

L'art de la « Combinazione »

Stéphane Dubois-dit-Bonclaude

Volume 5, Number 1, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/148ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubois-dit-Bonclaude, S. (1988). L'art de la « Combinazione ». *Espace Sculpture*, 5(1), 27–29.

L'art de la "Combinazione"

*Standing sculptures,
Château de Rivoli, Turin
Printemps 1988*

Stéphane Dubois est écrivain et artiste (fresques, dessins, décors de théâtre...). Il commente ici l'importante exposition qui s'est tenue à Turin et qui regroupait entre autres des oeuvres de Mario Merz, Richard Serra, Sol Lewitt, Carl André...

Il était une fois la sculpture, ainsi pourrait commencer la belle histoire de l'art, selon le mode et le genre par lesquels on désire l'aborder. Sans entrer dans la querelle de savoir qui des arts procèdent de l'un ou de l'autre, l'on peut y songer devant l'abondance d'images proposées par cette manifestation.

Quel que soit l'angle de vue choisi, le champ de vision adopté, la perspective, la sculpture a l'avantage sur ses consoeurs de posséder une qualité équivoque; elle est tridimensionnelle et échappe toujours, par une face en tous cas, au regard du spectateur. À Rivoli l'ensemble de l'exposition procède de façon identique, sollicitant le visiteur à l'extrême.

Certes les Italiens ont en sculpture beaucoup innové et résolu le délicat problème du modèle. En cherchant à surpasser l'idéal grec, trop froid, trop académique à leur goût, ils l'adaptèrent à leur personnalité multiforme, régionale aussi. Là réside le génie italien: l'adaptation. Toute oeuvre d'art en Italie est toujours directement intégrée à l'espace environnant et si les Romains ont élevé la folle piazza Navona, gigantesque navire échoué au coeur de la Ville Éternelle, dont les obélisques dressés figurent les mâts et les frondaisons agitées de Ste-Agnès les voiles gonflées par le vent, c'est pour résoudre cette vision bidimensionnelle d'un objet tridimensionnel. Les faces cachées des massifs minéraux de la fontaine du Bernin semblent reflétées par l'architecture religieuse de Borromini, offrant au spectateur le rôle d'objet en mouvement dans un espace entièrement réfléchi: fontaines et façades, obélisques et clochers, courbe creuse du pavement et voûte céleste...

Les Italiens sont vraiment les triomphateurs de l'espace; Michel-Ange aurait fait d'un morceau de marbre fendu le témoin indiscutable d'une virilité bandée par le désir, son David, et Le Bernin, de la pierre glacée extraite des carrières siciliennes le ventre torturé d'inavouables passions de la Ludovica Alberoni. Mais cette sculpture là n'aurait pas eu ce destin glorieux, si elle ne s'était pas adaptée aux exigences des princes, aux rébus topographiques des villes italiennes, à l'architecture débridée des palais qui n'a finalement jamais su marquer la distance



Michelangelo Pistoletto, *Alterego*, 1984. Polystyrène. 700 x 500 x 150cm

entre l'ornement et la sculpture, le motif et l'ordre, quitte à creuser l'éclat lumineux des façades de ses constructions pour en détacher des taches d'ombre qui deviendront aussi bien la corniche du Palais Farnèse que la coupole de St-Yves à la Sapienza ou le portique ondoyant de l'oratoire des Philippins. Cet indéniable esprit de synthèse, propre aux

siècles passés, tente à Rivoli de renouer le fil d'un dialogue négligé. Mais le visiteur moderne est-il encore un interlocuteur? Sans doute plus, il demeure souvent passif. Pourtant les interrogations ne manquent pas. Savons-nous ici, à Rivoli, qui s'est adapté: du créateur ou du lieu, de l'oeuvre ou de la matière? La question reste posée.

Se moquant des eaux troubles de l'histoire de l'art, les Italiens ont installé la collection d'art contemporain de la ville de Turin et du Piémont dans l'un des palais les plus fascinants du XVIIIe siècle piémontais, le château de Rivoli. Construit par Juvara, outre son style rococo, son appartenance au domaine des monuments historiques, il possède la grâce désuète d'être inachevé: une aile n'a jamais été édifée. Il joue donc déjà avec l'imaginaire du visiteur, perplexe devant un bâtiment dont le centre, la salle des Fêtes chère à l'Italie, n'a jamais reçu son décor et s'ouvre, déserte, sur le vide.

Le lieu n'est donc pas neutre, imposant de surcroît un effort d'adaptation non plus au travail d'un artiste mais à son observateur.

Construit au sommet d'une colline, Rivoli domine la plaine de sa silhouette sans surprise, imaginez une caserne du siècle dernier, mais qui s'avère de plus près être le squelette de brique des façades inachevées du palais. Ce cadre magique intimidant, trouble, que diable peut-il

nous livrer, à nous hommes d'aujourd'hui?

Destiner cette ruine gigantesque à accueillir des oeuvres contemporaines frise la contrainte. Mais l'âme des designers italiens, vibrant sans doute au souvenir des modifications incessantes auxquelles fut soumise l'élévation de la coupole de St-Pierre de Rome, ont su jouer avec tant de souplesse du bâtiment, que les artistes invités, eux-mêmes, ne savaient pas qui, du lieu ou des hommes, remporteraient la bataille...

Le château nous apparaît encore aujourd'hui comme une immense sculpture dédiée au plaisir des souverains. Cette image agit sur les pièces exposées comme un philtre étrange qui tout en les baignant d'une lumière intemporelle, délibérément contraire à celle des foires de l'art et des manifestations exhaustives des grands centres d'art moderne, dévoile leur vanité en isolant leur image dans le temps, passé et présent. Ces murs ruinés, néanmoins témoins de fastes splendides, supportent ou entourent des oeuvres dont le désir est justement d'échapper au langage codé que des siècles d'art abandonnent à la civilisation plus qu'ils ne le lèguent en héritage.

Alors dans le dédale des pièces de réceptions, des salons intimes, des greniers, des couloirs, des pièces d'angle se pressent des sculptures tentant de conserver intactes leurs forces dans cet univers édifié pour la gloire, pour la vie et le plaisir, davantage que pour les expérimentateurs de l'art d'avant-garde, ses chercheurs et leurs disciples. Sous le thème *Standing sculptures* c'est un choix de pièces pouvant évoquer des variations sur les thèmes de la pesanteur, du quotidien, de l'ascensionnel, du vertical, de la colonne vertébrale, etc... Il faut bien ces notions d'élévation pour triompher du lieu; hélas le rôle du château, un musée, conserve des installations antérieures d'autres artistes qui sont assimilées sans crainte à la présente exposition... Je ne les évoquerai pas,

leurs noms suffiront à défendre la qualité des pièces: Beuys, Anselmo, Long, etc...

Pistoletto, le premier, relève le défi italien en répondant au monumental par le monumental. Son oeuvre, immense, en polystyrène expansé, peinte en noir et bleu bouscule l'espace d'un salon dont les lignes du sol et les caissons du plafond subissaient jusqu'alors le règne de la géométrie. Sa sculpture simule des roches noires entassées sans souci de pesanteur, au travers desquelles se dessinent les corps de naufragés tourbillonnant dans la tempête. "Alterego", son titre, semble projeter ici les interrogations de l'artiste parmi ce fracas factice de pierre.

Mario Merz a choisi les combles impressionnantes du château pour son installation qui vient faire buter l'actualité quotidienne aux marches du palais. Des piles de journaux liées, la Stampa, tous datés du



Carl André, *Henge on 3 right thresholds*, 1971. Bois. 210 x 150 x 150cm

même jour, signalent un chemin rigoureux, rythmé de chiffres lumineux en néon, dates, cotations en bourse, taux de change ou d'écoute, température, que sais-je et dont la logique nous échappe. Des arceaux de métal, tendus en arc de cercle au-dessus de ce passé recomposé et figé en un seul jour, répondent par leurs courbes aux poutres régulièrement disposées sous la toiture, insérant ainsi un espace dans un autre espace, sans se préoccuper véritablement du choc, de l'intérêt qu'il pourrait en naître. L'oeuvre de Mario Merz *symétrise* ce lieu aux structures marquées sans pour autant lui répondre de façon plus pertinente. Son installation ne vit que par elle-même, isolée plus que jamais.

La démonstration de Richard Serra reste, elle aussi, indépendante quoique très esthétique, donc trompeuse. L'élan d'immenses parois de métal, posées sur la tranche, dont la force concentrée en un point,

convertit l'ensemble en un séduisant jeu d'équilibre. Mais cette pièce ne parvient pas pour autant à faire oublier l'immense voûte, tel le couvercle d'un coffret, refermant le carré du salon avec une limpidité architecturale si évidente que la pièce de Serra, installée au-dessous, paraît fragile.

L'adaptation et l'intégration ne sont pas le propre de tous les créateurs, ni de tous les lieux, ni de toutes les oeuvres. Si certaines pièces souffrent, celle de Sol Lewitt: "Incomplete open cubes", sans craindre le décor du château, en tous les cas sans s'en faire une contrainte, dessine les arêtes incomplètes de trois cubes évidés comme les limites hypothétiques du pouvoir sacré et profane d'un roi déchu. Cette suite de structures précises est déjà un code pour déchiffrer l'espace environnant, elle n'en attend aucun pour être comprise.

Par exemple l'adaptation triomphe finalement, semblant privilégier les Italiens, avec les carrés de peinture de Niele Toroni. Ses éternelles empreintes de pinceaux encombrant de leur ordonnance dé-suète les panneaux éventrés d'anciennes boiseries à la place des dessus de portes disparus, signalent métho-diquement les territoires de la peinture comme sur les cartes militaires les pays conquis... L'absence des peintures d'origine ainsi accentuée, pousse notre regard sur le lointain nous obligeant à nous interroger sur le devenir de l'art; d'autre part, la peinture ainsi révélée dans son sens vis-à-vis d'une architecture indique clairement son rôle de valorisation dans la sculpture ou l'architecture d'un espace...

Plus loin, Carl André installe des poutres superposées, tel un fenestrage classique, horizontales et verticales croisées, capables de supporter la toiture d'une cathédrale. Présentées dans une chambre entièrement peinte en trompe-l'oeil, dont les motifs imitent la matière des bois exotiques, elles jouent ainsi entre l'artifice et le solide: la tradition de l'adaptation. La loi romaine est sauve et c'est sans doute l'une des pièces les plus raffinées de l'exposition. S'amusant du lieu, elle ne s'y asservit pas. Ici, nous pouvons parler véritablement d'adaptation et non pas d'intégration. S'intégrer eût été se fondre dans l'ensemble alors que l'adaptation joue des rapports et des tensions entre la sculpture et le mur, l'environnement et l'oeuvre au risque que la véritable création devienne un

château contenant des sculptures contemporaines. Difficile ainsi d'établir une collection d'envergure internationale quand le lieu, bien qu'il suscite la création et l'installation d'oeuvres modernes, domine aussi largement leur vision esthétique.

Ailleurs dans le château, dans le grenier, Gilberto Zorio tente de résoudre ce problème conflictuel que dégage une manifestation aussi engagée, mais dont l'engagement par l'encadrement d'un tel lieu, est devenu un piège, subtil et diabolique. Dans ses jeux alchimiques, il conjugue l'espace avoisinant par des arcs de cuivre figurant de fatales liaisons alchimiques. Le plancher arraché à la hâte révèle la construction du palais, ses failles

mais aussi son impressionnante solidité: voûtes de pierre, tirants métalliques, arc de décharge. La métamorphose du château est déjà en route, le résultat encore incertain. Mais quel qu'il soit, Rivoli restera la démonstration d'une des expériences les plus riches en matière de muséographie contemporaine en Italie depuis les désastreuses interventions de Gae Aulenti au Palais Grassi de Venise. Seul Lucio Amélio avait tenté en 1983 une entreprise similaire *Terrae motus*, dans sa villa d'Herculanum datant de 1770. On connaît la fortune que rencontra cette exposition...

Pourtant la tentative piémontaise, malgré sa richesse, est périssable, car le goût du public qui n'a cessé de changer a vu entre 1970 et 1980 se travestir de blanc toutes les architectures, soudain stériles, de peur que les oeuvres accrochées ne tiennent plus la comparaison avec le lieu. Les galeristes sont ainsi devenus les orateurs de l'art, tenant désormais un discours s'accoutumant des goûts changeants du public, de ses modifications, des modes auxquelles finalement nous ne pouvons nous soustraire. Demain l'art sera appréhendé, exposé, vendu

et apprécié d'une autre manière, celle-ci, inconnue, ne nous permet pas d'envisager ses futurs terrains d'élections...

Rivoli, prisonnier de sa magique beauté, résistera-t-il au temps? L'accommodement italien ne devrait guère en souffrir, même dans l'avenir; car dans son principe il n'a pas cessé de pousser les oeuvres d'art vers leurs reflets, même si la réalité du miroir n'est, elle aussi, qu'un décor artificiel, cruel certes, mais sage de plus de mille ans d'expérience.

SERGE FISETTE

Bertholin... Les fragments de l'oubli

Le 24 juin dernier, le Musée du Bas-Saint-Laurent inaugurait *Un temps-deux lieux*, une exposition regroupant six artistes : trois plasticiens français (Bertholin, François Bouillon et Claude Viallat) et trois sculpteurs d'ici (Lise Labrie, Bill Vazan et Irène F. Whittome). Le lancement constituait un premier moment parmi plusieurs autres puisque l'événement avait son prolongement en France et qu'en outre il faisait appel à la collaboration d'intervenants du milieu scientifique par des écrits, des réflexions à partir du travail des artistes. La thématique choisie : mettre en relation la pratique artistique des quinze dernières années avec l'ethnologie.

Organisée par la conservatrice invitée, Madame Céline de Guise, l'exposition de Rivière-du-Loup présente (jusqu'au 5 septembre) des oeuvres récentes des artistes français venus travailler leurs installations sur place et celles, antérieures, des artistes québécois montrant l'évolution de ce courant (l'art et l'ethnologie). La partie française de l'événement, sous la responsabilité de Madame Brigitte Hedel Samson et se déroulant du 29 juin au 30 septembre, était inaugurée par une exposition de l'artiste anglais Richard Long à Poitiers, et se poursuit à La Rochelle et Brouage par la présentation des oeuvres récentes

des artistes d'ici et des oeuvres plus anciennes des plasticiens français.

Au travail de ces artistes, s'ajoute celui des théoriciens dont : Jean Arrouye (sémiologue et critique d'art français); Paul Carpentier (ethnologue et directeur-adjoint au Musée des civilisations à Hull); Jacqueline Fry (anthropologue d'art et professeure à l'Université d'Ottawa). Dans le catalogue de l'exposition, celle-ci note que «les relations entre Art et Anthropologie ont plutôt été traitées dans la perspective des influences de ce qu'on nomme l'art primitif sur les arts modernes...». Filiation donc, rapprochement et liaison entre l'art actuel et l'art primitif : confrontation des cultures, mais aussi des continents, des époques; confrontation des approches artistiques et théoriques; confrontation enfin au niveau des oeuvres mêmes «sans cesse oscillant sur l'axe du temps et de l'espace et privilégiant les deux pôles : celui des origines et celui du temps-présent orienté éventuellement vers le futur»(1).

«Une recherche de coïncidence»(2) entre le discours des chercheurs et celui des artistes dont l'inspiration permet d'«envisager la possibilité d'une nouvelle façon d'aborder l'art primitif... Là où celui qui étudie l'art primitif ne peut qu'utiliser des mots, les artistes, eux, s'en passent, les évitent ou ne peuvent que les ignorer pour s'exprimer en des termes et dans une langue homologues à l'art primitif que les mots ne cernent qu'imparfaitement». .. (3)

C'est dans le cadre de cette manifestation que nous avons rencontré l'artiste Bertholin dont les *choses/formes*... «plaques ou colonnes, monuments ou cartons, posés, superposés, dressés, allongés, serrés, petits, grands, semblent produire des lieux dans le temps et hors du temps, conceptuels ou insensés, esthétiques ou archéologiques, ou simplement là!»(4)

Ces *choses/formes* sont faites de cartons, de fibres de papier que, par la suite, l'artiste brûle et recouvre d'un vernis. «Partir de l'arbre, souligne-t-il pour fabriquer la pâte à papier et retrouver l'arbre en fumant et vernissant le carton». Des cartons qu'autrefois il récupérait çà et là et que désormais il achète à l'état neuf et ce, pour questionner

le phénomène de l'industrie en opposition à l'aspect artisanal de sa démarche et à l'importance du *temps* dans la fabrication de chaque pièce.

Les objets qui sont montrés au Musée du Bas-Saint-Laurent font partie de la production *unique* que Bertholin a entreprise depuis 1971. Une production continue et sans fin dont chaque nouvel objet constitue un fragment supplémentaire s'ajoutant aux autres comme l'édification incessante d'une même oeuvre; la ramification d'un *système* relevant non pas tant d'un vocabulaire que d'une syntaxe : des formes simples en vue de créer un langage. Petites, dans les débuts, les formes ont pris, au fil des ans, des dimensions de plus en plus importantes afin d'envahir l'espace, à la fois qu'elles se sont multipliées et complexifiées. Toujours soucieuses de rester liées à la *matière*, elles s'articulent autour de paramètres immuables : recto et