

Le Festival d'Automne à Paris
Le Centre National des Arts Plastiques

Exposition

MARIO MERZ

avec la collaboration de Harald Szeemann

CHAPELLE SAINT-LOUIS DE LA SALPETRIERE

17 novembre - 31 décembre

avec l'aide des Ministères Italiens des Affaires Etrangères,
du Tourisme et du Spectacle
et le concours d'AIR FRANCE

*Festival d'automne
Paris 1987*

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
156 RUE DE RIVOLI 75001
TÉLÉPHONE (1) 42.96.12.27
TÉLEX 240 271 F

MARIO MERZ

Mario MERZ (né en 1925 à Milan, vivant à Turin) est un des grands artistes contemporains : Peintre, sculpteur, philosophe, penseur, poète - artiste, tendre et violent à la fois, il est actif depuis les années 50. Il conquiert sa notoriété par son rôle fondamental dans l'Arte povera, cette explosion artistique, existentielle, anarcho-utopique dans l'Italie des années 60. Souvenons-nous : après de longues années de prédominance américaine - l'expressionnisme abstrait, le Pop, le Minimal - les artistes de Turin, de Rome, mais aussi de Düsseldorf, de Cologne, de Bristol, d'Amsterdam opposent au pragmatisme d'outre-Atlantique un art complexe, poétique, d'un individualisme féroce, idéaliste, visionnaire qui allait de pair avec la pulvérisation des vieux centres pour faire naître la décentralisation de l'esprit créateur : ce nouvel art, spontané et réfléchi, incorporait le processus et la pensée, la démonstration et le concept. L'Arte povera était et est un art contre-poids à toutes les idées de progression linéaire de l'évolution de l'homme, du progrès technique, du capital. La spirale contient l'idée de vitesse et de mouvement à l'infini : Mario MERZ s'en est emparé et s'est fait sien cette spiritualité d'une imagination croissante en insufflant à cette image d'autres contenus : une nouvelle éthique opposée à la technologie, un espoir en face de la destruction de la nature et des rapports sociaux qui est le résultat du progrès.

L'Arte povera n'était pas seulement une nouvelle éthique, très politique, mais aussi une nouvelle énergie qui faisait siennes les intentions intenses de l'existence et donc de la réalité des éléments et des produits de l'homme. Ce n'est - après l'art zéro, cinétique - plus le médium qui compte mais l'énergie même qui s'articule en processus et flux, en métaphores imaginées. Pour leur visualisation suffisent des matériaux pauvres. Pour Mario MERZ ce sont les produits de la terre, de la nature - pierres, argile, arbres, branches, fagots, fruits, animaux, mais aussi de l'homme artifex : le verre, le mastic, le goudron, les métaux, la voiture et surtout le néon comme source lumineuse sous forme de lance, nombre et écriture. C'est la lumière comme force qui perce, qui pénètre, qui change la matière. Tous ces éléments sont à la fois réels et transsubanciés dans leur usage, dans leur intégration dans le "faire" au service d'une vision et donc d'une iconologie nouvelle pour notre ère. C'est ainsi que Mario MERZ a découvert dans la série de Fibonacci (mathématicien italien qui a vécu de 1180 à 1240) le modèle abstrait et réel qui lui rend possible la représentation de la vitesse de la croissance, de la prolifération, de la procréation, puisque les deux chiffres précédents donnent naissance au fils suivant - à l'infini imaginable, dans des dimensions spatiales et archétypées et en dissolution. Le support "plastique" de tous les idées-matériaux est l'igloo - l'habitat premier de l'homme, la demi-sphère visible dont l'autre moitié est occultée, cette enveloppe protectrice géométrique et naturelle comme l'extension de la respiration de l'homme couché par terre, cette architecture terrienne, maternelle et structure spirituelle. Une architecture qui tourne comme la terre et qui ôte à la matière sa pesanteur, qui offre la réalité de la transparence et de l'opaque, du terrestre et du céleste, qui invite au silence et aux palabres, à l'explosion dans la tête et à la folie, au repos. Mario MERZ nous donne un art profondément humaniste, enraciné et aérien.

L'exposition dans l'Eglise Saint-Louis de la Salpêtrière est composée de huit oeuvres qui à la fois répondent à et envahissent cet espace sévère, mi-sacré, mi-militaire construit pour une ville de malades et de malheureux. A ce "memento mori" en pierre Mario MERZ oppose la victoire de la fantaisie visionnaire, au système la richesse inventive de l'artiste solitaire.

Harald Szeemann

Démosthènes Davvetas

TABLE DES MATIERES

Traduction X. Bordes et R. Longueville

En grec diachronique "aporeïn" signifie se trouver dans la perplexité face à quelque chose qui vous dépasse, qui tient du prodige. Le "thaumazeïn" -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'"aporeïn" et le "thaumazeïn" chez Aristote (dans sa Métaphysique), du "thaumazeïn" 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, au sens grec, qu'il ne faut pas ici concevoir dans les étroites limites d'une discipline universitaire, mais qu'on doit imaginer en se replaçant dans l'inspiration qui conditionna sa naissance : à savoir, cette appétence fatale qui pousse l'homme vers la connaissance et la vérité, à la façon d'une passion, d'un amour, en un mot le "phileïn" 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 matériau de communication. Cette transfusion d'une vérité en une connaissance a besoin de quelque voie qui en pratique pourra la faciliter. Pareille voie est par exemple le fait de la Langue, laquelle peut s'en exprimer soit par le truchement de l'écriture, soit d'une façon figurative à travers les formes. A l'époque contemporaine, elle peut de surcroît s'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'oeuvre 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 se passe de l'inexistence à l'existence est Poésie (le verbe "poieïn -faire- participant de la même famille sémantique que le verbe "dèmiourgeïn" -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'oeuvre de Mario Merz, a des particularités prométhéennes, d'abord en ce que, cachant la distance entre l'in-existant, l'in-connu, l'in-visible d'une part, et l'existant, le connu, le visible d'autre part, elle se caractérise par une volonté chez le célébrant 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 statisme 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, transparaît aisément la filiation : ses parents sont l'élément cosmique et l'élément humain.

Eléments de l'"image-praxis".

Ces deux éléments opèrent dans l'oeuvre de Mario Merz avec une rapidité vibratile, ambivalente : l'un présuppose 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 hémisphère, 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 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-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'oeuvre de Mario Merz, d'un bout à l'autre, est régie par cet esprit de communication.

Et avant tout les fameuses "fentes" : elle 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 quelqu'ennemi étranger. Elles peuvent être regardées aussi bien comme passage symbolique pour les âmes des morts. Si les "igloos" sont considérés à présent comme une proposition architecturale, derechef 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'oeuvre de Mario 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'oeuvre 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.

Quelques matériaux.

La cire d'abord, qui parfois dissimule l'"igloo", ou le verre en lequel d'autres 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, pour confectionner des armes, etc... Evocations donc de nomadisme et matériaux qui renforcent la "motilité" et l'aptitude à l'affrontement de l'in-attendu. Si ensuite, nous regardons maintenant les "fagots" combinés avec le "néon", 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 arithmétiquement quantifié de la marche de l'Histoire. Ils sont, en bref, un élément civilisateur en opposition avec la ligne obscure des "igloo", qui d'une manière figurée nous parle de l'in-corruptible, de l'in-temporel, de l'in-évolutif, de l'im-matériel : 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'intelligible à partir du système mathématique de Fibonacci dont Mario Merz se sert également dans son oeuvre. 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 donne le 3. Ensuite, à nouveau le deuxième et le troisième ($3 + 2$) nous donne le 5. Et la progression continue ainsi à l'infini.

Ce système est une manière d'assigner une raison au déroulement du devenir. Déjà les Pythagoriciens et Platon voyaient le monde à travers le modèle des mathématiques. Platon avait trouvé dans le nombre 3 l'idée parfaite. Car en analysant clairement ce nombre, nous avons immédiatement trois unités (1 1 1) : qu'on les interpole en avant ou en arrière, quelle que soit leur place nous aboutirons au même résultat final. Le 3 est la coexistence du "rationnel" ($1 + 1 = 2$) et de l'"irrationnel" ($2 + 1$). Il est l'insertion permanente, dans le déroulement logique des choses, d'un paramètre invisible.

Chez Fibonacci, ce développement progressif est une manière d'assigner une raison aux possibilités de l'humain. Et c'est de ce point de vue que Mario Merz le met à contribution dans son oeuvre. Le premier 1 est l'esprit. Les nombres suivants représentent les éléments du corps humain, qui peuvent contribuer à son évolution. Lui-même, dans une de ses mises en garde s'en explique : "un nez, deux yeux, cinq doigts..."

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 oeuvre (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.

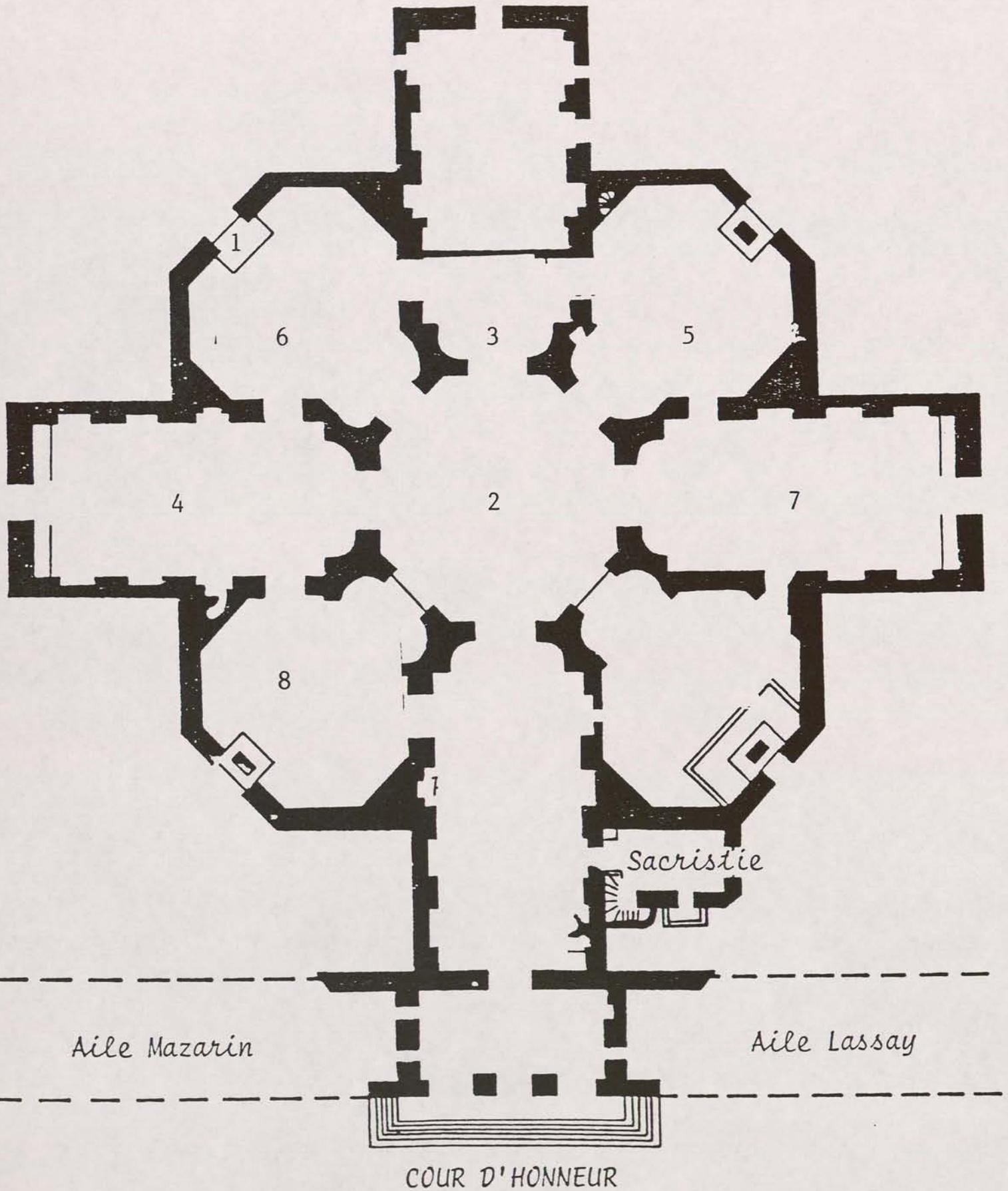
La même inspiration émane de l'emploi de la table dans son oeuvre. Représentée au moyen de différentes formes géométriques (tantôt comme un triangle allongé, tantôt comme l'infini, tantôt comme un cercle spiralé et ainsi de suite), il s'agit, en dehors d'une méthode descriptive d'évocation du temps (le 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'oeuvre de Mario Merz doit être conçue, non seulement comme une construction, mais comme une métaphore - du "Maintenant", (l'oeuvre 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 oeuvre profondément irriguée par la passion de l'im-possible, par la volonté de donner à connaître l'in-connu. C'est une oeuvre qu'oriente cette vertu. Elle est comme ce poète qui, cherchant à perte d'années les mots heureux, et les artifices littéraires, afin de rajeunir 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."

Démosthènes Davvetas.



Liste des oeuvres exposées

- 1 Che fare ?, 1969
Quoi faire ?
Igloo - structure semisphérique en tubes de fer, verre, mastic, arbre, branches
H 220 cm, ϕ 200 cm
Collection de l'artiste

- 2 Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi ?
1977/1985
Est-ce que c'est nous qui tournons autour des maisons, ou les maisons tournent-elles autour de nous ?
Igloo - structure semisphérique et triangulaire en tubes de fer, verre, serre-joints, pierre, mastic, projecteur, néon
H 270 cm, L 1000 cm, ϕ 500 cm
Collection de l'artiste

- 3 se la forma scompare, la sua radice è sterna, 1982
quand la forme disparaît, sa racine est éternelle
Cadre métallique en tubes de fer, 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 d'aluminium, verre, serre-joints, fagots, goudron, néon.
Au centre du grand igloo : Objet cache-toi
a) 440 cm, ϕ 800 cm; b) H 270 cm, ϕ 500 cm; c) H 160 cm, ϕ 300 cm;
longueur totale 1300 cm
Collection de l'artiste

- 5 il fiume appare, 1986
le fleuve apparaît
fer, verre, journaux, néon
240 x 400 x 2500 cm
Collection CEAT CAVI Gruppo FORNARA, Turin

6 Sentiero per qui, 1986

Sentier pour ici

Igloo - structure semisphérique en tubes de fer, pierre, verre, journaux, néon

H 220 cm, ϕ 400 cm; longueur totale 1000 cm

Collection Fondació Caixa de Pensions, Barcelone

7 Omaggio a Arcimboldo, 1987

Hommage à Arcimboldo

Structure métallique en tubes de fer, papier, colle, cire, verre, néon

180 x 900 x 185 cm

Collection de l'artiste

8 Luoghi senza shada, 1974/1987

Lieux sans route

Igloo -structure semisphérique en tubes d'aluminium, filet métallique, pierre, fagots, néon

H 220 cm, ϕ 400 cm; lits de fagots, 800 x 800 cm

Collection de l'artiste