et la direction du geste, l'endroit où commencer...

Les années 70 amorcent une reconnaissance internationale avec une exposition à la galerie Sonnabend à New York en 1970, sa participation à Prospekt à Düsseldorf en 1969 et 1974, et la présentation de ses œuvres à la Biennale de Venise en 1978 et 1980. Entre 1973 et 1976, plusieurs expositions à la galerie Templon à Paris favorisent des rapprochements avec Supports/Surfaces et BMPT en raison de l'emploi de toiles libres, du caractère sériel de son travail et d'une certaine austérité formelle.



Au milieu des années 1980, les toiles de Griffa évoluent vers une plus grande complexité avec l'apparition des modulations formelles et chromatiques jusqu'alors inédites. De nouveaux motifs plus complexes et des bourgeonnements baroques animent la toile sans que jamais Griffa ne dévie de sa réflexion sur la réitération de signes élémentaires véhiculant « 30 000 ans de mémoire ». L'artiste reste également attaché au *non finito*, conservant le fond de sa toile vierge de toute intervention, afin de laisser l'œuvre ouverte.

Son travail fait l'objet d'une nouvelle lecture, à partir du début des années 2010, notamment après son exposition personnelle *Fragments 1968 - 2012* à la galerie Casey Kaplan à New York en 2013, la première sur le territoire américain depuis celle présentée chez Sonnabend en 1970. Son travail n'était pourtant pas absent des musées européens avec différentes expositions à la Galleria Civica d'Art Moderna e Contemporanea, à Turin (2002), à la Neuer Kunstverein, à Aschaffenburg (2005), au MACRO, Museo d'Arte Contemporanea, à Rome (2011) et à la Mies van der Rohe Haus, à Berlin (2013). En 2016, son œuvre est montrée à Fondation Vincent Van Gogh, en Arles, et à la Fundação de Serralves, à Porto.

Giorgio Griffa dans son atelier, 2020.
Photo : Giulio Caresio

Propositions de pistes pédagogiques pour les cycles 1, 2 et 3

Le langage plastique de Griffa se prête particulièrement bien à une lecture musicale. En effet, l'organisation rythmée et contrastée des différents éléments dans l'espace de son œuvre résonne de manière sonore en chacun-e de nous.

Le lien entre le langage des arts plastiques et le langage musical n'est pas nouveau et depuis longtemps les artistes ont cherché à se frayer des passages de l'un à l'autre. Bien avant Baudelaire, qui évoquait dans « Correspondances » (*Les Fleurs du Mal*) la façon dont « *Les couleurs et les sons se répondent* », la synesthésie, c'est-à-dire la capacité à pouvoir associer deux ou plusieurs sens à partir d'un seul stimulus, a fasciné scientifiques, philosophes et poètes. À l'âge des Lumières, un savant jésuite, le Père Louis-Bertrand Castel a consacré une grande partie de ses recherches à la musique des couleurs et à la création d'un piano oculaire. Au début du XX^e siècle, des artistes comme Vassily Kandinsky et Paul Klee ont théorisé ces correspondances et les ont enseignées au Bauhaus, la célèbre école allemande d'architecture et d'arts appliqués : le ton de la couleur était associé au timbre sonore, la teinte à la hauteur du son et la saturation au volume sonore.

Dans le prolongement de la découverte de l'œuvre de Griffa, l'exposition du LaM consacrée à Paul Klee (*Paul Klee, entre-mondes*, 19 novembre 2021 – 27 février 2022) sera également l'occasion d'explorer ces liens intimes entre peinture et musique.

Programmes (Socle commun)

Domaine 1 : les langages pour penser et communiquer

Le domaine des langages pour penser et communiquer recouvre quatre types de langage, qui sont à la fois des objets de savoir et des outils : la langue française ; les langues vivantes étrangères ou régionales ; les langages mathématiques, scientifiques et informatiques ; les langages des arts et du corps. Ce domaine permet l'accès à d'autres savoirs et à une culture rendant possible l'exercice de l'esprit critique ; il implique la maîtrise de codes, de règles, de systèmes de signes et de représentations. Il met en jeu des connaissances et des compétences qui sont sollicitées comme outils de pensée, de communication, d'expression et de travail et qui sont utilisées dans tous les champs du savoir et dans la plupart des activités.

• Questionnement

Quel langage commun réunit la musique et les arts plastiques ?

Composition, contraste, couleur, forme, harmonie, intensité, nuance, rythme, mesure, etc. : autant de notions que l'on retrouve à la fois dans la musique et les arts plastiques.

Détaillons davantage deux de ces notions :

Le rythme : en musique le rythme correspond à l'organisation des sons dans un temps donné ; en arts plastiques il évoque l'organisation d'éléments plastiques dans un espace visuel.

Le contraste : en musique on peut parler de contraste de tempos (rapide, lent), de hauteur (aigu, grave), ou encore d'intensité (fortissimo, pianissimo) ; en arts plastiques on parle de contrastes de couleurs (chaude/froide, vive/terne), de valeurs ou de tons (clair, foncé), ou encore de contrastes de formes (courbes, droites).

• Pistes

Écritures et codages : créer des partitions sonores et gestuelles

L'œuvre de Georgio Griffa se prête particulièrement à ces jeux de traduction sonore. Après avoir lu *Oh !* d'Hervé Tullet avec vos élèves, isolez des éléments graphiques de l'œuvre de Griffa et trouvez un son et un geste qui correspondent à chacun d'entre eux. Installez un répertoire graphique et sonore dans la classe. Créez ensuite des partitions sonores, appelées aussi « musicogrammes », en jouant de la combinaison entre ces différents éléments. Pour visionner, en guise d'exemple, le musicogramme élaboré sur Tritsch Tratsch Polka de Johann Strauss,



Cliquez ici

<https://www.youtube.com/watch?v=0liuKHSPqZk>

Peindre des sons

À l'inverse, jouez à faire des dictées de sons et demandez aux élèves de les traduire plastiquement. Il est notamment possible de jouer sur les mots onomatopéiques inventés par Griffa et disséminés dans ses œuvres (Yumopoto, Yokumosoz, Zuctus, etc.)

Pour visionner une séance dans une classe de maternelle, sur une proposition d'Hervé Tullet,



Cliquez ici

<https://www.youtube.com/watch?v=-nWIP1Z4myl&t=145s>

Danser et chanter des lignes

Proposez différents modèles de lignes graphiques pour induire une improvisation sonore et dansée. Exemples : une spirale, des vagues, plusieurs lignes parallèles, etc.

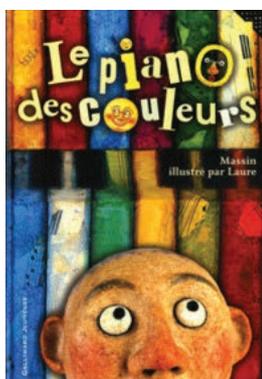
Imaginer un tableau vivant d'après une œuvre d'art (Cycles 2 et 3)

Choisissez quelques œuvres de Griffa. En distribuer une par groupe de 3 ou 4 élèves et les inviter à créer un tableau vivant et sonore de l'œuvre qui leur a été donnée. Chaque groupe présente son tableau vivant et sonore au reste de la classe qui essaie de retrouver l'œuvre peinte qui l'a inspiré.

Ressources



Albums jeunesse



Le piano des couleurs, illustré par Laure Massin, Coll. Gallimard jeunesse.

«Il était une fois un garçon qui entendait les couleurs et qui voyait les sons...»

Un très beau livre pour comprendre la notion de synesthésie. À partir de la Grande Section.



Le livre qui fait des sons, Hervé Tullet .

Un livre pour amuser petit-es et grand-es à traduire un langage plastique en musique et en sons !

Propositions de pistes pédagogiques pour les cycles 3 et 4

Le triomphe modeste de la matérialité

L'exposition de l'œuvre de Griffa est une occasion idéale pour travailler la notion de matérialité qui est un des piliers du programme d'arts plastiques de cycle trois. La démarche du peintre met en exergue le support et ses limites ainsi que les effets du geste et de l'instrument. En effet, ses toiles sont de dimensions extrêmement variables ; d'une page de livre (10 x 12 cm pour les *Obliquo* de 1969) à une œuvre monumentale qui peut occuper un mur entier (300 x 600 cm de *Lavagna* (*Beuys*) de 1982).

Vue de salle de l'exposition.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : N. Dewitte / LaM



Giorgio Griffa, *Lavagna* (*Beuys*), 1982. Acrylique sur toile. 300 x 600 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.



Le tissu règne en maître et ceci d'autant plus qu'il ne se trouve pas tendu sur un châssis. Le plus souvent, il n'est pas non plus préparé avec un enduit qui rendrait la surface plus facile d'utilisation. Même sur les reproductions, les bords effrangés sont parfois visibles.

Giorgio Griffa, *Obliquo*, 1982. Acrylique sur toile (pattina) et encre sur toile préparée (pattina). 26 x 29 cm.
© Adagp, Paris, 2021.
Photo : Giulio Caresio, courtesy Archivio Giorgio Griffa.



Griffa déploie ses supports au sol depuis la fin des années 1960, dans la lointaine lignée de Jackson Pollock. Une fois la peinture réalisée, il plie la toile pour la ranger. Ces marques dues au stockage ajoutent une ponctuation de la surface qui est encore visible sur de nombreuses toiles. Le regard peut ainsi difficilement oublier qu'il ou elle est devant un morceau d'objet tissé. Parfois, la toile est même piquetée de brun.

C'est une voie que l'on peut inviter nos élèves à emprunter, car ils et elles ont tendance à vite évacuer la réflexion sur le choix du support et les conséquences que cela entraîne. Il serait intéressant de faire l'expérience d'un support mou afin que les élèves développent, à la suite de Griffa, leur réceptivité à l'inattendu. Comme l'artiste l'affirme lui-même : « *Ma main et ma concentration doivent être dans un état d'attention maximale à ce qui se passe sur la toile, à l'absorption de la couleur, à sa pénétration dans le tissu [...]* »

La surface qui n'est pas parfaitement plane s'impose d'autant plus qu'elle n'est jamais totalement couverte par la peinture. Même dans les œuvres qui déploient des pans de couleur, et qui comportent d'ailleurs le terme « champ » dans le titre (« campo » en italien), une part non négligeable du tissu reste nue. Souvent la trace du geste est ténue. La dimension de la partie non occupée est le fruit d'une décision importante qui qualifie toute la démarche. Griffa n'étouffe jamais la toile par des gestes autoritaires et gratuits.

La question concomitante de l'achèvement est également un problème intéressant auquel nos élèves sont régulièrement confronté-es. Elles et ils ont des choix à opérer qu'il ne semble pas judicieux de faire à leur place. Resurgit ainsi la question de l'intention qui donnera au travail plastique une dimension artistique.

Les interventions du peintre, le plus souvent à l'acrylique, semblent pouvoir facilement être classées en différents types : les lignes, les signes, les lettres, les chiffres et les surfaces. C'est aussi un registre formel que l'on peut proposer assez facilement aux élèves. Toutefois le pouvoir expressif d'une ligne approximativement droite est-elle comparable à celui d'une arabesque ? Que devient un tracé qui se condense à l'extrême ?

S'agit-il alors d'un bâtonnet ou d'une forme presque rectangulaire ? Est-on sûr-e qu'une lettre soit de nature fondamentalement différente d'un chiffre ?

Les signes tracés par Griffa paraissent renvoyer aux balbutiements de l'écriture humaine. Ils peuvent nous rappeler que celle-ci a été inventée à l'origine pour garder la mémoire de comptes. La naissance de l'écrit fait d'ailleurs partie du programme d'histoire de cycle trois. Cette question est donc susceptible de devenir l'objet d'un travail interdisciplinaire. Les signes évoquent aussi les exercices de graphisme que font les enfants quand elles et ils apprennent à employer l'outil scripteur ou ceux des calligraphes quand les élèves s'affranchissent de la nécessité d'être lu-es.

À sa suite, les élèves pourraient essayer de laisser une trace picturale en se libérant de l'impératif de la représentation. Ainsi seraient-elles et ils capables de renouer avec un pur plaisir du geste comme manifestation tangible d'une énergie vitale ?

Tous ces éléments qu'utilise le peintre donnent lieu à de multiples combinaisons possibles : de quelques lignes quasi parallèles à l'association de nombreux signes enchaînés et appuyés sur des champs diversement colorés. Tous ces signes guident notre perception en ne faisant pas mystère de l'ordre dans lequel a procédé le peintre. Ils jouent aussi des limites du support, réaffirmant alors sa prédominance. Ils s'appuient également sur nos habitudes de lecteurs et de lectrices occidentaux-ales dont le regard glisse de gauche à droite et de haut en bas.

Finalement, comme l'écrit Aude Launay dans son texte *Et in macula ego*, « *Le signe est ici l'expression d'un rythme.* »

Le geste de Griffa n'est pas lâché ni virtuose, même sur les grands formats. Il avance plutôt prudemment sur la surface. Quand celle-ci n'est pas préparée, le repentir semble impossible. Le pinceau trace un sillon qui irrigue la toile comme un champ. Le peintre éprouve la porosité du tissu. Elle génère parfois des bavures comme sur *Cinque segni* de 1981. Dans *Verticale orizzontale* de 1978, qui ne figure pas dans l'exposition du LaM, une probable brosse carrée appuie un peu plus pour produire de petites giclures autour de la touche. Elles contribuent avec les orientations diverses des formes, à animer la peinture.

Le peintre affirme une préférence pour les media liquides, qu'il s'agisse de l'acrylique, de l'encre ou de l'aquarelle. Il les emploie éventuellement avec des éponges. Il module très légèrement la couleur grâce à la transparence variable des jus. Sa gamme colorée peut surprendre.

Elle est composée de teintes non rompues et plutôt vives. Le choix n'est pas théorique et une couleur appelle l'autre dans une succession qui fait écho au mode d'investissement de l'espace de la toile. Elle évoque elle aussi le monde de l'enfance et constitue peut-être la porte d'entrée la plus aisée de sa démarche.

Enfin, la couleur ouvre la voie à la question taraudante du sens. Si on emprunte la logique de nos élèves, on pourrait interpréter le rose de *Verticale orizzontale* de 1978 comme des fleurs et le brun rouge comme des troncs d'arbre. La verticale évoquerait une pluie de pétales ainsi que le montre magnifiquement Kurosawa dans son film *Rêves*. L'horizontale correspondant au dépôt de ces fragments de nature en écho au geste insistant du peintre. Le papillotement fait vibrer la surface de la toile, à la suite des impressionnistes. Tout le travail de Griffa semble d'ailleurs habité de réminiscences d'œuvres picturales. Toutefois, le peintre veille à demeurer toujours en deçà de la figuration.

Le public est invité à faire l'expérience sensible de l'espace de l'œuvre. Cette démarche ouvre sur le troisième questionnement du programme d'arts plastiques du cycle 4 : l'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur.

Les titres que choisit Griffa sont aussi sobres que son mode d'expression. Ils nous renseignent sur ce qui constitue peut-être l'essentiel de sa pratique : le plaisir de donner vie à une surface en laissant une trace de sa traversée.

« *Une impression d'enfance, une jeunesse irréductible animent chaque œuvre qui, libérée du tourment de l'achèvement, sait simplement communiquer la joie d'exister.* »

Questions d'enseignement

Comment animer une surface avec des lignes ?

À quelle(s) condition(s) l'écriture peut-elle devenir un dessin ?

Quand des signes prennent-ils une dimension artistique ?

Comment faire vibrer une surface avec quelques interventions ?

Comment introduire la lumière sur une surface unie ?

Rendez-vous enseignants

et visites-ateliers autour de l'exposition

POUR LES ENSEIGNANT·E·S

—

Visite-découverte

Des visites guidées des expositions sont proposées aux enseignant·es les mercredis et samedis, suivant l'ouverture des expositions.

Giorgio Griffa. Merveilles de l'inconnu

Mercredi 15 septembre 2021 à 10 h, 14 h ou 15 h 30

Samedi 25 septembre 2021 à 14 h ou 15 h 30

AVEC VOS CLASSES

(de 4 ans à la fin du lycée)

Visite de l'exposition suivie d'un atelier de pratique artistique en lien avec l'univers de Giorgio Griffa.

—

Music Box

Baudelaire évoquait déjà les correspondances entre les parfums, les couleurs et les sons, « comme de longs échos qui de loin se confondent ». La musique nourrit le travail de Griffa ; sur ses toiles, les couleurs et les signes graphiques se déploient comme autant de variations musicales. Guidé·es par une machine sonore, les élèves mèneront un travail pictural original, placé sous le signe de l'interprétation des sons.

Cartes en main

« *J'essaie de suivre ce que les signes me demandent* ». Chez Griffa, la couleur, le signe et la matière donnent l'impulsion. Ils ont leur vie propre et l'artiste semble s'y soumettre. À l'aide d'un jeu de cartes à peindre, associant hasard et interprétation personnelle, les élèves pourront à leur tour, de manière ludique, développer un travail graphique inspiré du vocabulaire simple et universel de Griffa.

RÉSERVER

—

Pour réserver une visite, un atelier ou une activité complémentaire avec ou sans guide, le Service réservation est à votre écoute du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h et de 14 h à 16 h.

CONTACTS

—

Service réservation

(Caroline Matton / Érika Lefebvre)

Tél : +33 (0)3 20 19 68 88/85

Fax : +33 (0)3 20 19 68 62

reservation@musee-lam.fr

Responsable secteur éducation et médiation culturelle

Anne Gaëlle Le Flohic

Tél. : +33 (0)3 20 19 68 81

agleflohic@musee-lam.fr

Enseignantes missionnées

Agnès Choplin : agnes.barincou@ac-lille.fr

Stéphanie Jolivet : stephanie.jolivet@ac-lille.fr

Marie Demarcq : marie.demarcq@ac-lille.fr

LaM
1 allée du Musée – 59650 Villeneuve d’Ascq, France
T. : + 33 (0)3 20 19 68 68
www.musee-lam.fr

Retrouvez le musée sur :

