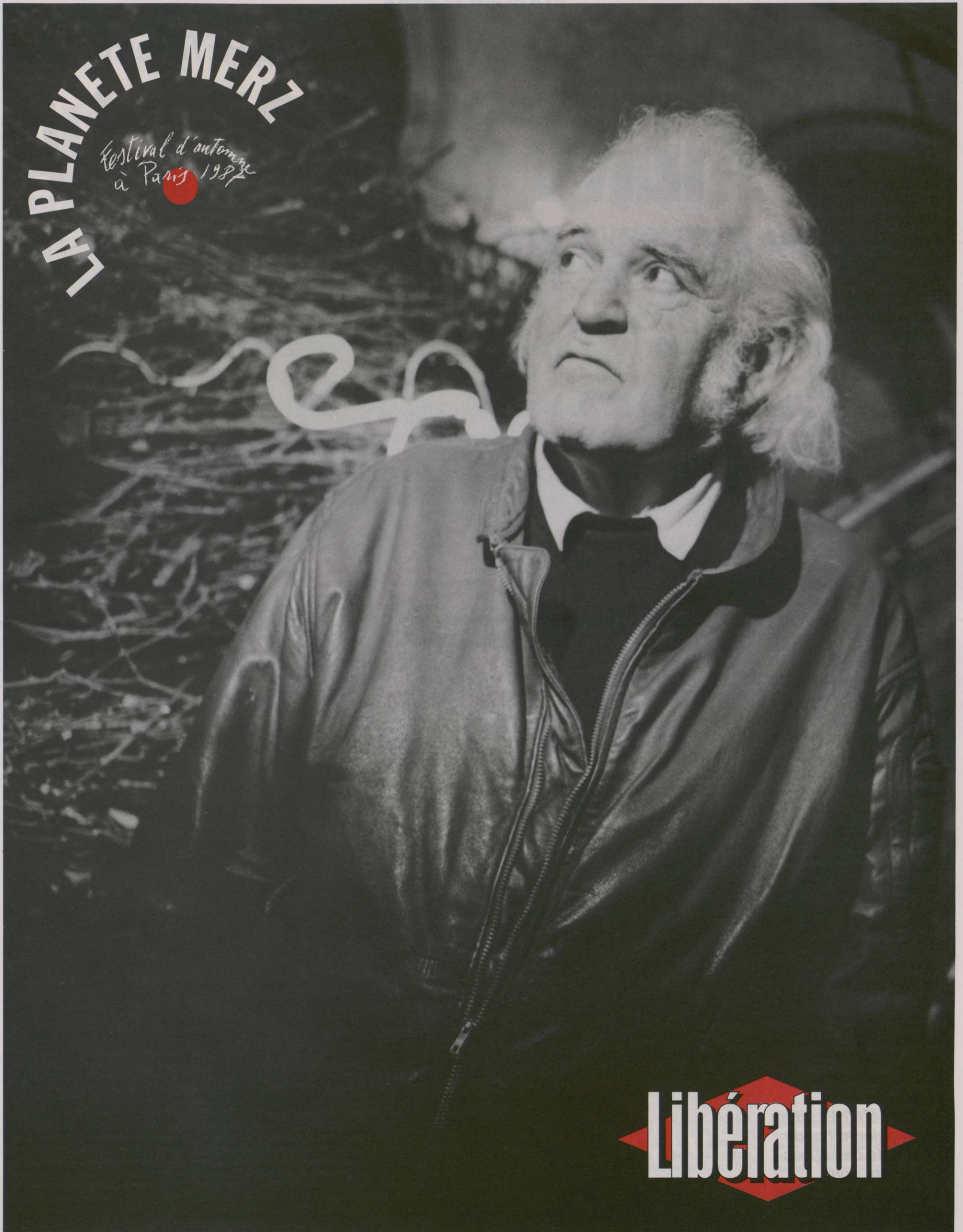


LA PLANETE MERZ

*Festival d'automne
à Paris 1982*



Libération

EN COLLABORATION AVEC HARALD SZEEMANN ET AVEC LE CONCOURS DES MINISTERES ITALIENS DES AFFAIRES ETRANGERES, DU TOURISME ET DES SPECTACLES

L'ART PAUVRE ENTRE A LA SALPETRIERE: UNE

MERZ EXPLORE LA

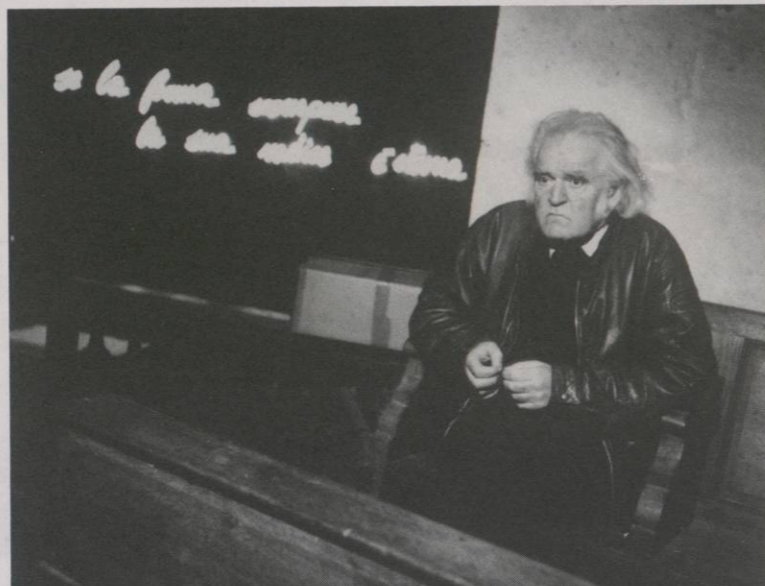
Le Festival d'Automne a confié à Harald Szeemann l'organisation d'une exposition. La chapelle de la Salpêtrière, en accueillant cette fois-ci Mario Merz, rend aussi hommage à l'Arte Povera qui occupa la scène turinoise dans les années soixante. Car le prestigieux invité du festival en demeure l'un des plus beaux fleurons. Germano Celant, le critique d'art à qui l'on doit l'appellation de ce mouvement, trouve ainsi une nouvelle occasion de s'entretenir avec l'artiste. A travers des exemples choisis dans ses propres œuvres, ce dernier développe devant un groupe d'étudiants des Beaux-Arts, ses réflexions sur l'état actuel de l'art contemporain; il en profite pour en désigner quelques impasses mais surtout pour mettre en lumière ses promesses encore peu exploitées. Quelle philosophie peut, à son tour, inspirer ce sexagénaire qui parle et travaille comme s'il se trouvait à l'aube de sa carrière? Et qu'en est-il aujourd'hui du destin de ces igloos qui furent pour beaucoup dans la célébrité de Merz?

En soixante-deux années d'existence, Mario Merz a eu le temps et l'énergie de se livrer à une abondante production. Ce qui surprend pourtant aujourd'hui n'est pas tant la profusion de cette activité mais, au contraire, son économie restreinte. L'essentiel de sa contribution à l'art contemporain se déploie sur un registre pauvre. Il faut entendre pauvre au sens que lui donna Germano Celant quand il lança le mot d'ordre d'arte povera avec le succès qu'on lui connaît.

Pauvre géométrie: un segment de droite, un arc de cercle, une spirale. Pauvres objets: une table, un fagot, un tas de journaux, un igloo, un néon; accessoirement, une automobile, une motocyclette, une botte de foin, une bouteille ou un sac. Pauvre bestiaire: un crocodile, un rhinocéros, un escargot, un gecko; et aussi peut-être un hibou ou un tigre. Pauvres mots: ce sont souvent des citations empruntées ici ou là, à Giap, à Ezra Pound ou à un slogan de Mai 1968. Pauvres nombres: il s'agit de ceux de la célèbre suite de Fibonacci qui est certainement une série proliférante mais dont le principe de fonctionnement est élémentaire. Paradoxalement, la «pauvreté» des matériaux utilisés est moins riche, si l'on peut dire, d'implications dans la mesure où elle renvoie à la part la plus spectaculaire, mais aussi la plus idéologique, de l'arte povera.

Que cette pauvreté soit à l'origine de l'une des œuvres les plus fécondes des trente dernières années n'étonnera personne. La fertilité du travail de Mario Merz est en effet inversement proportionnelle aux moyens mis en place pour développer ce travail. C'est, après tout, le signe distinctif de toute activité obsessionnelle ou, comme on l'entendra, une variante du «cent fois sur le métier...».

Exprimer le plus en disant le moins équivalait à mettre en place une stratégie de la métonymie. Sur ce registre, privilégier une forme-objet telle que l'igloo apparaît vite, non seulement comme un parti-pris légitime, mais surtout comme la façon la plus pertinente de libérer le plus grand nombre possible de virtualités. Légitime parce que l'igloo est, d'une part, le point de référence de l'artiste, celui qui marque sa véritable entrée en matière et, de l'autre, le thème de plus forte récurrence tout au long de son parcours. Davantage que le fagot, par exemple, dont les connotations et le coefficient d'imaginaire sont plus réduits, l'igloo résume, rassemble et synthétise la plupart des éléments épars dans le langage merzien. Citons les principaux: la dialectique du dedans et du dehors avec tous les systèmes de va-et-vient qu'on peut y brancher; l'opposition entre le transparent et l'opaque selon que l'igloo est habillé de verre ou de terre; le jeu de l'ouvert et du fermé, soit que l'igloo délimite une frontière soit qu'il propose une habitation; le jeu du simple et du multiple quand, à la manière des poupées russes, l'igloo se met à en abriter un autre; les variations entre silence et parole si la surface de l'igloo est muette ou bien parlante lorsqu'elle devient support d'un message au néon («objet cache-toi» étant sans



«Voilà mon expérience...»

doute l'un des plus remarquables); etc. On pourrait ainsi s'amuser à replacer le roman merzien sous la cloche de l'igloo pour s'apercevoir que tous ses chapitres rentreraient «là-dessous». Il y a cependant deux points sur lesquels l'exégèse ne s'est guère attardée. Le premier est anecdotique. Il concerne la forme même de l'igloo. Si tout, ou presque, a été dit à propos de la demi-sphère, du diamètre ou de l'armature, en revanche, la référence à la coupole a été peu mentionnée. Merz, par son goût ambigu mais affirmé et réaffirmé pour certains aspects orientaux ou orientalisants de la philosophie, aurait dû mettre sur la voie. Car la forme semi-sphérique, en architecture religieuse, évoque d'abord la mosquée tandis que l'angle aigu se rapporte d'ordinaire aux flèches des cathédrales. Le renvoi, d'un côté, à la symbolique du sein et, de l'autre, à celle du phallus est trop évident pour qu'il soit besoin de s'y attarder. Cela fournit néanmoins une indication sur la fonction matricielle de l'œuvre de Merz. L'igloo est susceptible de la sorte d'engendrer toute forme concevable, il est lourd aussi bien du passé que de l'avenir de ce travail. En outre, en se plaçant sous l'emblème du féminin, il permet de lever le voile sur un autre aspect.

C'est le second point. Il a trait à la désignation même de l'igloo. Merz et ses commentateurs ne se sont jamais contentés de parler simplement d'une demi-sphère. Il a toujours été question d'igloo comme si cette référence à la maison de l'esquimaux allait de soi. L'objet suscite bien sûr cette référence mais cette dernière, loin d'être neutre, est grosse de résonances plus ou moins évidentes.

Parmi les plus évidentes, on mentionnera le substrat «primitif» sur lequel repose l'esthétique de Merz, depuis l'emprunt au règne végétal ou minéral (bois, pierre, terre) jusqu'à l'actualisation d'animaux pourvus de carapace ou de coquille (crocodile, rhinocéros, escargot), c'est-à-dire apparemment protégés des outrages du temps. On retournera que les Esquimaux n'ont rien de primitif. Il n'empêche que, pour le sens commun, ils sont encore considérés, à tort, comme un peuple primitif. Parmi les moins évidentes, il y a

justement l'importance accordée au féminin dans la mythologie esquimaude. D'autres civilisations possèdent certes cette caractéristique. Mais il existe une légende esquimaude, rapportée par Rasmussen et Saladin d'Anglure, qui éclaire la spécificité de ce trait.

Auparavant, qu'on veuille bien se souvenir de l'insistance avec laquelle Mario Merz, parlant de ses igloos, les définit comme objets suspendus ou en suspens. Le terme revient souvent. Or, à première vue, rien ne semble moins suspendu qu'un igloo qui, sans être forcément lourd, est assuré d'une assise et d'une stabilité optimales. La légende esquimaude saura-t-elle expliquer ce mystère?

Objet, cache-toi

Avec Germano Celant, critique italien qui réunit dans le Turin des années 60 un groupe d'artistes sous le titre d'Arte Povera, Mario Merz évoque son parcours.

MARIO MERZ. — J'ai fait l'igloo pour trois raisons qui se recoupent; la première en a été l'abandon de la surface comme un mur, et donc l'idée de créer un espace indépendant du fait d'accrocher des choses au mur ou de les en décrocher et de les poser sur la table. Ainsi surgit l'idée de l'igloo comme idée d'espace absolu qui repose en lui-même: il n'est pas modelé, c'est une demi-sphère posée par terre.

Pour moi, il était très important que la demi-sphère ne soit pas géométrique, c'est pourquoi la forme semi-sphérique de la structure en métal était recouverte de petits sacs ou de morceaux de matériaux informes comme la terre, l'argile, le verre. C'est sur cette structure que j'ai ensuite commencé mon travail d'écriture. J'ai trouvé l'idée suffisamment importante en soi pour écrire dans une forme absolument statique, comme peut l'être l'écriture en néon. Il y avait d'abord l'idée d'une demi-sphère recouverte d'un poids naturel comme la terre et puis, sur la terre était écrite une phrase d'un impact énorme, la phrase de Giap: «Si l'ennemi se concentre, il perd du terrain, s'il se disperse il perd de

«A cette époque, ils (les Esquimaux) n'avaient pas d'attaches de chiens et découvrirent que leurs maisons (en neige, en pierre ou en tourbe) qui étaient animées par des esprits et dotées de vie, avaient le pouvoir de se déplacer avec leurs occupants en glissant sur le sol quand on prononçait certaines paroles magiques. Ils s'en servaient donc pour se rendre aux endroits où le gibier abondait. Cela dura jusqu'au jour où des Esquimaux s'étant plaints que beaucoup d'enfants étaient écrasés par les maisons en tombant de la plate-forme du lit, lors des voyages, les maisons cessèrent subitement de se mouvoir». On comprend alors pourquoi Merz peut parler de structure mobile. On le comprend d'autant mieux quand on sait que l'Esquimaux, étymologiquement, est celui qui parle la langue d'une terre étrangère, ce qui est la définition même de l'artiste contemporain.

C'est avec l'apparition du chamanisme, au moment où la société esquimaude passe sous régime patriarcal, que les igloos cessent de voyager. Or, le chaman est, à l'heure actuelle, considéré par certains comme l'ancêtre et l'archétype de l'artiste; le cas de Joseph Beuys est particulièrement exemplaire de cette attitude. Mais Mario Merz refuse catégoriquement d'assumer toute fonction démiurgique. Il préfère imaginer ses igloos en perpétuelle suspension, pérennisant de la sorte le statut femelle de son art. En maintenant ainsi cet art en deçà de la séparation, c'est-à-dire à mi-chemin entre l'informel et le formel, il laisse indéfiniment flotter ses igloos. Jusqu'à la fonte des neiges.

Hervé GAUVILLE

RICHE IDEE POUR UNE EXPO DU FESTIVAL D'AUTOMNE

LEGENDE ESQUIMAUDE



«...Je me sens obligé, pour parler de mon métier, de me comprendre moi-même.»

signification, non pas d'une parole, mais d'une phrase: la signification véritable de ce que voulait dire une chose. Mais je voudrais évoquer aussi un autre point.

A un certain moment j'ai dit: ça suffit. J'ai pensé à occulter l'objet à l'intérieur d'une idée. L'idée peut être contre l'objet. Nous pouvons dire: nous sommes tout contre les objets que nous créons. J'ai donc recouvert de terre cette structure semi-sphérique et j'ai fait quelque chose qui est à mi-chemin entre les cabanes et l'idée de la demi-sphère et par-dessus j'ai mis la phrase «objet, cache-toi». Elle dérive directement de ce qu'il y avait d'écrit sur les murs de Paris en Mai 68. Celui-ci

est un deuxième travail réalisé à partir de la structure igloo. Après quoi, il y a eu un autre igloo fait à «Prospect» en 1968, c'est une affaire extrêmement bizarre parce que l'idée dérive d'un travail de Marisa (épouse de l'artiste, NDLR). Marisa avait fait des petits pains en étoffe, tissu replié sur lui-même de manière à devenir une sorte de pain.

Sur cette demi-sphère nous avons mis une bonne quantité de ces petits pains et là-dessus nous avons écrit avec le néon «Mai alzato pietra su pietra». Là, c'est une sorte d'appel à moi-même: si les maçons montent des maisons, moi je ne l'ai jamais fait, alors je fais semblant de faire une maison en construisant ces sphères avec de la terre, mais il faut déclarer que c'est un faire semblant et

c'est pourquoi j'ai fait ici ma déclaration. **GERMANO CELANT.** — C'est en 1968 que commence ta condition d'artiste nomade qui cherche à construire son noyau créatif en relation avec les espaces et les ambiances qui te sont offerts ou que tu réussis à occuper. Peux-tu parler de ce continu voyage précaire?

M.M. — A Amsterdam, j'ai fait pour l'exposition «Op Losse» un travail très proche de celui des petits pains, il y avait écrit «città irreale». Ça veut dire que la ville est irréelle, que nos villes sont irréelles et suspendues dans le vide. C'est un triangle très grand dans lequel tous les côtés sont de dimensions différentes. A l'intérieur de ce triangle a été

EDITORIAL

HERVE GAUVILLE

Le réseau merzien

Qu'après avoir investi les lieux les plus prestigieux ou les plus inattendus, Mario Merz se retrouve aujourd'hui dans la chapelle de la Salpêtrière est autant le fruit du hasard que le résultat d'une logique de l'ironie. Igloos, fagots, journaux, tables ou néons, le vocabulaire merzien vise d'emblée à produire un effet œcuménique, si l'on veut bien dégager ce terme de sa connotation religieuse. Œcuménisme des modes d'expression aussi bien que de l'art et de la nature, de l'art et de la science, de l'art et de la technologie. A l'évidence cette entreprise vise, depuis ses débuts, à une fusion généralisée. L'igloo en constitue ici le module le plus pertinent. Car cette fusion de domaines hétérogènes, ce désir de se tenir en deçà de la séparation ou de la rupture, rien ne pouvait mieux l'actualiser que la présence, entre les rigides piliers de la chapelle, de cette coupole ni sculpturale ni architecturale mais un peu des deux à la fois. Merz n'est certes pas artiste à s'enfermer sous la cloche de ses igloos pour donner libre cours à l'expression d'une intériorité confinée en vase clos. Au contraire, rien ne lui est plus étranger que l'affirmation un peu vaine d'un égotisme exacerbé. De ce point de vue, l'igloo conjugué, de la manière la plus transparente, la pérennité de l'habitation avec la suavité de la courbe. S'il était question d'esthétique (et, sourdement, n'en est-il pas, plus ou moins question?), l'art merzien serait qualifié de préhistorique.

Non par désuétude mais bien parce qu'il se refuse à faire l'économie de l'histoire des formes. Bien au-delà de l'Arte Povera dont il est pourtant directement issu, il désigne aujourd'hui ce point où l'histoire de l'art perd sa diachronicité traditionnelle au profit d'une vision panoramique dont la spirale constituerait la géométrie privilégiée. Bien sûr, le bestiaire de l'artiste, avec ses crocodiles ou ses rhinocéros, conforte cette image antédiluvienne.

Mais il le conforte moins par l'anecdote imaginaire que par l'ossification de la nostalgie; les bêtes possèdent cette présence-absence du papillon épinglé sur la planche de l'entomologiste: mort-vivant, il devient une sculpture sous verre. A son instar, l'igloo est un pan d'Histoire traversé par un morceau de géographie.

Suite page 4

Suite de la page 3

encore une chose en suspens. « Que faire » signifiait réellement Que faire ? pour moi, non pas dans un sens directement politique, mais probablement au sujet de l'eau et ça devenait donc une question que je me posais à moi-même. G.C. — Sur l'igloo on trouve aussi récemment l'intervention de la couleur, alors qu'auparavant il était totalement achromatique et n'admettait que la couleur tautologique des éléments usagés, comme mastic, verres, étoffes, terre glaise, le bleu du tube fluorescent ; jamais encore il n'avait été peint.

M.M. — Il faut considérer l'igloo comme une demi-sphère modelable, transparente et lumineuse. Il peut contenir un autre igloo de telle sorte que se crée un espace intermédiaire très lumineux et qu'il constitue une étude sur la transparence et sur la lumière, à la manière d'une belle lampe de Murano ou de certains verres de l'antiquité. Si l'on se représente l'igloo de glace, on réalise à quel point c'est un chef-d'œuvre d'architecture et aussi un chef-d'œuvre de luminosité extraordinaire. L'igloo est en outre pour moi un objet en contraste avec le tranchant de l'angle droit, qui crée toujours des ombres et qui est toujours agressif. Dans l'igloo, l'ombre disparaît et il se crée un reflet de la couleur à cent-quatre-vingts degrés. G.C. — L'igloo du Centre Pompidou de Paris n'avait aucune transparence, aucune luminosité ; il était complètement peint, pénétrable et accessible au public.

M.M. — Oui, parce que je l'avais peint comme atmosphère de tente. Je voulais que ce soit une tente et que ça reste une demi-sphère mais que ça évoque le modèle d'une tente mythique, c'est pour cela que je l'ai peint. Je l'ai recouvert de cônes, pointe tournée vers le bas, avec une apparence qui est à mi-chemin entre l'objet spatial et l'objet taillé, entre l'arbre et le cœur de l'arbre, son aubier. Un objet spatial qui, d'après moi, peut rester en suspens en l'air sans appui ; c'est ainsi que ces objets-là deviennent mystérieux, ils n'ont aucune nécessité de rappeler toujours l'homme avec ses pieds sur terre et sa tête en haut, ça pourrait aussi bien être le contraire. C'est là la symbolique des positions spatiales qui, aujourd'hui, dans le fond, sont naturelles. Nous savons parfaitement que de l'autre côté nous avons nos pendants, qui ont les pieds en l'air, nous savons qu'il y a des hommes qui ont pu naviguer autour de la terre... Cette absence du poids est volontaire dans ma représentation.

G.C. — Et ces animaux comme le crocodile, le tigre, le bison, le cerf, ces corps présents dans les œuvres avec la série de Fibonacci, pourquoi dans les tableaux s'enrichissent-ils d'un chromatisme qui n'est plus naturel mais personnel ? Ils en deviennent presque une transposition d'une participation personnelle de ta part ou alors ils sont une réinvention sans le poids de la couleur, capables par conséquent de donner un poids différent à ces images.

M.M. — Ces figures-là sont mythiques, elles ne sortent pas de chez moi. J'avais quelque intérêt pourtant à avoir chez moi un crocodile et non la dépouille d'un crocodile, mais un crocodile qui aurait été peint, image et présence un peu inquiétantes : présence d'un fantôme plutôt que présence d'une dépouille. Ces animaux m'ont donné un certain degré de légèreté dans la vie, du fait qu'ils ont cette ancienneté, ce sens de l'inconnu et de l'indisponibilité envers moi. Ce sont des êtres absolument solitaires, qui ne participent pas du tout à la vie collective de la rue. Les animaux sont donc tout cela ensemble.

(Extraits de deux interviews effectuées à Turin le 15 septembre 1983, traduits par Hélène MOTARELLA et Mariette ALTHAUS)

PREFACE

Mario la spirale

Fusion, vitesse, métamorphose, toutes les voies sont bonnes pour relancer les objets de son obsession. Tables et fagots, néons et journaux, chiffres et animaux, toutes les combinaisons se prêtent à fusion, vitesse, métamorphose...

Il s'agit, avec Mario Merz, non seulement de rendre visible l'invisible (Klee) mais aussi de rendre apparent le visible dans sa propre nature, sans toutefois, tomber dans la représentation de la reproduction sans originaux (Warhol, Baudrillard).

Mario Merz agit pour construire des images comme s'il s'agissait de matérialiser hors du temps mais en renouvellement des contenus de l'art et de la nature dans leur histoire actuelle. C'est ainsi que les objets peuvent témoigner pour les choses. A l'instant même de leurs fusions en images, ils nous laissent apercevoir l'ancien sous le nouveau. Nous voyons des images mythiques. Et selon Merz les images sont justement là pour réaliser, de la façon la plus rapide possible, de la façon la plus synchrone, des synthèses entre l'imagination esthétique et l'imagination réaliste.

Le modèle de l'art (par manque d'autre modèle approprié) utilise alors de manière synthétique la structure « en spirale » comme flux d'énergie entre la perception de l'extérieur et celle de l'intérieur. Ses images en spirale sont construites pour des vitesses maximales de fusion entre la forme et l'informel : états, transitions, formes, mouvances, situations, objets, etc...

Les perceptions de Merz sur les métamorphoses des choses en idées, son ingéniosité à trouver des images pour leurs interactions, démunies de toute idéologie, et son processus d'imagier libre de tout dogme, sont des arguments contre l'isolement des idées, des langages et des modes de vie. C'est pourquoi j'ai invité Mario Merz à parler aux étudiants de l'école des Beaux-Arts de Cologne en février 1987.

S'adressant à des débutants, Merz parlait de sa capacité à comprendre aujourd'hui, trente années après ses propres débuts, son œuvre comme preuve d'autonomie existentielle d'un contemporain, face aux extrêmes découvertes romantiques accomplies par l'art moderne. Merz exprime une grande admiration pour les tentatives de l'abstraction. De même il admire les essais de mise à nu de l'économie, en tant que culture.

Mais la réduction de la perception des phénomènes à leurs purs effets esthétiques peut, aussi, dans un contexte de culture, tromper sur la nature même de la perception. La métamorphose des tables, par exemple, avec l'aide de la construction en spirale qui fait que les choses peuvent habiter autant l'espace imaginaire que l'espace pratique, inclut l'icône-carré-noir malévitchien de la révolutionnaire « Victoire sur le Soleil » (ou la hiérarchie sociale voulue par Dieu) dans l'extrême vitesse de fusion de l'Histoire se faisant justement sous ce soleil-là.

L'art émancipateur de Mario Merz fête la capacité d'orientation de la vision pensante dans l'iconographie des métamorphoses : de la phantaisie dans la perception mais aussi de la perception dans la représentation de la nature de ses intuitions.

Marlis GRUTERICH
Traduction
Jörg BADER/Nicole ROETHEL



« Dans le gothique, il y a non seulement l'architecture... »

LEÇON

« Une petite maison mythique et cosmique »

Entre l'igloo de Giap et la tente de Kadhafi, avec ou sans Van Gogh, Cézanne, Malevitch, Klee, Pollock, Baselitz, etc., Merz a rendez-vous avec l'histoire de l'art et celle des hommes.

Dans les processus de fusion il y a soit les calculs soit les extrêmes. Les extrêmes peuvent fusionner de la même manière qu'on jette du poison dans l'eau, des produits chimiques dans la nature ou encore de la pluie acide dans un nuage. Ces extrêmes romantiques, qu'on les appelle poison, ou pluie acide se fondent facilement avec la nature... de sorte qu'on pourrait tout à fait aborder un visiteur dans un musée et lui dire : « Oh regardez comme Van Gogh ressemble à Pollock ». Dans la mesure où Van Gogh était comme intoxiqué par sa vocation d'extrémiste. C'est aussi ce qui est arrivé à Pollock. Ainsi, ces hommes extrêmement romantiques sont des hommes d'aujourd'hui.

Au fond, ils ont choisi une seule voie : la peinture. Mais il est toujours plus difficile, pour un contemporain, d'atteindre un tel degré de fureur dans les extrêmes, un tel romantisme. Parce

qu'aujourd'hui les langages sont tellement fondus et confus qu'ils forment une masse informe à partir de laquelle il est presque impossible de choisir ce qu'on appelle d'un terme sottement technique, le fondement de l'art, le moyen, le médium de la création artistique.

Je me sens obligé, pour parler de mon métier, de me comprendre moi-même. Je ne peux pas dire : « Ah, moi je suis artiste, comme ceci ou comme cela ». Parce que j'ai vu notre histoire, je l'ai vécue et j'ai subi son influence. Je sais que dans l'histoire de l'art de ces dernières années, les processus de fusion sont plus importants que les processus de séparation ou de langage. Quand, par contre, on est en présence d'une œuvre qui n'utilise qu'un seul langage — par exemple Pollock est peintre et non sculpteur — le cas est intéressant dans la mesure où la situation est vraiment terrible.

Je m'explique : il ne choisit pas la technique traditionnelle de la peinture, mais il jette les couleurs par terre sur la toile. Il arrive là à créer un système d'angoisse personnelle. Il ne pourrait rien choisir d'autre car la peinture seule correspond à son besoin de rapidité à ce moment précis. La vitesse crée à l'intérieur de l'œuvre une sorte de fusion. C'est si vrai que pour pouvoir produire sa peinture, Pollock emploie souvent le système de la spirale. On sait que tant dans la nature qu'en physique le système en spirale permet d'atteindre de grandes vitesses. Il existe vraiment chez Pollock. Du reste, Van Gogh aussi parle de travail en spirale, non qu'il veuille construire une spirale... Mais le système de la spirale lui permet, dirai-je, d'accélérer son travail. J'en parle parce que Pollock illustre bien les modèles de fusion dont nous nous occupons.

Selon moi, ce sont des modèles de

●●●

●●●

travail dans lesquels le système pictural en soi est déjà dépassé, par la technique de tous ceux qui utilisent la rapidité dans l'art, donc de tous ceux qui se sont ralliés aux systèmes de la fusion.

Pourquoi ? C'est comme en physique. La fusion permet de voir les éléments se combiner. Il faudrait évaluer la situation, voir si ces grandes vitesses — les fusions ne se réalisent qu'à grande vitesse — peuvent vraiment servir à l'art et il faudrait aussi examiner comment on s'organise en art pour atteindre ces grandes vitesses obtenues en physique par la technologie.

Voilà mon expérience. J'ai ressenti le problème d'une façon organique et non comme un problème de langage. Plutôt comme un problème vital au sens où il faut faire en sorte que l'œuvre soit responsable d'elle-même. Quand s'est posé le problème de la sculpture, j'ai senti que la sculpture se tenait à distance de moi, séparée. Quand j'ai abordé la peinture, j'ai senti que même si je peignais quelque chose de figuratif, elle était détachée de moi dans la mesure où

« Deux objets ont commencé à fonctionner ensemble. Et c'est pourquoi l'objet usuel tendait à devenir sculpture et l'igloo tendait à devenir mobile comme la voiture. »

elle ne correspondait pas à ces langages de retour dont j'avais besoin, dont nous avons tous besoin. Cela devenait une icône privée de sens religieux. Comme quelqu'un qui se mettrait à prier sans croire en ce pour quoi il prie. C'est un processus et un système erroné. Quand le peintre se rend compte que l'icône qu'il exécute est détachée de ce qu'il sent, qu'elle est donc en dehors de lui, elle devient un produit d'artisanat inutile.

Comment arriver en art à atteindre au plus près ce processus de fusion ? Je voudrais maintenant parler de mon travail, non pas parce que je désire montrer une de mes œuvres, mais parce que pour m'expliquer, je suis obligé d'en présenter une. « L'igloo de verre avec arbre et automobile » à la Galerie l'Attico à Rome en 1969.

Dans cette œuvre il y a deux qualités contradictoires, la mobilité et la stabilité, et cela à l'intérieur d'une sorte de galerie (un grand garage peint en blanc). Le fait est que sans volonté apparente, mais en effet presque intuitivement, cette œuvre semble être une audace : combiner une voiture avec une œuvre d'art. En fait, ce n'est pas cela. Parce que la voiture fait partie intégrante de l'œuvre d'art, il y a donc deux choses, un igloo et une automobile, c'est là tout le problème et ces deux choses ensemble créent un fait de fusion.

Naturellement cette fusion ne peut se produire qu'à un certain niveau. Admettons que j'ai voulu faire fusionner une sculpture (l'igloo) et un objet courant, usuel (ce dernier objet demeurant tel quel). Pour arriver à provoquer le processus de fusion avec l'objet usuel, la sculpture doit établir un lien très puissant avec ce dernier, je veux dire qu'une

sculpture même très belle, utilisée d'une façon traditionnelle n'arriverait pas à fusionner avec un objet usuel placé à côté. Pour une structure de ce type j'ai créé une petite maison mythique et cosmique, la demi-sphère avec des verres brisés.

Prenez un autre exemple : la Tente de Kadhafi, Paris 1981. C'est un modèle réalisé en toile à sac peinte. Il est beaucoup plus grand que le précédent, et semble encore plus grand qu'il ne l'est réellement. Et comme cette tente, sous son étoffe, englobe des structures et qu'elle se trouve dans un espace où les automobiles n'entrent pas mais seulement l'art, donc c'est un atelier, ou une espèce de musée, il faut trouver un argument équivalent. Alors, pour créer la fusion, pour faire en sorte que cette chose devienne une œuvre d'art de fusion conforme à notre esthétique, conforme à mon argumentation pour ce que doit être l'art aujourd'hui, il faut trouver un terme antithétique.

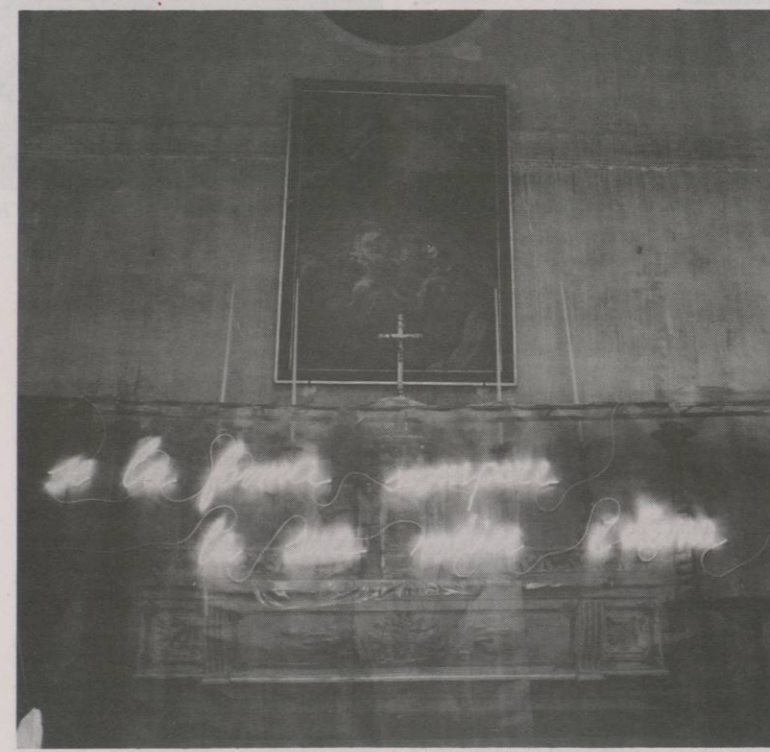
De même que le modèle précédent avait besoin d'une automobile, de même celui-ci requiert un autre élément, afin qu'il devienne une sculpture et non pas juste un véhicule culturel, c'est-à-dire une sculpture ennuyeuse. Elle a besoin de dialoguer avec l'Histoire, mais une Histoire que l'on peut facilement appréhender, c'est-à-dire l'Histoire contemporaine. C'est pourquoi avec un de mes amis nous avons conçu le titre suivant : Tente de Kadhafi. Ainsi ma sculpture n'est-elle pas seulement un objet tangible dans un musée, elle devient une tente que l'on peut expédier dans un coin retiré du désert.

Les peintres de Napoléon utilisaient le même procédé. On ne peut plus peindre un sujet trop proche de soi, car il devient facteur d'ennui. On porte en soi le désespoir d'une vie ennuyeuse : oui, c'est comme ça ! Alors, on fait un pas en avant et on se dit : « Bon, je peins Napoléon franchissant la Bérézina, alors je vais faire une grande fresque de vingt mètres figurant la retraite de Napoléon à travers la steppe glacée ». C'est ce qui se passe avec ma Tente de Kadhafi. C'est ma façon à moi d'être un romantique qui puise son inspiration dans un fait historique contemporain imprimé sur le journal.

Il y a une autre façon, je crois, d'augmenter la rapidité de ces fusions dans l'art d'aujourd'hui : le contenu doit se révéler à l'improviste et brusquement. Il ne s'agit pas de retenir et puis de dévoiler peu à peu un sens qui serait caché dans l'œuvre, mais de la faire apparaître importante à l'improviste. J'ai peint les murs de cet igloo un peu grossièrement parce qu'il est très grand. Ce faisant, je me suis aperçu d'une chose très simple. Pour réaliser ce toit circulaire en toile de sac brute, je devais utiliser un système qui s'apparentait plus à la sculpture qu'à la peinture. Au lieu d'utiliser un langage plastique extrêmement raffiné, j'ai dû choisir un langage plus rude, le plus rapide possible, afin que mon travail ne devienne pas un simple jeu de décoration.

Le carré de Malevitch et la sculpture romantique présentent, si l'on passe devant sans y prêter attention, deux aspects différents. Mais si l'on passe devant en y prêtant attention, on devient triste et on ne sait pas quelle œuvre on préfère. Il n'y a aucun doute : deux œuvres exécutées par deux artistes qui s'appuient sur l'histoire de leur temps peuvent coexister. Si au contraire, ils ont deux types de langage différents, on peut passer des heures à déplorer la difficulté du choix. L'homme cultivé comprend pourquoi Malevitch a pensé faire un carré peint. Un historien, lui, saisis très bien pourquoi cet artiste en arrive à faire ce carré et pourquoi Baselitz éprouve le besoin de tourner ses têtes à l'envers.

Je crois par exemple qu'à l'intérieur



... mais aussi l'expérience émotive de l'animal qui se fait démon.

du phénomène de la spirale, nous pouvons introduire des éléments très différents. Le phénomène de la spirale permet le phénomène organique, non pas le phénomène inventé par l'homme, mais inventé par le cosmos. Elle permet,

par exemple, au carré de Malevitch, d'acquiescer la même puissance expressive que les visions d'un malade mental. Le phénomène de la fusion s'est accompli. Tout est mesurable. Cependant, les

nombreux demeurent autonomes par rapport à ce qu'ils mesurent. Ils s'autorégulent. C'est pourquoi ils peuvent entrer dans la spirale. En effet, la spirale engendre une multitude de nombres à partir desquels on peut créer un dessin.

Au fond, pourquoi ai-je fait une table autrefois ? La première remonte à 1970 et je l'ai faite parce qu'il me semblait qu'il n'y avait pas d'autre alternative. Que pouvais-je faire ? Tenter de faire une autre statue ? Des statues, il en existe de toutes sortes, en marbre, en bronze, en plâtre, en cire, de toutes les façons possibles. C'est pourquoi je n'arrive plus à choisir. Comme je suis un artiste, je me suis dit : « Ma sculpture, je vais l'améliorer. »

A force de la modifier, j'en fais une chose que je ne sais plus supporter. Je dis que cet objet m'intéresse parce que je peux enfin affirmer que c'est une sculpture fondamentalement différente d'une sculpture que je n'arrive plus à exécuter parce que je ne sais plus quel est mon visage. Je n'ai plus de modèle. Les modèles greco-romains sont magnifiques, les modèles de la Renaissance tout aussi merveilleux, de même les modèles gothiques. Puis il y a eu tous les modèles de peinture compris du Titien à Gauguin, qui sont d'autres modèles dans l'histoire de l'art qu'on admire énormément lorsqu'on les regarde. Mais moi, je n'y arrive plus. Je ne sais comment faire parce que j'ai perdu le modèle, comme j'ai perdu mon visage, alors je me dis : « Tant pis, je n'ai plus de modèle, alors j'en choisis un dans la vie courante. Et c'est la table ». J'insiste cependant : comme la table telle qu'elle est ne me plaît pas, je la refais d'une manière qui me satisfait davantage.

J'ai toujours été fasciné par l'art gothique : dans le gothique il y a non seulement l'architecture, mais aussi l'expérience émotive de l'animal qui se fait démon, du démon qui devient ange et de l'ange qui rappelle le démon. Il y a donc toute une série d'émotions qui se fondent complètement dans une architecture totale.

Il Muro di fascine (le Mur de fagots, San Marino, 1984). Je veux encore insister sur ce point : un artiste d'aujourd'hui devrait toujours aller se ressourcer dans la vie organique, puiser ses modèles dans l'organisation de la vie champêtre, dans les maisons paysannes, dans le travail à la ferme et au champ. On y découvre des visions de beauté à l'état pur. Mais ces admirables visions, je ne m'en sers pas pour mon inspiration. On peut malheureusement considérer ces modèles aussi comme dépourvus de savoir. Souvent un modèle pris dans la vie paysanne et transplanté dans nos maisons devient laid. Mais pas ici, du moins je l'espère, dans la mesure où il est uni à un élément technique : les nombres. Dans ce modèle en fer, on peut considérer qu'il y a quelque chose qu'on peut appeler l'élément minimal. Le terme est russe et non américain. Malevitch a fait du minimal bien avant les Américains...

Mon expérience consiste à rechercher les nombres qui peuvent nous servir. A certaines époques, les artistes se sont tellement approchés des nombres parfaits qu'ils ne peuvent plus nous servir. Nous devons tenter d'autres expériences. Je cherche les nombres qui peuvent nous servir aujourd'hui. Le nombre est en soi langage. Il en est ainsi de l'art. L'art est un langage. Si quelque un prend un morceau de papier et y fait un dessin, le dessin devient indépendant de soi-même et de celui qui l'exécute. Pour les mathématiciens, ces séries de nombres ont bien entendu leur existence propre. Moi, j'en fais un autre usage. Au lieu de faire des mathématiques, je fais des dessins, je fais des œuvres. Exactement

Suite page 6

Suite de la page 5

comme certains architectes ont utilisé la section d'or pour leurs travaux. Mais la section d'or existe indépendamment du Palladio. Si Palladio s'en sert, elle demeure néanmoins indépendante de son œuvre, mais en revanche, l'architecture du Palladio en dépend.

Vous savez que dans le domaine de l'art, un coup de pinceau a sa valeur, ses caractéristiques propres. Si, au départ, on accorde une valeur au coup de pinceau d'un certain type, on peut arriver à créer un paysage avec un seul type de coup de pinceau. Alors que fait-on? On adopte une manière de peindre. Par exemple, un peintre chinois de l'époque Ming arrive avec son pinceau à créer un paysage plein d'émotion. Mais le point de départ initial, son modèle de référence, est toujours un certain type de touche qu'on peut examiner selon des lois numériques.

Ainsi, les grands paysagistes ont-ils toujours recours à une logique répétitive dans leur coup de pinceau. Pourquoi? Parce qu'ainsi le paysage devient naturel. Par exemple, Cézanne utilise toujours un certain coup de pinceau en carré qui lui permet de rendre naturel ce qui, autrement, pourrait sembler un embrouillaminé. Il avait très peur de l'embrouillement. Pourquoi? Parce qu'il lui semblait toujours que par rapport à son œil, par rapport à sa vision d'un certain paysage, la peinture devenait embrouillée. Qu'a donc inventé Cézanne? Le coup de pinceau en carré...

Mon travail comporte tous les éléments propres à une compréhension intuitive. Quand on voit le coup de pinceau en forme de feuille de jonc d'un peintre chinois, on s'aperçoit qu'il en émane une grande force d'émotion. Cela n'empêche pas que ce type de touche se répète selon un modèle identifiable. Ainsi, il y a en elle non seulement l'émotion mais aussi une logique.

J'insiste sur une chose absolument élémentaire. Si on veut faire de l'aquarelle, on prend le plus d'eau possible. Si on veut faire de la peinture à l'huile, on met toute l'huile possible. J'ai fait des tableaux où l'huile était aussi épaisse que ce mur. Puis, tout naturellement quand j'ai fait ce mur de fagots, je me suis souvenu que j'avais peint un tableau à l'huile, je me serais hâti moi-même. A un moment donné, je me suis dit: bien, si je prends des fagots et que je les mets l'un sur l'autre, pratiquement, je fais la même chose d'une façon plus puissante. Parce que je m'exprime d'une façon plus directe, plus artistique, mieux articulée. Voilà. L'art, chacun se le représente selon ce qui lui semble exprimer le mieux le sentiment propre du moment. Je crois que c'est un phénomène naturel.

Etre artiste aujourd'hui signifie qu'on est toujours en présence d'un tableau de Rauschenberg haut tant et tant, long tant et tant. Un tableau de Mondrian au contraire occupe un espace particulièrement défini. L'indéfini de Rauschenberg et le défini de Mondrian font peur dans une école d'art. On ne sait pas quoi choisir. Et puis il y a qui se déterminent inconsciemment ou pour l'un ou pour l'autre. Mais comme aujourd'hui les deux phénomènes coexistent, j'ai cherché moi-même à trouver mon autonomie en face de ces co-présences.

C'est-à-dire que j'ai cherché à travers mes diverses expériences à conquérir peu à peu mon autonomie. Dans les époques antérieures, il n'en était pas ainsi. Tous les peintres travaillaient dans un climat général. L'apprentissage de la peinture se faisait toujours d'une manière donnée. Aujourd'hui, ce n'est plus possible. Et c'est cela qui légitime mon discours.

Conférence de Mario MERZ traduite par Huguette HATEM

MAÏEUTIQUE

L'art fait de la philosophie sous les igloos

Par sa quête énergique et aventureuse d'un nouvel Eros, l'entreprise est digne de ce Prométhée contemporain. Voici venu le temps de faire danser l'espace.

En grec diachronique «aporein» signifie se trouver dans la perplexité face à quelque chose qui vous dépasse, qui tient du prodige. Le «thaumazein» — l'étonnement — est la suite logique de la situation mentale précédente: sous l'impact de la surprise l'émotion m'envahit, un affect s'empare de moi, j'entends: un démon, l'Eros, cette puissance énergétique aventureuse, chaque fois rencontrée quand on cherche à élucider les causes du merveilleux.

C'est de cette corrélation entre l'aporein et le thaumazein chez Aristote (dans sa Métaphysique), du thaumazein chez Platon (Théétète) ou encore de l'Eros comme moteur d'une quête de la vérité, de la «sagesse» (dans le Banquet), que s'origine la naissance de la philosophie, c'est à dire, en un mot, l'amour, le «philéin» pour la «sophia».

Si donc cet Amour signifie que de nature il porte en lui la quête d'une pensée tendant à une certaine manière de conduire sa vie, il est alors certain qu'il porte également en lui la faculté du dialogue, et d'une «sophia» qui est matière de communication. Cette transfusion d'une vérité, en une connaissance, a besoin de quelque voie qui en pratique pourra la faciliter. Par cette voie est par exemple le fait de la langue, laquelle peut s'en exprimer selon un tour symbolique: celui des matériaux, dont la disposition et les emplois singuliers offrent une nouvelle possibilité, parmi tant d'autres, de langage ou d'écriture.

C'est dans le droit fil de cette logique qu'il faut précisément considérer l'œuvre de Mario Merz: comme un système d'écriture, comme un langage symbolique, comme un élan graphique dans l'espace au travers de la structuration d'une iconographie, bref comme une langue, issue d'une exigence d'apparition.

Et c'est pourquoi, si l'on accepte de considérer que tout ce qui passe de l'inexistence à l'existence est Poésie (le verbe poiein — faire — participant de la même famille sémantique que le verbe démiourgein — créer), en pareil cas, celui qui dépense travail et énergie (physique et mentale) dans l'accomplissement d'une telle activité (Praxis) de transfert-médiation, s'appelle un Poète, un créateur; et l'activité en question, non pas représentation d'une chose déjà existante, mais sa révélation pour la première fois, sa présentation primordiale, à partir de l'autre réalité qu'on découvre invisible, s'appelle, au sein de celle-ci, le visible.

Cette activité (révélatrice), dans l'œuvre de Mario Merz, a des particularités prométhéennes, d'abord en ce que, cachant la distance entre l'in-existant, l'inconnu, l'in-visible d'une part, et l'existant, le connu, le visible d'autre part, elle se caractérise par une volonté chez le créateur de rendre manifeste, ou si l'on préfère de proposer au public un fragment, un microcosme, tel qu'il

puisse se maintenir du torrentiel et du stasisme de l'ensemble: le Macrocosme in-fini. Il s'ensuit que cette praxis de la révélation porte en elle le germe d'une force et d'une faiblesse: faiblesse de hisser l'ensemble jusqu'au niveau d'être visible, force par contre, d'en faire surgir l'image. Voilà pourquoi cette Image-Praxis, caractérisée à la fois par la force et la faiblesse en question, est un enfant dont, au corps comme au visage, transparait aisément la filiation: ses parents sont l'élément cosmique et l'élément humain.

Ces deux éléments opèrent dans l'œuvre de Mario Merz avec une rapidité

moitié de soleil quand le soir décline sur une mer calme, ou encore au ciel, veille sur ce qui l'entoure, ce qui se trouve en dessous de lui et peut exister seulement comme images de lui, de la même façon que le général pourrait considérer ce qui lui est particulier, l'idée ce qui lui est expression particulière (ses nombreuses et diverses images), le Ciel la terre, les Dieux les hommes, l'archétype sa figure, bref: l'univers de l'infiniment grand celui de l'infiniment petit.

La ligne de construction de l'igloo est une métaphore de l'«être», alors que ce qui existe sous sa protection (les matériaux p.e.) est une métaphore du «a-été»

gardées aussi bien comme passage symbolique pour les âmes des morts. Si les igloos sont considérés à présent comme une proposition architecturale, d'architecte les «fentes» veulent montrer l'élasticité de la matière, l'attente et la révélation de l'irrationnel, dès lors que le rationnel apparaît, s'exprime sur la base résiduelle, relativement stable, de l'apparence de l'igloo. C'est précisément cette coexistence rationnel et irrationnel, à travers l'intuition (praxis-médiation) de l'artiste, qui est l'inspiration globale gouvernant l'œuvre de Merz.

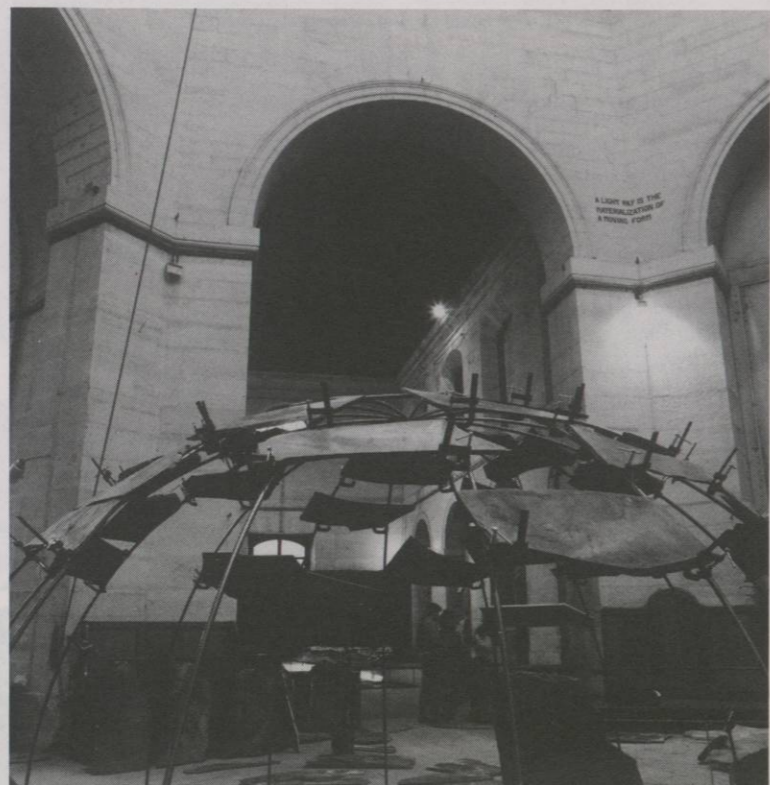
Cette inspiration est en même temps une pensée, et celle-ci, grâce à la contradiction que nous avons mise en lumière, est en même temps un mécanisme de survie, une langue artistique qui ambitionne de comprendre la valeur de la matière, sans devenir esclave d'un matérialisme technocratique, et par conséquent, elle veut donner à l'esprit sa place prépondérante: en tant que force motrice de la matière. Et c'est ici qu'apparaît véritablement déterminant l'humain dans l'œuvre de notre artiste italien.

L'humain y est partout présent. Non comme une représentation directement figurative du visage ou du corps humain, mais comme trace de passage ou comme matériau d'une langue qui a l'Homme pour objectif.

La cire d'abord, qui parfois dissimule l'igloo, ou le verre en quoi certaines fois il est fabriqué, ont tous deux à faire avec l'Homme. La plasticité énergétique, propriété de la cire, tout comme la limpidité du verre sont des éléments de l'humain, dont est régi en deux principes le travail de Mario Merz: celui de la «mouvance» et celui de la «vigilance». Ces deux concepts caractérisent les matériaux de base dont est constitué l'Alphabet merzien.

Pour illustration: les fagots. Ceux-ci à première vue nous rappellent la campagne. On peut s'en servir pour allumer le feu, pour dresser commodément des tentes, etc. Evocations donc de nomadisme et matériaux qui renforcent la «motilité» et l'aptitude à l'affrontement de l'inattendu. Si ensuite, nous regardons maintenant les fagots combinés avec le «néou», immédiatement, cette association, d'un matériau de «nature» avec un autre qui est purement technologique, nous fait réfléchir, à la vision de l'artiste en direction du Futur. Qu'il ne considère pas, lui, comme coupé du passé. Car il ne croit pas que la nouveauté survient à travers un reniement de l'ancien, mais au contraire, cela, c'est essentiel, d'une coexistence du Jadis et du Maintenant. C'est seulement le dialogue entre les deux qui va préparer l'Après et qui va jeter les bases solides d'une évolution.

Les «quotidiens» sont également un autre élément qu'on voit souvent dans les constructions de l'artiste italien. Les journaux participent d'un symbolisme de l'actualité, de l'information, du développement linéaire et arithmétique-



Le contenu doit se révéler à l'improviste et brusquement.

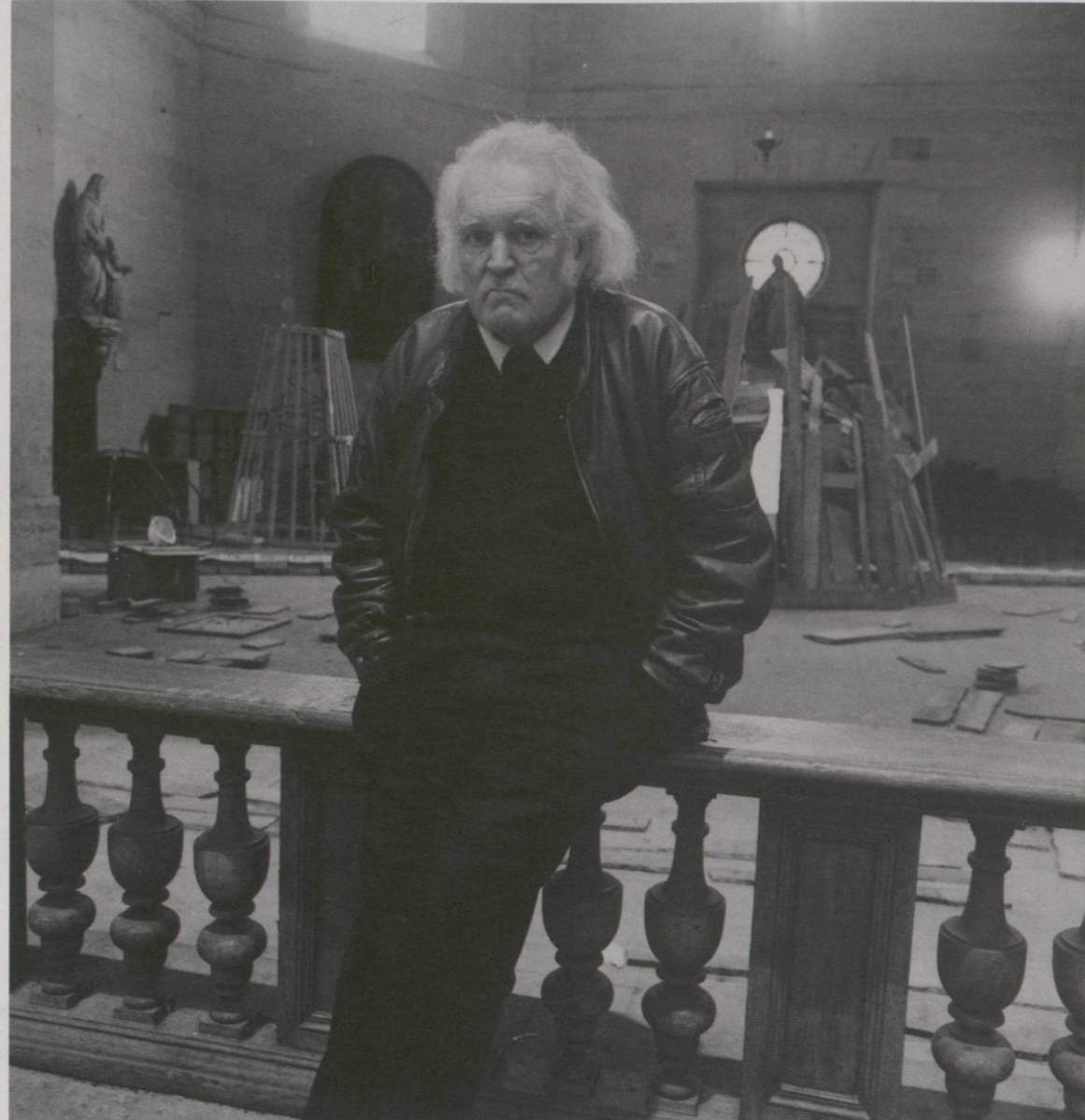
vibratile, ambivalente: l'un pré-suppose l'autre et réciproquement. Le premier a besoin du second pour qu'il lui soit accordé de s'éloigner (ou de se détacher) d'un corps, le sien, sans limites temporelles, matérielles ou visibles, — d'une partie significative, qui sans être en elle-même première, est son image patente, une forme qui, présentée dans le va-et-vient cyclique du Temps, prend les dimensions d'un phénomène. Le second élément par conséquent, ne peut exister autrement que comme une partie significative du premier, comme un phénomène, une image mobile.

L'igloo est un exemple de la relation que nous venons d'évoquer: celle-ci sera toujours une danse corps à corps, une danse, jamais avec un, mais toujours avec deux partenaires. La ligne en hémicycle de sa construction, chose qui pourrait en somme évoquer un hémicycle, est une allusion au cercle, au cosmos: lequel n'a pas d'âge, est non-mortel, n'a pas de limites arithmétiques. Cet hémicycle, cet hémisphère, qui pourrait donc ressembler à une

sera», en somme; du devenir de l'humain. Celui qui va voir l'igloo immédiatement va se découvrir une curiosité pour les «fentes» qui existent d'ordinaire à sa surface. Dès cet instant il est tombé dans le piège que lui a tendu l'artiste. Car ce dernier s'intéresse au dialogue avec le spectateur, veut communiquer avec lui.

Je prendrai la liberté de dire que l'œuvre de Mario Merz, d'un bout à l'autre, est régie par cet esprit de communication.

Et avant tout les fameuses «fentes»: elles symbolisent le renoncement au confort intellectuel. Car si nous regardons l'igloo avant qu'il soit achevé comme quelque chose de cosmique, les «fentes» alors veulent montrer la force de l'humain: lequel est encore capable de consentir à la découverte d'un autre monde, au-delà de ce monde-ci. Si les igloos sont regardés comme des habitations de nomades, les «fentes» doivent être vues comme le symbole de la vigilance quant à l'apparition de quelque ennemi étranger. Elles peuvent être re-



«Je ne peux pas dire: Ah, moi je suis artiste, comme ceci ou comme cela.»

Il faudrait savoir considérer cette œuvre comme un système d'écriture, comme un langage symbolique, comme un élan graphique dans l'espace.

ment quantifié de la marche de l'Histoire. Ils sont, en bref, un élément civilisateur en opposition avec la ligne obscure des igloos, qui d'une manière figurée nous parle de l'in-corrupible, de l'intemporel, de l'in-évolutif, de l'immatériel: les «quotidiens» sont la trace d'une activité adonnée à la Destruction, au temps, à la matière, à l'évolution. Ils sont un témoignage de l'élément évolutif qui administre le Devenir.

Le concept de l'évolution peut aussi accéder à l'Inintelligible à partir du système mathématique de Fibonacci dont Mario Merz se sert également dans son œuvre. Selon celui-ci, dont l'inventeur serait le mathématicien du Moyen-Âge Leonardo da Pisa (nous le connaissons par un livre intitulé Liber Abaci — livre des abaques —, lequel dans une autre édition, porte en 1228 la signature de Fibonacci), la progression s'opère à travers la série mathématique 11235 — c'est-à-dire 1 + 1 = 2. Par la suite, le second plus le troisième nombre (1 + 2) nous donnent le 3. Ensuite, à nouveau le deuxième et le troisième (3 + 2) nous donnent le 5. Et la progression continue ainsi à l'infini.

La même inspiration émane de l'emploi de la table dans son œuvre. Représentée au moyen de différentes formes géométriques (tantôt comme un triangle allongé, tantôt comme l'infini, tantôt comme un cercle spiralé et ainsi de

suite), il s'agit, en dehors d'une méthode descriptive d'évocation du temps (le cercle spiralé) ou de l'infini ou de l'évolution, également d'une proposition à l'endroit de la collectivité: la convivialité à l'heure du déjeuner ou du dîner, est l'espace de déploiement du dialogue. C'est un acte (praxis) politique, ou une réunion artistique. Bref, cela représente chaque instant de rapprochement des membres de la collectivité. C'est une des clés essentielles du langage merzien, un des épisodes fondamentaux de la séquence mobile Image-Praxis, c'est la volonté que cette présentation (l'Image-Praxis) rallie autant qu'il est possible le divin.

Telle est la raison pour laquelle l'œuvre de Mario Merz doit être conçue, non seulement comme une construction, mais comme une Métaphore — du «Maintenant», (l'œuvre de cet artiste est profondément enracinée dans son époque), du «a été» ou du «sera» d'un côté, — et sous un autre angle, de l'«Etre», de l'a-temporel. C'est une œuvre profondément irriguée par la passion de l'impossible, par la volonté de donner à connaître l'inconnu. C'est une œuvre qui oriente cette vertu. Elle est comme ce poète qui, cherchant à perte d'années les mots heureux, et les artifices littéraires, afin de rejoindre son poème, se laisse aller à un moment de lassitude, et, dans un geste d'auto-ironie et de désespoir, prend les titres des sections du poème et les dispose en sorte d'en former un nouveau, authentique celui-là. Peut-être est-ce le genre d'incident qu'a voulu mettre en lumière le poète Anagnostakis: «Les titres de table des matières, quand on les lit tous à la file — forment un nouveau poème — le plus beau poème, sans mots superflus, sans littérature, et sans maquillage.»

En conséquence: une synergie progressive des éléments humains, qui constituent ainsi en même temps une langue symbolique quant aux possibilités biologiques autant que sociales de l'homme. En incorporant le système de Fibonacci aux différents éléments de son œuvre (p.e. l'igloo, le crocodile, le livre, les fagots, les journaux, etc.) l'artiste n'a voulu parler de rien de plus que de l'évolution coexistentielle à l'homme, de l'adjuvant multiforme qui peut contribuer à la marche de la collectivité.

La même inspiration émane de l'emploi de la table dans son œuvre. Représentée au moyen de différentes formes géométriques (tantôt comme un triangle allongé, tantôt comme l'infini, tantôt comme un cercle spiralé et ainsi de

DES ACCROCHAGES A LA PAGE



Né à Milan en 1925. Il vit à Turin. Dans l'immédiat après-guerre Mario Merz se décide à être artiste, «fasciné par la vitesse de la peinture en tant qu'idée d'un possible raccourci à la réalité».

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES

Gian Enzo Sperone, Turin (de 1968 à 1980). L'Attico, Rome (1969). Heana Sonnabend, Paris (1969) et New York (1970). Françoise Lambert, Milan (1970). Galerie de vidéo Gerry Schum (1970). Walker Art Center, Minneapolis (1972). Kunsthalles de Bâle (1975, 1981, catalogues). Institute of Contemporary Art, Londres (1975). Antonio Tucci Russo, Turin (depuis 1976). Konrad Fischer, Dusseldorf (depuis 1976). Mario Pironi, Pescara (1977, 1980). Galerie Bernier, Athènes (depuis 1978). Musée Folkwang, Essen (1979, 1982, catalogues). Sperone Westwater Fischer, New York (depuis 1979). Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris (depuis 1979). Annemarie Verna, Zurich (depuis 1979). Whitechapel Art Gallery, Londres (1980, catalogue). Christian Stein, Turin (depuis 1980) et Milan (1985). Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven (1980, catalogue). ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1981, catalogue). Lucio Amelio, Naples (1981, catalogue). Mario Diacono, Rome (1982). Staatsgalerie, Stuttgart (1982, catalogue). Kestner-Gesellschaft, Hannover (1982, catalogue). Flow Ace Gallery, Los Angeles (1982, 1983). Galleria d'Arte Moderna, Bologne (1982/83, catalogue). Moderna Museet, Stockholm (1983, catalogue). Anthony D'Offay, Londres (1983). The Israel Museum, Jérusalem (1983, catalogue). Galerie Buchmann, Bâle (1983, catalogue). Galleria Nazionale Moderna, San Marino (1983/84, catalogue et album). Institute of Contemporary Arts, Boston (1984). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (1984, catalogue). Pietro Sparta, Chagny (depuis 1984, album 1985). Musée Toulouse-Lautrec, Albi (1984). Kunstverein Saint-Gall (1984). Kunsthans Zurich (1985, livre, catalogue, album). Sperone Westwater et Leo Castelli Galleries, New York (1985). Galerie Munro, Hambourg (1985). Westfälischer Kunstverein, Münster (1985). Musée d'Art et d'Histoire, Genève (1985/86). Museo di Capodimonte, Naples (1987). capc/Musée d'art contemporain, Bordeaux (1987, catalogue en préparation).

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Mario Merz, Fibonacci 1202-Mario Merz 1970. Turin, Sperone éd., 1970. Mario Merz, Fibonacci 1202-Mario Merz 1972. Una somma reale è una somma di gente, a real sum es a sum of people (Une somme réelle est une somme de personnes). Turin, Galerie Sperone, 1972. Mario Merz. It is possible to have a space with tables for 88 people as it is possible to have a space with tables for no one (Il est possible d'avoir un espace avec des tables pour 88 personnes comme il est possible d'avoir un espace avec des tables pour personne). New York, John Weber Gallery, et Londres, Jack Wendler Gallery, 1974. Mario Merz, 987. Naples, Lucio Amelio, novembre 1976 (987 exemplaires). Mario Merz, Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mai/juin 1981. Catalogue avec des textes de Mario Merz, Jean-Christophe Ammann, Suzanne Page, Mario Merz, Les fruits, Paris, Ed. Baton, Galerie Claudine Bréguet, 1983. Edition en 299

exemplaires dont 50 numérotés avec une lithographie signée. Mario Merz, Milan, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1983. Paru lors de l'exposition à San Marino, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, du 18 novembre 1983 au 22 janvier 1984. Catalogue édité par Germano Celant, avec des textes de Mario Merz, des interviews de l'artiste par Germano Celant, et une anthologie de textes critiques par L. Pistoi, Carla Lonzi, M. Sonnabend, G. Mueller, R. Barilli, K. Ruhrberg, W. Schmid, Maris Grüterich, A. Bonito Oliva, B. Corà, Luciana Rogozinski, Z. Felix, Lisbeth Waechter-Bohm, F. Gualdoni, M. Diacono, Corinna Ferrari, Mirella Bandini, A. Dragone, Nirza Melnik.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

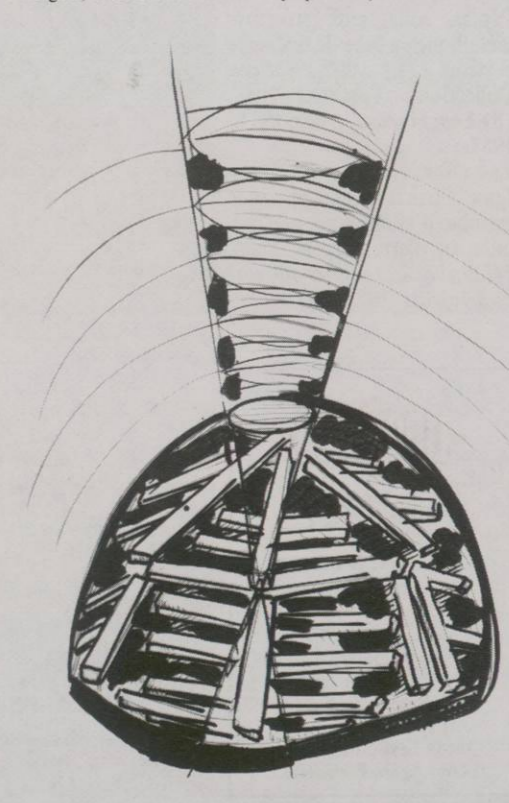
Mario Merz a participé à toutes les expositions d'Art pauvre depuis 1967/1968, et en outre à Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum, Amsterdam (1969). Quand les attitudes deviennent forme, Kunsthalle Berne, Musée Haus Lange, Krefeld et ICA, Londres (1969). Sonbeek, Arnhem (1971, 1986), documenta 5 et 7, Kassel (1972, 1982). Contemporanea, Villa Borghese, Rome (1973). Ambiente Arte Biennale de Venise (1976, et en 1980). European Dialogue, Biennale de Sydney (1979). Europe 80, FLAC/Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon (1980). Kunst in Europa na '68, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand (1980). A New Spirit in Painting, Royal Academy of Arts, Londres (1981). Westkunst, Rheinhalten, Cologne (1981). Identité italienne, l'Art in Italie

exemplaires dont 50 numérotés avec une lithographie signée. Mario Merz, Milan, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1983. Paru lors de l'exposition à San Marino, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, du 18 novembre 1983 au 22 janvier 1984. Catalogue édité par Germano Celant, avec des textes de Mario Merz, des interviews de l'artiste par Germano Celant, et une anthologie de textes critiques par L. Pistoi, Carla Lonzi, M. Sonnabend, G. Mueller, R. Barilli, K. Ruhrberg, W. Schmid, Maris Grüterich, A. Bonito Oliva, B. Corà, Luciana Rogozinski, Z. Felix, Lisbeth Waechter-Bohm, F. Gualdoni, M. Diacono, Corinna Ferrari, Mirella Bandini, A. Dragone, Nirza Melnik.

Mario Merz, Voglio fare subito un libro/Sofort will ich ein Buch machen (Je veux tout de suite faire un livre). Aarau-Francofort-Salzburg, Ed. Sauerländer, 1985. Recueil de tous les textes poétiques de l'artiste avec des introductions de Beatrice Merz et Harald Szeemann. Mario Merz, 28^e symposium international de la Galerie nachSt. Stephan, Vienne, 28 et 29 novembre 1983. Edition en 1985. Textes de Rosmarie Schwarzwaldner, Maris Grüterich, Peter Weibel, Z. Felix, G. Celant, R. Fleck et d'autres).

Mario Merz, Zurich Kunsthau, du 3 avril au 27 mai 1985. Textes de Mario Merz, interviews de l'artiste par G. Celant, M. Grüterich, H. Szeemann, D. Zacharopoulos. Contient une biographie, liste des expositions et une bibliographie complète jusqu'en 1985.

Mario Merz, Zurich, Kunsthau, du 3 avril au 17 mai 1985. Album avec 13 photographies en couleurs par Balthasar Burkhard sur l'installation de l'exposition. The knot arte povera AT P.S.I. New York, The Institute for Art and Urban Researches, du 6 octobre au 15 décembre 1985. New York, P.S.I. et Turin, Umberto Allemandi & Cie. 1985. Avec des textes de Mario Merz et de Germano Celant. Mario Merz, Bordeaux, capc/Musée d'Art Contemporain, Catalogue de l'exposition du 8 mai au 13 septembre 1987 (en préparation).



L'EXPO

Organisée par Harald Szeemann dans le cadre du Festival d'Automne de Paris, elle se tient jusqu'au 3 janvier 1988 à la Chapelle de la Salpêtrière, Bd. de l'Hôpital, Paris XIII^e.

Réalisées entre 1969 et 1987, huit œuvres y sont présentées :

(1) *Che fare*, 1969

Quoi faire ?

Igloo. Structure semisphérique en tubes de fer, verre, mastic, arbres et branches. (Hauteur 220 cm, Ø 200 cm. Collection de l'artiste.)

(2) *Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi ?*, 1977/1985.

C'est nous qui tournons autour des maisons ou est-ce que ce sont les maisons qui tournent autour de nous.

Igloo. Structure semisphérique et triangulaire en tubes de fer, verre, serre-joints, pierre, mastic, lampe et néon. (250 x 1000, Ø 500 cm. Collection de l'artiste.)

(3) *Se la forma scompare, la sua radice è eterna*, 1982

Quand la forme disparaît, son origine est éternelle.

Cadre métallique, filet métallique, néon. (260 x 600 x 37 cm. Collection de l'artiste.)

(4) *8 5 3*, 1985

Triple igloo - trois structures semisphériques en tubes de fer ou aluminium, verre, serre-joints, fagots, goudron, néon. Au centre de la grande structure: *Objet, cache-toi.* (A. Hauteur: 400 cm, Ø 800 cm. B. Hauteur: 250 cm, Ø 500 cm. C. Hauteur: 150 cm, Ø 300 cm. Collection de l'artiste.)

(5) *Il fiume appare*, 1986.

Le fleuve apparaît.

Fer, verre, journaux et néon. (120 x 200 x 2500 cm. Collection particulière, Turin.)

(6) *Sentiero per qui*, 1986.

Sentier pour ici.

Igloo. Structure semisphérique en fer, pierres, journaux, verre et néon. (200 x 1000 x 200, Ø 400 cm. Collection Fondació Caixa de Pensions, Barcelone.)

(7) *Omaggio a Arcimboldo*, 1987.

Hommage à Arcimboldo.

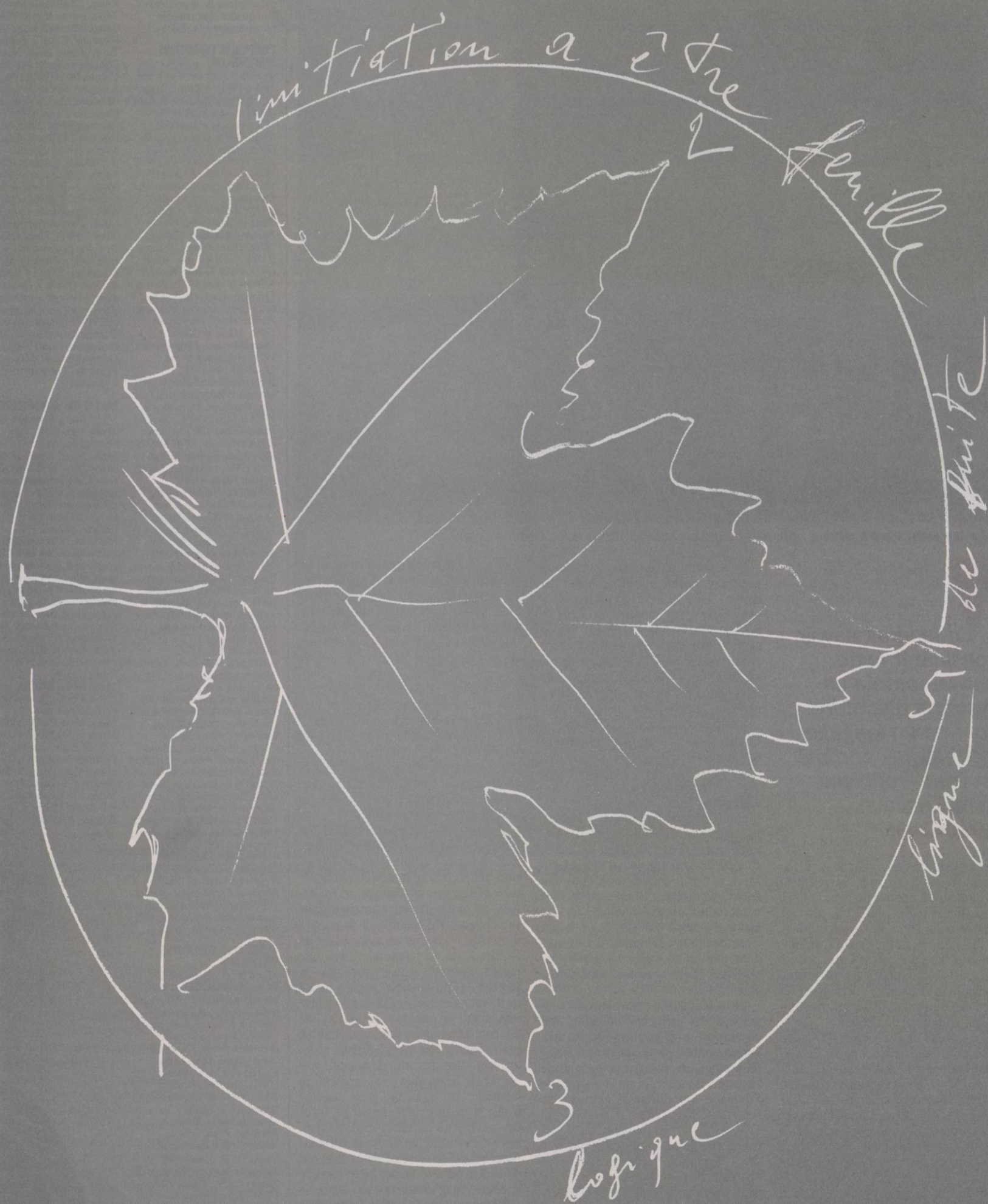
Papier, colle, cire, structure métallique en tube de fer, verre et néon. (180 x 900 x 185 cm. Collection de l'artiste.)

(8) *Luoghi senza strada*, 1974-1987.

Lieux sans route.

Igloo. Structure semisphérique en tubes d'aluminium, filet métallique, pierre, fagots, néon. (Hauteur: 220 cm, Ø 400 cm; lit de fagots, 800 x 800 cm.)

● MARIO MERZ, DESSIN D'AUTOMNE, 1987



Libération

11 rue Béranger
75003 Paris Cedex 03
Tél (1)42761789

Publié par la S.A.R.L. Société Nouvelle
de Presse et de Communication (SNPC)
Gérant: Serge July,
directeur de la publication
Commission Paritaire: 54072
I.S.S.N. 0335-1793. © Libération

N° Hors-série réalisé par
Michel Blumberg et
Aaron Levin. Reportage
photo Agnès Bonnot/VU