



HAL
open science

Comment l'art s'affranchit-il du lieu d'exposition ? Les Igloos de Mario Merz

Roxane Flottes

► **To cite this version:**

Roxane Flottes. Comment l'art s'affranchit-il du lieu d'exposition ? Les Igloos de Mario Merz. Architecture, aménagement de l'espace. 2020. dumas-03695222

HAL Id: dumas-03695222

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03695222v1>

Submitted on 15 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMMENT L'ART S'AFFRANCHIT-IL DU LIEU D'EXPOSITION ?

Les *Igloos* de Mario Merz

Roxane Flottes

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

Sous la direction de |

Annalisa Viati, Roula Matar-Perret, Benoît Carrié

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

La rédaction de ce mémoire a été une expérience très riche pour moi. Mon rapport à l'art, aux espaces d'exposition et plus largement au dialogue entre corps et espace a évolué tout au long de cette année. Je tiens à adresser de chaleureux remerciements à :

Annalisa Viati Navone, professeur d'histoire et de culture architecturale à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, membre du comité scientifique du laboratoire de recherche LéaV de l'ENSA-V et encadrante du séminaire de mémoire «Art et Architecture», sans qui cet ouvrage n'aurait pu voir le jour.

Aux architectes Benoit Carrié et Roula Mattar-Perret, professeurs à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles pour leur aide.

A Vincent, Virgile, Yohann, Gwendoline, Murielle, Didier pour leur présence.

Vorrei concludere ringraziando gli insegnanti che ho avuto la fortuna di incontrare durante il mio anno di Erasmus al Politecnico di Milano: il professore di museografia Pier Federico Caliori, la professoressa di laboratorio Imma Forino e la professoressa di filosofia Fabrizia Bandi.

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

Avant-Propos

Mon master d'architecture a débuté par une expérience d'un an à Milan en Italie et notamment à l'école polytechnique de Milan. Cette année fut riche en terme de polyvalence de disciplines proposées me laissant jouir d'un panel large de cours et ainsi me permettant de forger un bagage intéressant : muséographie, paysagisme, philosophie, construction, restauration, design mobilier, design intérieur ... Milan est une ville très dynamique culturellement avec des lieux importants tels le «Palazzo dell'Arte», siège historique des Triennales, le «Padiglione d'Arte Contemporanea», le Pirelli Hangar Bicocca proposant des expositions temporaires, des conférences, des performances artistiques et parfois même des concerts. C'est tout naturellement que j'ai voulu me pencher sur la question du lieu d'exposition. L'interaction entre l'objet exposé, le corps, l'espace et la scénographie permet ce dialogue. Après un travail préliminaire au mémoire où j'étudie différents lieux d'exposition à Milan à travers la revue «*Aujourd'hui : Art et Architecture*» d'André Bloc et où je m'intéresse en profondeur au cas de la XXII Triennale de Milan de 2019, je tiens à présent à me concentrer sur une exposition particulièrement marquante lors de l'année passée à Milan : l'exposition «*Igloos*» sur l'œuvre de Mario Merz (25 octobre 2018-24 février 2019, par le commissaire Vicente Todoli). Les analogies et les oppositions entre art et architecture m'ont toujours questionnée. Observer des artistes explorant la limite entre les deux disciplines suscite mon intérêt. J'ai souvenir que cette exposition fut une expérience spatiale très particulière. Le corps se retrouve immergé dans une vaste boîte plongée dans le noir et est guidé par les igloos de Merz, tels des halos lumineux disposés ponctuellement et invitant à la déambulation. Pénétrer cet espace d'exposition, c'est fuir un monde extérieur pour se laisser aller dans un univers et un espace-temps nouveau où l'artiste nous invite à une réflexion sur nous-même et notre société.

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

Introduction	9
1. L'Arte Povera et ses enjeux : sociaux, économiques, culturels et politiques	11
1.1 Les années de genèse de l'Arte Povera.....	11
1.1.1 Germano Celant.....	12
1.1.2 Le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski.....	13
1.1.3 La pauvreté.....	13
1.1.4 L'exposition «Arte Povera in spazio »	14
1.2 Mario Merz	16
1.2.1 Biographie.....	16
1.2.2 Parcours spirituel et idéologique de l'artiste.....	18
1.2.3 Parallèle avec d'autres artistes.....	19
1.3 L'exposition «Igloos» au Hangar Pirelli Bicocca	21
2. En quoi les Igloos de Mario Merz sont-ils des objets spatiaux ?	25
2.1 Espace mental créé par les igloos	25
2.1.1 L'architecture primitive.....	26
2.1.2 Conception architecturale.....	30
2.2 Espace physique	30
2.2.1 Le corps et l'espace.....	32
2.2.2 Les matériaux.....	32
2.2.3 Les limites.....	33
2.2.4 Dégradation d'une œuvre, création d'un espace éphémère.....	36
2.3 Un espace physique qui matérialise certaines conceptions mentales	37
2.3.1 L'atmosphère.....	37
2.3.2 Dedans, dehors.....	38
2.3.3 La temporalité dans l'œuvre de Mario Merz.....	39
3. Les «objets lieux» : dialogue ou prise de pouvoir ?	41
3.1 Disparition de l'espace d'exposition	41
3.1.1 Jeux d'échelle entre sculpture, objet de design et microarchitecture.....	42
3.1.2 La lumière.....	44
3.1.3 Une mise en scène minimale.....	47
3.2 Les Igloos dans un autre contexte	48
3.2.1 Mario Merz à la Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière.....	49
3.3 Les Demeures d'Etienne-Martin	51
Conclusion	53
Bibliographie	55

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

Introduction

Le lieu peut être à la fois thème, œuvre, et attraction principale. L'exemple le plus frappant est la boutique Olivetti à Venise. D'abord magasin, elle est devenue grâce à l'intérêt suscité par son architecture (réalisée par Carlo Scarpa en 1958) un musée de soi-même. La rénovation par l'organisation FAI (Fondo Ambiente Italiano) la propulse de lieu de commerce à œuvre d'art. Les visiteurs venaient et viennent pour le lieu, devenu objet culturel, et non pour les produits.

Le lieu d'exposition est une véritable expérience spatiale et esthétique qui doit engager une conversation entre l'œuvre et celui qui la perçoit. L'architecture, l'agencement et la gestion des flux sont des éléments majeurs de la rencontre entre le public et l'œuvre. Cette prise en charge du corps dans le lieu d'exposition est aujourd'hui une discipline à part entière appelée la scénographie. C'est un terme qui fait référence à une dimension théâtrale d'un lieu. Une exposition est une mise en scène d'œuvres d'art dont le tout forme un spectacle. En effet, d'après l'encyclopédie Larousse, la scénographie est « *l'ensemble des éléments picturaux, plastiques et techniques qui permettent l'élaboration d'une mise en scène, notamment théâtrale, ou d'un spectacle quelconque.* »¹. La question d'interaction entre corps et espace fait de la scénographie une branche de l'architecture, la différence notable étant la question temporelle. Une scénographie n'existe qu'à un moment donné pour une durée limitée et n'est pas occupable. Daniel Jeanneteau, metteur en scène et scénographe français dit « *C'est un être vivant avec une durée de vie limitée* »² qui prend sens au moment de la représentation. « *En attente de la présence, de la parole et du jeu, l'espace doit éviter le sens* ».²

Dans le cas d'une exposition temporaire ou dans un musée, le muséographe joue un rôle important, la muséographie désignant la conception du parcours de visite et les modes de méditation vers le public (tels que la conception de supports liés à l'exposition, son message et ses œuvres). En collaboration étroite, le scénographe met en forme et traduit matériellement les envies du muséographe. Alors que le muséographe met en espace une idée d'exposition et gère la communication à travers un processus créatif pluridisciplinaire, le scénographe, lui, permet la transcription formelle dans l'espace du programme scientifique et culturel.³

Depuis quelques années, des expositions s'éloignent du schéma traditionnel de muséographie pour proposer des agencements spatiaux innovants. Le mouvement des années 1960 Arte Povera⁴, s'appuyant sur des opinions politiques et des convictions fortes, arrive peu de temps après un mouvement majeur de la période d'après-guerre le « *Mouvement pour l'Art Concret* »⁵. Fondé par les peintres Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari et l'architecte Gianni Monnet, ce mouvement a pour but de promouvoir un art non-figuratif. Le terme « *Art Concret* » se réfère à l'architecte et peintre néerlandais Théo Van Doesburg et à son groupe fondé en 1930. Pour lui, on

¹ Scénographie. (2019). Dans le dictionnaire en ligne Larousse. Consulté sur <http://larousse.fr>.

² GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « Scénographie, L'ouvrage et l'œuvre », *Théâtre/Public*, n. 177, 2005, p.46.

³ ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne), Design et Muséographie, Projets de Recherche RA&D, 2008 [consulté le 31 décembre 2019] <https://www.ecal.ch/download/g/7decd4af0dbe2569468b9889fae41c0a.pdf/design-museographie.pdf>

⁴ Trad. de l'italien « Art Pauvre »

⁵ En italien « Movimento per l'arte concreta »

⁶ Propos tiré du site internet officiel de l'art concret <https://www.espacedelartconcret.fr/fr/histoire-et-contenu/lart-concret> consulté le 26 décembre 2019.

parle de «*peinture concrète et non abstraite parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface*»⁶. L'art concret revendique ainsi une certaine autonomie de son propre langage plastique et peut être rapproché de l'Arte Povera dans la mesure où l'Art concret est le fruit d'une symbiose entre matériaux, surfaces et espace.

L'Arte Povera n'a pas été conçu comme un courant. Le refus des artistes de se laisser catégoriser les entraîne à définir leur art comme une «*attitude*». Cette volonté se retrouve même dans la production des œuvres qui privilégie le processus de création au détriment de l'objet. C'est un défi lancé à la société de consommation, au marché de l'art et à l'industrie culturelle. Sans objet précis et sans catégorie, l'Arte Povera se veut intangible, invendable, au plus proche de l'idée. Cette appropriation de l'espace par les artistes et le jeu des œuvres avec l'environnement amène aussi un repli sur soi-même de la muséographie. Autonome, l'œuvre existe pour et par elle-même. Elle ne nécessite pas de scénographie, elle ne doit pas être sublimée. Elle est présente et cela suffit.

Les artistes tels que Mario Merz s'emparent de la question de l'espace, ce qui est vecteur de modes de spatialisation inédits. Son exposition au Pirelli Hangar Bicocca de Milan présente son œuvre emblématique des igloos, créés de 1968 jusqu'à la fin de sa vie. Ces objets alors proposés sont à la fois sculpture, objet de design, microarchitecture et se suffisent ainsi à eux-mêmes pour scénographier l'intégralité du hangar.

Une œuvre peut-elle s'auto-scénographier au point de se passer d'un lieu d'exposition ? Le lieu d'exposition a-t-il encore un intérêt ? Et plus largement, comment l'art s'affranchit-il du lieu d'exposition ? Nous étudierons la réponse à cette problématique à travers l'exposition «*Igloos*». Après avoir étudié l'essence de l'Arte Povera dans son contexte socio-politique et analysé l'exposition «*Igloos*», nous verrons en quoi l'œuvre de Mario Merz et son caractère novateur et politique fait écho à la société et à des comportements contemporains.

1. L'Arte Povera et ses enjeux : sociaux, économiques, culturels et politiques

Le mouvement Arte Povera naît dans les années 1960, alors que la période d'après-guerre fait place à la contestation. En 1967 a lieu la première exposition du mouvement à la Galleria Bertesca à Gênes, organisée par le critique d'art italien Germano Celant « *Arte povera e im spazio* ». Ce type d'art est baptisé par lui-même « *Arte Povera* » dans la revue *Flash Art* N°5¹. Il y réaffirme les idées exposées dans ses interventions précédentes et y déclare que « *l'être humain vient d'abord, et le système ensuite* ».

¹ CELANT, Germano, « *Arte Povera. Appuntiper una guerriglia* », *Flash Art*, N° 5, novembre-décembre 1967, pp.3.

1.1 Les années de genèse de l'Arte Povera

Entre 1945 et 1973, les pays développés vont connaître une croissance majeure. Les échanges internationaux s'accroissent avec les Etats-Unis comme acteur principal dans le processus de mondialisation et de développement de l'économie. La conséquence première est la large diffusion de la société de consommation de masse ce qui augmente le pouvoir d'achat. En parallèle, il est utile de rappeler que les années 60 correspondent à de grandes inventions et avancées telle la conquête spatiale : objet de rivalité entre l'URSS et les Etats-Unis jusqu'au premier pas de l'Homme sur la Lune en 1969. Le milieu artistique connaît un véritable tournant dans cette même période, de part et d'autre de l'Atlantique. La mentalisation d'une œuvre d'art évolue pour les artistes. Le processus créatif se nourrit de concept plus personnel et d'expériences vécues, bien loin des tableaux de commande du 15^{ème} siècle². Avant cette période, la peinture figurative permet d'imiter les éléments du monde qui nous entourent et d'engager une quête du Beau et du Sublime. Ces questions initiées dans l'Antiquité sont reprises à la Renaissance. « *Pour Léonard de Vinci, s'il y a imitation, il y a fonction : l'image sert à l'instruction, le message se retrouvant compris dans l'image* »³. Dès les années 20 et 30, le cloisonnement des disciplines par médium est bouleversé par les avant-gardistes, je pense par exemple au Bauhaus. Dans les années 60, la synthèse des arts est encouragée. Les arts se rencontrent, se confrontent outrepassant la simple notion du Beau et cherchent à poser question. C'est une période d'expérimentations des formes et des manières d'habiter par les sculpteurs et les architectes autour de sculpture organique. En Italie, l'architecte italien Vittorio Giurgini (1926-2010) travaille autour d'objets proches de « l'architecture sculpture ». Son œuvre « *Villagio* » (1966-1967), est une composition organique faite de différents espaces de vie sociale et de cellules individuelles de formes multiples⁴. En France, le sculpteur André Bloc (1896-1966) réalise plusieurs « *Sculptures Habitacles* » de 1962 à 1966 où il explore la notion de forme libre. L'homme a exercé une influence décisive sur les artistes.

² Je pense par exemple au tableau « *La vierge à l'enfant* » de Sandro Boticelli, 1467.

³ Extrait d'un cours de Alain Tapié, conservateur du musée des beaux-arts de Caen, Conférence IESA, Paris octobre 2019.

⁴ FRAC Centre-Val-De-Loire, Orléans, Collection/Vittorio Giurgini [consultée le 4 janvier 2020] <<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rubauteurs-58.html?authID=7>>.

Après sa revue « *L' Architecture d'aujourd'hui* » (1930), et « *Art d'aujourd'hui* » (1949-1954), il crée « *Aujourd'hui : art et architecture* » (1955-1967) qui prône cette confrontation de disciplines. Le critique d'art français Gérald Gassiot-Talabot parle d'une « *inlassable redécouverte des formes de fraîcheur d'inspiration et de liberté d'esprit* ».

1.1.1 Germano Celant

Dans son écrit « *Alfabeto per corpo e materia* » le critique d'art italien Tommaso Trini met en lumière le moment artistique de renouveau que connaissent les années 60. Je cite : « *De Turin à New York, de Rome à San Francisco, les artistes européens et américains se sont peu à peu découverts des correspondances notables. Cette simultanéité inattendue d'expériences esthétiques fondamentalement similaires fait penser à une « condition esthétique » particulière en expansion [...] Toutes ces expériences ne constituent pas un mouvement, mais elles sont une façon de penser : plus exactement, une façon de réaliser pratiquement cette nouvelle pensée* »⁵.

⁵ **TRINI** Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », *Domus*, n°470, janvier 1969, p.45-51.

Certains artistes en opposition à la société de consommation américaine s'éloignent de l'idée d'«*œuvre-objet* » et établissent de nouvelles relations avec le monde qui les entoure. L'acte de créer devient bien plus fort que l'objet fini. Tommaso Trini parle de « *l'esthétique des processus* ». Les artistes veulent s'affranchir de toute notion de style en établissant un langage propre et nourrit d'une expérience sensible. Tommaso Trini parle d'une « *nouveauté de la tradition* »⁶. Le critique historien et commissaire d'exposition italien Germano Celant invente la désignation « *pauvre* ». En 1966, à Turin en Italie, a lieu l'exposition « *Arte Abitabile* » à la Sperone Gallery où les artistes initient leurs expériences et les présentent au public. En 1967, Germano Celant rassemble les artistes – essentiellement romains et turinois – Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini et Gilberto Zorio dont le travail est alors regroupé sous le nom « *Arte Povera* », plus riche en sculpture qu'en peinture. En 1969, à Berlin, a lieu l'exposition « *Live in Your Head : When Attitudes Become Form* », organisée par le commissaire Harald Szeemann⁶ où les œuvres de ces artistes vont tenir une place fondamentale. L'artiste italien Piero Gilardi parle d'un « *art micro émotionnel* » c'est-à-dire un art qui révèle « *l'émotion incontestable contenue dans certaines œuvres et leur manque de planification* »⁷. Ces mots se réfèrent aux écrits du poète Carlos Williams quand il affirme : « *il n'y a pas d'idées sauf dans les choses* »⁷. L'ensemble de ces expériences constituent non pas un mouvement mais une manière de penser, plus qu'un art ou un art de la vie, c'est une manière de regarder la condition humaine. Les artistes adoptant cette idéologie analysent et critiquent certaines coutumes sociales. L'Arte Povera est souvent considéré comme étant une déclinaison de l'art conceptuel, un mouvement de l'art contemporain qui apparaît

⁶ **SZEEMANN** Harald, né en 1933 à Berne et mort en 2005 à Tegna, est un commissaire d'exposition suisse.

⁷ **TRINI** Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », *cit.*, p.45-51.

dans les années 60 aux Etats-Unis avec notamment les œuvres ready-made⁸ de l'artiste plasticien français Marcel Duchamp. En octobre 1968, Germano Celant organise une exposition à Amalfi « *Arte Povera + Azioni Povere* » («*Art pauvre + Actions pauvres*»). Il y associe des artistes d'Arte Povera, du mouvement Land Art tel Richard Long, et du mouvement Art conceptuel tel Jan Dibbets pour mettre en lumière les frontières encore floues entre ces différents courants.

1.1.2 Le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski

Celant déclare à de nombreuses reprises avoir emprunté le terme « *pauvre* » à l'expression « *théâtre pauvre* » du metteur en scène Jerzy Grotowski⁹ qui explore un nouveau théâtre qu'il qualifie d'expérimental. Germano Celant s'en inspire pour son caractère d'appauvrissement l'amenant à un archétype qu'il retranspose dans l'Arte Povera. D'après Tommaso Trini, il est nécessaire de travailler au-delà d'un objet – en tant que résultat concret et perceptif – et tendre vers une manifestation théâtrale¹⁰. Le terme de « *théâtre pauvre* » apparaît pour la première fois dans un recueil de textes de Ludwik Flaszen, théâtrologue, écrivain, metteur en scène et critique polonais. Il fonde, aux côtés de Jerzy Grotowski, le Théâtre Laboratoire. Jerzy Grotowski appuie son travail sur le « *dévoilement de l'être* »¹¹ dont les bases reposent avant tout sur le corps. Henri Gouhier, philosophe et critique français, affirme « *Le théâtre n'est pas le cinéma + quelque chose ou le cinéma - quelque chose. Le cinéma n'est pas davantage le théâtre + quelque chose ou le théâtre – quelque chose. Le cinéma ne nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps* »¹². Cette relation au corps et au monde sensible qui nous entoure est à mettre en corrélation avec les principes de l'Arte Povera qui selon Tommaso Trini est « *une osmose entre art visuel et théâtre* » qui se repose sur la puissance de l'imaginaire par la création d'espace mental. C'est une sorte de nouvel « *alphabet pour le corps* »¹³.

1.1.3 La pauvreté

L'art pauvre renvoie d'une part au sens premier et universel du terme « *pauvreté* » : l'insuffisance matérielle et des ressources. D'autre part, dans une certaine forme d'ascétisme, il veut tendre à une précision de l'idée par écrémage d'ajouts et d'ornementations qui par définition sont superflus. « *Less is more* » d'après les mots de Mies van der Rohe. En Arte Povera l'acte même de créer est mis en avant. Le mouvement s'inscrit dans une démarche politique affirmée sans mensonges en totale transparence et surtout en recherchant constamment un dialogue avec le spectateur. Si on se penche sur Mario Merz, un artiste du mouvement Arte Povera, la « *pauvreté* » dans son œuvre est lisible à plusieurs niveaux : une « *pauvre géométrie* »,

⁸ Un ready-made est un objet privé de sa fonction première utilitaire. L'artiste se l'approprie, le nome, le date et parfois effectue une action simple avant de le placer dans un lieu d'exposition. Un exemple célèbre est l'œuvre « Fontaine » de Marcel Duchamp (**DUCHAMP**, Marcel, Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin, L'Échoppe, coll. « Envois », 1999)

⁹ Jerzy Grotowski (1933-1999) metteur en scène et théoricien du théâtre, considéré comme un réformateur du XX^{ème} siècle. (**METTEOLI**, Jean-Luc, « *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain* », *Images Re-vues* [En ligne], 01 janvier 2007, [consulté le 14 janvier 2020] <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>>)

¹⁰ **TRINI** Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », *cit*, pp.45-51.

¹¹ **LOMBI**, Emily, « *Vers un théâtre pauvre* ». *Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski*, Proteus. *Cahiers des théories de l'art*, non daté, pp. 33.

¹² **GOUHIER**, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, pp.21.

¹³ **TRINI** Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », *cit*, pp.45-51.

¹⁴GAUVILLE, Hervé, «Merz explore la légende esquimaude», «La planète Merz», *Libération*, n.Hors-série, 1987, pp.2.

¹⁵ Pour son Igloo « *Objet, cache toi* », le titre – aussi la phrase en néons bleu qui arborent la structure métallique provient d'une des nombreuses phrases inscrites sur les murs en mai 1968.

¹⁶ GAUVILLE, Hervé, «Merz explore la légende esquimaude», cit., pp.2.

¹⁷ LARRÈRE, Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature*, Paris, La Découverte, 2015, pp. 56-158.

¹⁸ TRINI Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », cit., pp.45-51.

¹⁹ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

²⁰ BAHUT Rémi, BAUBION Anabelle, BONNEAUD Ludivine, FERON Constantin, NAQUIN Dominique, «*Nature et artifice*», projet de recherche, atelier internationale, AMUR 2014-2015.

²¹ SERGIO, Giuliano, « *Arte povera, une question d'image* », Études photographiques, novembre 2011 [consulté le 19 novembre 2019] <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3224>>.

des « *pauvres objets* », des « *pauvres mots* », des « *pauvres nombres* », des « *pauvres matériaux* »¹⁴. L'artiste façonne son art autour de formes géométriques rudimentaires : la ligne droite, la demi sphère. Il l'alimente avec des matériaux de récupération ou naturels tels l'argile, des plaques de verres, des pierres. Il l'accessoirise avec des objets qu'il définit « *du quotidien* », une table, un fagot, un tas de journaux. Enfin, il l'arbore de phrases empruntées marquantes à ses yeux¹⁵ ou de la suite mathématique de Fibonacci au « *principe de fonctionnement élémentaire* »¹⁶. L'Arte Povera en tant que nouvelle forme d'art craint la richesse technologique. Alors que la Nature s'oppose à la Culture pour reprendre les mots de Lévi Strauss, le naturel s'oppose à l'artificiel. Pour Aristote, c'est « *le lieu d'origine du principe créateur des objets* » qui sépare le naturel (physis) de l'artifice (techné)¹⁷. Pourtant d'après Tommaso Trini, ces deux notions ne sont plus nécessairement opposées. « *Les produits de la culture ne se démarquent pas essentiellement à partir de produits naturels, le langage obéit aux mêmes lois que celles qui régissent les cellules* »¹⁸. La relation entre Nature et Artifice semble être bien plus complexe qu'une opposition. Un arbre est planté par l'Homme mais sa croissance résulte d'un phénomène purement naturel et inné. Ainsi, la Nature, sans exclure une potentielle intervention humaine, implique un processus de création autonome. De même, l'Artifice n'est pas une antithèse du naturel malgré la définition encyclopédique de l'adjectif : « *produit par une technique humaine et non par la Nature, CONTR. : naturel* »¹⁹. « *L'artifice peut tenter de nier la Nature comme de la renforcer de manière explicite ou implicite* »²⁰, il tend parfois à imiter la Nature.

1.1.4 L'exposition «Arte Povera - Im spazio »

En 1967, Germano Celant présente l'exposition « *Arte Povera – Im Spazio* » à la galerie La Bertesca de Gênes révélant au public le nom du courant. L'exposition, principalement basée sur les notions de l'espace, était divisée en deux temps, d'une part « *Arte Povera* » avec la participation de Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali et Prini, d'autre part, « *Im Spazio* » diminutif de « *immagine spazio* » (image espace) avec la contribution de Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Eliseo Matticci, Cesare Tacchi et Paolo Icaro. Les artistes utilisent des matériaux organiques et simples tels la terre, la pierre ou des végétaux cherchant à embellir les éléments les plus basiques les élevant au rang de l'art. L'arrivée officielle du terme et courant artistique Arte Povera a fait polémique et a pris une valeur polysémique avec le temps. L'Arte Povera incarne un « *manifeste esthétique-militant, une modalité opératoire, la définition d'un groupe ou encore une marque distinctive nationale.* »²¹. Pour Germano Celant « *nous vivons une période de déculturation* » où « *les conventions iconographiques s'effondrent [...] les langues s'effondrent* ». Pour le galériste et collectionneur Pierre Nahon, « *Ce qui s'est produit, c'est que le lieu commun a pénétré la sphère*

de l'art²². L'insignifiant a commencé à exister - en fait il s'est imposé de lui-même. La présence physique et le comportement sont devenus de l'art ». Il devient alors difficile de déterminer des limites claires et précises à la notion même d'art. C'est l'appauvrissement des signes à leur archétype qui permet d'en tirer un propos fort. On revient ici aux fondements du théâtre pauvre de Grotowski. Ce qui compte n'est non plus l'esthétique mais la linguistique. L'objet et sa présence physique, brute, parlent d'eux même mettant de côté une narration et une simple esthétique. L'Arte Povera, c'est donner une forme à une attitude, à un point de vue artistique.

²² NAHON, Pierre, *Dictionnaire amoureux illustré de l'Art moderne et contemporain*, Paris, Plon-Grund, 2014, non paginé.

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

1.2 Mario Merz

1.2.1 Biographie

²³ Giustizia e Libertà (du français Justice et Liberté) est un mouvement politique italien, créé à Paris en 1929 par un groupe d'exilés antifascistes avec en principal dirigeant Carlo Rosselli (voir **GALLUCIO**, Fabio, *Non potevi fare altrimenti*, Gavardo, Libere Edizioni, 2005).

Mario Merz est né en 1925 à Milan. Il grandit à Turin où il s'inscrit à la faculté de médecine, université qu'il quitte rapidement pour rejoindre le mouvement antifasciste «Giustizia e Libertà»²³ en 1945. Son activité politique l'emmène en prison. Cette année marque un tournant dans la vie artistique de Mario Merz notamment par la rencontre du critique Luciano Pistoï (1927-1995). Durant son internement, l'homme se consacre au dessin : des spirales en traits continus. Dès sa sortie, il apprend le dessin puis la peinture en explorant les formes de la nature ce qui devient vite son sujet principal.

« En 1945, à la fin de la guerre, j'étais en prison pour des raisons politiques, et j'ai fait un portrait d'un autre prisonnier, un homme avec une tête énorme et toute rouge Je n'ai jamais soulevé le crayon du papier Quand j'ai quitté la prison, je suis allé directement à la campagne pour faire un dessin sur l'herbe, de la même façon que j'ai fait le portrait. »

En 1954 a lieu sa première exposition personnelle à Turin. Très vite Mario Merz se détache de la peinture et explore la sculpture et prend goût à fusionner des moyens d'expressions différents. Il étudie la tridimensionnalité en travaillant le néon à travers des objets du quotidien. Il cherche à dématérialiser l'objet avec l'énergie de la lumière. Son travail rejoint celui de ses confrères à cette période qui ensemble forment le courant « *Arte Povera* » unis autour d'un désir commun de briser les frontières entre nature et culture. Merz réalise son premier igloo à la Galleria Arco d'Alibert à Rome en 1968, avec l'intention d'occuper et de relater un espace autonome et indépendant. Durant sa carrière, il effectue des projets communs avec sa femme, l'artiste Marisa Merz. Il meurt à Turin

^{FIG}Mario Merz, couverture du numéro Hors-Série, Libération, La Planète Merz, 1988, reportage photo par Agnès BONNOT

LA PLANETE MERZ

*Festival d'automne
à Paris 1987*



École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

Libération

1.2.2 Parcours spirituel et idéologique de l'artiste

Mario Merz expose régulièrement ses toiles à partir de 1954 avec son exposition personnelle à la Galerie La Bussola à Turin. Le sujet qu'il explore le plus à travers son art pictural est la Nature. Je pense par exemple à son œuvre « *L'arbre* » (1953). « *Mario Merz dessine l'idée de l'herbe et des feuilles, l'idée du vent sur l'herbe et sur les feuilles* »²⁴ comme cherchant à capturer le soleil, les parfums et les sensations que lui procure la Nature. L'artiste y puise une inspiration qui est sa force créatrice, son langage : une écriture du sensible. Une forme devient obsession pour lui : la spirale, qu'il matérialise plus tard en igloo. En 1957, son tableau « *Ampoule* » (Lampadina) dépeint une figure humaine au visage angoissé et une ampoule électrique en symbole d'espoir²⁵. Son trait devient de plus en plus impulsif. En 1960, le Tableau « *Tournesol* » révèle une représentation très structurale. Françoise Ducros dans son ouvrage dédié à l'artiste rappelle que c'est en Suisse qu'il conçoit un tableau « *recouvert d'une couche épaisse de peinture obtenue à partir de tous les tubes que l'artiste a trouvé dans les environs* ». Il marque un tournant dans son parcours. L'artiste italien évolue doucement du tableau à un travail d'occupation de l'espace. Les tubes deviennent des néons. Plus tard, il produit plusieurs œuvres en toile brute ou en plastique transpercées par des tubes de néon. « *Dans la rue* » (1967) est composé d'un néon recourbé et pris entre deux châssis blancs. Cette mise en volume a été inspiré au cours d'un voyage à Londres par les enseignes servant d'annonces aux immeubles à louer. Il confie lui-même que « *sés tableaux pourraient occuper le sol ou le plafond selon une place identique à celle des objets d'usage quotidien* »²⁶. Producteur d'effets lumineux mais aussi signe d'une transformation permanente, le néon foudroie l'objet et désacralise la toile comme œuvre d'art. De là, son travail prend une nouvelle tournure. Il étudie et expérimente le contraste entre l'objet, la forme et le matériau et le néon devient une des caractéristiques d'assemblage de son œuvre. En 1968, Mario Merz réalise son premier Igloo « *Objet cache toi* » dont le titre donne une ouverture sur le propos véhiculé par Merz dans son œuvre : la disparition de l'objet. A travers ses sculptures, l'artiste jongle et explore les limites de certains concepts diamétralement opposés : le dedans et le dehors, la transparence et l'opacité, l'ouvert et le fermé, le simple et le multiple, le silence et la parole. C'est ainsi que Hervé Gauville définit le « *langage merzien* »²⁷. J'ajouterai à cette liste la question omniprésente de la continuité-discontinuité qu'illustre la « *Goccia d'acqua* ». Une table horizontale et triangulaire telle une flèche transperce un dôme de verre brisant ainsi la tension de surface de la goutte.

²⁴ **BLONS**, Geneviève, (professeur agrégée d'arts plastiques), Mario Merz au Pirelli Hangar Bicocca "igloos", 28 octobre 2018, [consulté le 4 janvier 2020] <<http://genevieveblons.blogspot.com/2018/10/270-mario-merz-igloos-au-pirelli-hangar.html>>.

²⁵ **DUCCROS**, Françoise, *Mario Merz*, Paris, Flammarion, 1998, pp.14.

²⁶ **DUCCROS**, Françoise, *Mario Merz*, cit., pp.22.

²⁷ **GAUVILLE**, Hervé, « *Merz explore la légende esquimaude* », cit., pp.2.

1.2.3 Parallèle avec d'autres artistes

Les années 1960 interrogent les formes et les manières d'habiter. Tout comme Mario Merz, d'autres artistes explorent les formes organiques de la Nature et les retransposent dans une sculpture aux qualités spatiales fortes. La maison archaïque et organique est revisitée. J'ai eu la chance de visiter il y a deux ans la maison d'André Bloc à Meudon aux côtés de l'actuelle propriétaire, la galeriste Nathalie Seroussi. Le jardin de la résidence regorge de surprises : il abrite des œuvres monumentales particulièrement intrigantes entre sculpture et architecture pour en explorer les dimensions plastiques. Son terrain à Meudon est devenu un véritable terrain de jeux dans les années 50 pour exprimer sa vision architecturale et artistique qu'il souhaite éloignée du fonctionnalisme vénéré par ses contemporains²⁸. *La Sculpture habitacle n°2* – construite sur les ruines de la *Structure Habitable n°1* en plâtre qui n'a pas résisté aux intempéries – naît en 1964 d'une fusion entre connaissance technique architecturale et liberté créatrice du sculpteur. C'est une structure en béton recouverte de briques blanches. Les voûtes et la forme qui semblent totalement arbitraires, presque molles, lui donnent un air de maison troglodyte. Architecture ou Art ? L'artiste américain Gordon Matta-Clark disait « j'aime à répéter qu'une des différences majeures entre l'architecture et la sculpture consiste dans la présence ou non de plomberie. »²⁹. Ici, André Bloc ne semble pas vouloir conférer des qualités fonctionnelles à sa sculpture mais une richesse spatiale pour cultiver un dialogue avec le spectateur. L'architecte Jacques Couëlle dans ce même

²⁸ PINET, Sophie, «Les sculptures d'André Bloc à Meudon», *ADmagazine*, 29 août 2018 [consulté le 4 janvier 2020] <<https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/les-maisons-sculptures-de-jacques-couelle/52493>>.

²⁹ MATTA-CLARK, Gordon, *Entretiens*, Paris, Lutanie, 2011, pp.121.

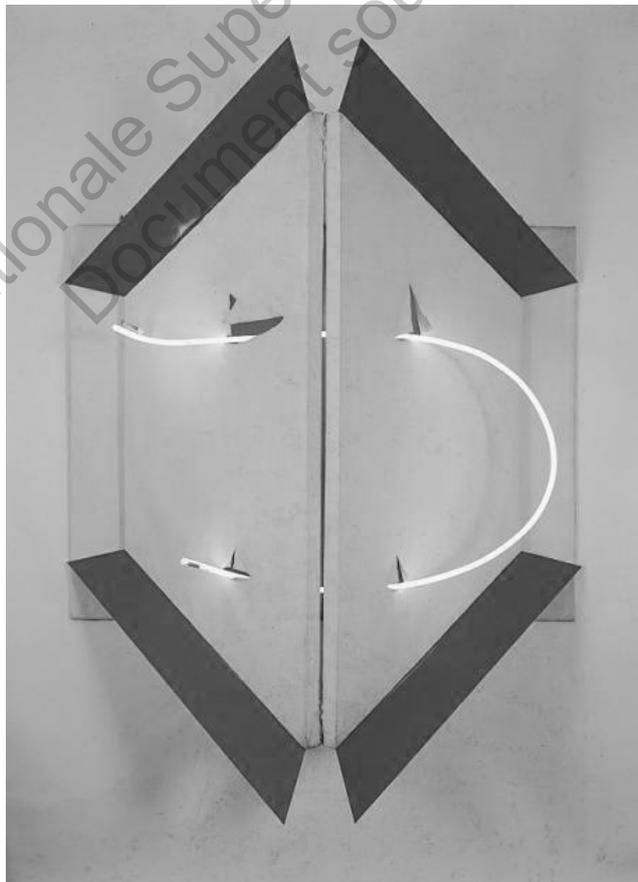


FIG- Mario Merz, «Nella strada», (dans la rue), toile blanche, plastique et néon, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 1967, Torino, tiré de DUCROS, Françoise, Mario Merz, pp.17.



FIG. André Bloc, Structure habitacle n2, Meudon, 1964, cliché extrait du film « Qui êtes-vous, Polly Maggoo ? », William Klein, 1966

élan d'audace a fait couler de l'encre en proposant en 1960 une série de maisons qui semblent modelées à la main sur la baie de Cannes. Le 15 février 1964, on pouvait lire dans Libération « *Les milliardaires paieront 700 000 francs pour vivre dans des cavernes (améliorées)* ». Jugement fort. Pourtant dans son article dans AD Magazine, Sophie Pinet parle de l'architecte comme étant un « *sculpteur d'espace* »³⁰. L'architecte autodidacte croit en la richesse des formes de la Nature et veut se détacher des angles droits. Entre formes libres et alcôves, ses maisons semblent jaillir du sable conférant un caractère ludique aux espaces intérieurs. Les alcôves invitent le corps à s'y blottir. Le sculpteur français d'origine hongroise Pierre Székely est également particulièrement préoccupé par la matière et l'espace. Il est considéré comme un des pionniers de l'architecture-sculpture en France.³¹ « *Une sculpture achevée peut paraître plus grande que le bloc qui la renfermait. Les mouvements du signe créent des poussées visuelles. C'est la noce des pleins et des vides ... ARTS : La seule justification de ce mot est à mes yeux la rencontre de l'inconnu* »³². En parallèle de réalisations sculpturales en pierre, l'artiste se prête à l'exercice architectural. Il travaille en étroite collaboration avec les architectes et les habitants dans ses projets architecturaux, comme le Bateau Ivre à Saint Marcellin (1952-1956). Il utilise le béton projeté se libérant ainsi de la contrainte du coffrage³³.

1.3 L'exposition « *Igloos* » au Hangar Pirelli Bicocca

Le Pirelli Hangar Bicocca est une fondation née à Milan en 2004 après réhabilitation des usines Breda, entreprise de mécanique et de construction ferroviaire. Il s'agit aujourd'hui d'un lieu faisant la promotion de l'art contemporain, présentant chaque année d'importantes expositions personnelles d'artistes italiens. Le 25 octobre 2018, c'est l'artiste Mario Merz qui est mis à l'honneur avec l'inauguration de l'exposition « *Igloos* » organisée par Vicente Todoli – directeur artistique et actuel conseiller artistique du Hangar Pirelli Bicocca - et en collaboration avec la fondation Merz. L'exposition est dédiée aux igloos de Mario Merz réalisés à partir de 1968 jusqu'à la fin de sa vie. Elle prend place dans l'espace des « *Navate* »³⁴ - à côté de l'exposition permanente « *Les Sept Palais Célestes* » d'Anselm Kiefer, sept tours en béton armé, qui rend l'espace d'exposition incontournable aujourd'hui à Milan. L'exposition se compose d'une trentaine d'œuvres et met en avant l'importance historique de Mario Merz et de son travail novateur. Il s'agit de formes élémentaires faisant référence aux premiers habitats précaires presque organiques. Il interroge la notion de spatialité, ce sont des lieux sans rues, des paysages contemporains inspirés des fondamentaux primaires de l'Homme par l'utilisation de matières pauvres : le verre, la pierre, l'argile, l'acier. Entre individualité et collectivité, entre espace physique et conceptuel, entre intérieur et extérieur.

³⁰ PINET, Sophie, « *Les sculptures d'André Bloc à Meudon* », cit.

³¹ Grand Larousse, Paris, 1976

³² Musée de la Monnaie de Paris, « *Exposition. Paris, Musée monétaire. 1981/1982* », catalogue d'exposition, 1981, non paginé.

³³ FRAC Centre-Val-De-Loire, Orléans, Collection/Pierre Székely [consultée le 4 janvier 2020] <<http://www.frac-centre.fr/expositions/aristide-antonas/szekely-pierre-58.html?authID=186>>.

³⁴ L'actuel bâtiment Pirelli Hangar Bicocca, anciennes usines de l'entreprise Breda, est composé de trois nefs. Le « Hangar » dans les années 1900 est un bâtiment en briques apparentes, avec des toits double pente et de grandes lucarnes. En 1955, l'entreprise s'aggrandit avec l'ajout du bâtiment « Cubo », c'est un bâtiment cubique voûté en berceau. Entre les deux se trouve un bâtiment monumental aujourd'hui appelé « Navate » entre 1963 et 1965. C'est en 2004 que la Pirelli Hangar Bicocca est racheté et réhabilité en espace d'exposition. (Voir le site officiel du Pirelli Hangar Bicocca <<https://pirellihangarbicocca.org/>>).

^{FIG} Photographie en page suivante: vue de l'exposition « *Igloos* », Hangar Pirelli Bicocca, Milan, 2019, prise par TACCIOLI, Lorenzo.





École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Lodron
Document

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

2. En quoi les Igloos de Mario Merz sont-ils des objets spatiaux ?

Je choisis de développer dans un premier temps l'espace mental créé par les igloos de Mario Merz car ce sont des œuvres d'art avant tout. Il s'avère que la dimension physique et spatiale qui gravite autour de ces sculptures est majeure, je la développerai dans un second temps.

Il est important de définir la notion d'espace. Pour les grecs, plusieurs définitions et synonymes sont rattachés au terme espace, parmi eux : « *chaos* » en tant qu'étendue indéfinie, « *topos* » en tant qu'étendue limitée ou occupée par un corps, « *metaxu* » comme interstice, « *meteōros* » en tant qu'atmosphère. Nous verrons, plus tard, que ces différentes définitions de l'espace sont exploitées par Merz. D'un espace limité, l'igloo, il construit et fait écho à un espace indéfini qu'est l'Univers rendant une atmosphère particulière. Son travail résulte de mise en tension de différents procédés (matière, pensée) qui rend l'espace interstitiel crucial.

La notion d'espace est étudiée par de nombreux philosophes, notamment le rapport entre lieu et espace. Pour Leibniz¹, « *L'espace est l'ordre des phénomènes coexistants ; le temps, ordre des phénomènes successifs* »². L'espace est alors relatif aux éléments qu'il contient. Michel de Certeau³ dit : « *Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs.* »⁴ Dans l'œuvre de Merz, la dimension spatiale des Igloos est induite de l'interaction souhaitée avec le corps. Mais c'est avant tout la construction mentale de l'œuvre qui fait de son espace propre un espace du psychisme.

2.1 Espace mental créé par les igloos

Une œuvre d'art est une expérience propre à chacun car l'image mentale qu'elle crée est influencée par les expériences passées et personnelles du spectateur. Un véritable dialogue s'opère avec notre psychisme à des souvenirs, des rêves ou des traumatismes. Pour Alexandre Castant, essayiste et critique d'art français, « *Le corps peut être pensé comme producteur d'une sorte d'image mentale* » en faisant des corrélations à l'œuvre de James Turrell où le corps a une place fondamentale. Le musée juif de Berlin est producteur d'images mentales fortes à travers son architecture même et des installations spatiales transportant le visiteur dans un état d'oppression et d'angoisse. L'architecte et ancien professeur d'architecture finlandais Juhani Pallasmaa consacre une majeure partie de ses recherches à cette question d'atmosphères et de

¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, né à Leipzig en 1646 et mort à Hanovre en 1716, est un philosophe, scientifique, mathématicien, logicien, diplomate, juriste et bibliothécaire allemand.

² Trad. du latin «*Spatium ordo coexistentium phaenomenorum, tempus autem successivorum*».

³ DE CERTEAU, Michel, né en 1925 à Chambéry et mort en 1986 à Paris, est un prêtre jésuite, philosophe et historien français.

⁴ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, pp.172-175.

sensations dégagées par les espaces architecturaux. Pour lui « *un espace ou un lieu est une sorte d'image multisensorielle éprouvée de manière diffuse, une « créature expérientielle, une expérience singulière, intimement unie à notre expérience et notre connaissance existentielles mêmes. Une fois que nous avons jugé un espace comme accueillant et agréable, ou rebutant et déprimant, nous ne pouvons guère modifier ce jugement personnel. Nous nous attachons à certains cadres, demeurons étrangers à d'autres, et ces deux choix intuitifs sont également difficiles à analyser verbalement ou à modifier en tant que réalités expérientielles.* »⁵ Je perçois une mentalisation très présente dans l'œuvre de Merz. C'est-à-dire le fait de pouvoir se représenter mentalement des phénomènes et des concepts⁶. L'artiste explore une forme architecturale a priori très connotée et primitive pour en déconstruire les codes et poser question. « *Cette image de synthèse, Merz l'expérimente à travers différentes proportions mentales et poétiques. «Artiste nomade», Merz traverse le territoire et il condense en certains lieux un bâti qui restitue par fragments chacune des énergies concentrées dans l'igloo et en premier lieu l'énergie et l'attitude de bâtir* »⁷.

⁵ **PALLASMAA**, Juhani, "Percevoir et ressentir les atmosphères L'expérience des espaces et des lieux», Phantasia, université Saint Louis, Bruxelles, 2018.

⁶ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

⁷ **PIRSON**, Jean-François, *La structure et l'objet : Essais, expériences et rapprochements*, Liège, Pierre Mardaga, 1995.

2.1.1 L'architecture primitive

D'après le dictionnaire Larousse, « *igloo (ou iglou) nom masculin (anglais igloo, de l'esquimau iglo, maison) : Construction en neige, en forme de coupole, servant d'habitat saisonnier à certains groupes d'Esquimaux. (L'igloo est édifié de l'intérieur, par superposition de blocs de neige compacte, sur un plan circulaire.)* »⁸. Le terme d'igloo ou comme Mario Merz préfère dire « *l'idée de l'igloo* »⁹ est un symbole universel, c'est un terme littéral rattaché à une forme hémisphérique et à une structure connue de tous. L'artiste le déclare « *Mon art est accessible parce que mon iconographie est planétaire* »¹⁰. Cette construction renvoie à une architecture primitive des premières civilisations bien qu'il est utile de rappeler que le peuple Esquimau n'est pas un peuple primitif malgré l'ancrage dans les mœurs comme prend soin de rappeler Hervé Gauville, critique d'art et journaliste à Libération de 1981 à 2006, dans le numéro « *Planète Merz* » de Libération¹¹. Il ajoute que le terme « esquimau » qui d'un mot montagnais signifie « *qui parle une autre langue* » est à rapprocher de la définition de l'art contemporain. La question de l'habitation et de foyer est une des premières réponses architecturales que l'Homme fournit dès les fondements de notre ère. Aujourd'hui encore, les traditionnelles architectures vernaculaires de certaines ethnies ou sociétés réfèrent certaines architectures contemporaines. Je pense par exemple au projet « *Jikka* » de l'architecte tokyoïte Issei Suma reprenant les formes du tipi indien. Pour Zdenek Felix, historien de l'art tchécoslovaque, il s'agit d'une « *référence à l'un des modèles de construction les plus anciens de l'humanité* ». Mario Merz l'affirme lui-même « *IGLOO = maison* »¹². Germano Celant rapproche l'igloo de la

⁸ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

⁹ **GERMANO**, Celant, « *Intervista* », *Genova, 10 marzo 1971* » dans *Mario Merz*, Milan, Mazotta, pp.52.

¹⁰ Mario Merz cité dans **FABIEN**, Faure, Étienne-Martin, *Mario Merz, des « Demeures » et des « Igloos » : primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹¹ **GAUVILLE**, Hervé, « *Merz explore la légende esquimaude* », cit., pp.2.

¹² **MERZ**, Mario, *Je veux faire un livre tout de suite*, Art Edition, 1999, pp.144.

maison traditionnelle des indiens Navajos, le Hogan ou encore de la yourte mongole. Enrico Guidoni étudie ces constructions à travers son ouvrage « *Architettura Primitiva* » dans lequel on décèle certaines corrélations. L'Igloo de Merz renvoie à l'Hadendana, une tente des peuples chasseurs nomades au Soudan oriental, à l'habitation en coupole recouverte de branches et d'herbes en Ethiopie appelé Nakua¹³. On remarque que cette forme est très présente dès les prémices de l'architecture pour sa qualité anthropomorphique. Si on s'attarde sur les dimensions de l'« *Igloo di Giap* » de Mario Merz - 2 mètres de diamètre et 1,20 mètres de hauteur - on remarque que la structure pourrait être complètement destinée à l'Homme. Faure Fabien opère un lien entre la posture humaine et l'« *Igloo di Giap* ». L'ossature métallique correspond aux mensurations d'un homme allongé ou assis au sol¹⁴. C'est avant tout un renvoi au ventre de la mère, l'image de protection incarnée comme ressenti universel. Alvar Aalto parle de « *substance universelle* », qui semble correspondre à un ressenti dégageant une atmosphère unifiante. Dans l'article « *The Trout and the Mountain Stream [La truite et la ruisseau de montagne]* »¹⁵, l'architecte finlandais Alvar Aalto avoue : « *Guidé par mon instinct, je dessine non pas des synthèses architecturales mais des compositions parfois infantiles, et c'est par ce biais que je finis par arriver à ce qui sert de base abstraite au concept principal, une sorte de substance universelle à l'aide de laquelle les nombreux problèmes sources de conflits [qui découlent de la mission de conception architecturale] peuvent être résolus harmonieusement* »¹⁶.



¹³ Je fais référence au livre **GUIDONI**, Enrico, *Architecture primitive*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁴ **FABIEN**, Faure, Étienne-Martin, Mario Merz, des « *Demeures* » et des « *Igloos* » : *primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, cit..

¹⁵ Voir **AALTO**, Alvar, « *The Trout and the Mountain Stream* » dans **SCHILD**, Goran, Alvar Aalto in his own words, Otava, Helsinki, 1988.

¹⁶ **WEISEN**, Marcus, (Ecole Normale Supérieure), « *Introduction à l'article de Juhani Pallasmaa, Percevoir et ressentir les atmosphères, L'expérience des espaces et des lieux* », 2017 [consulté le 31 décembre 2019] <<https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=788&file=1>> pp.115.

¹⁶ Navajo hogan photographié par **SHERIFF CURTIS**, Edward, 1905.

Merz construit son œuvre avec un rapport très particulier aux dimensions à la manière de Le Corbusier et de son moduror. Le rapport de l'Homme à l'objet construit est fondamental dans la discipline architecturale. Cette attention particulière vient avant tout de sa formation en médecine et de sa ville natale, Milan, qui est fortement marquée par la Renaissance. Dans ses écrits, la chercheuse en histoire de l'architecture Orietta Lanzarini dépeint l'importante source d'inspiration que représente la Renaissance

¹⁷ LANZARINI, Orietta, «Intelligente del suo tempo» . Il ruolo dell'allestimento nella ricerca di Marco Zanuso, in Luciano Crespi, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati Navone (dir.), Marco Zanuso Architettura e design, Officina Libraria, Milano 2020 (en cours d'impression).

¹⁸ A voir dans PLATON, *Théétète*, traduction et présentation par Michel Narcy, Paris, Flammarion, 2016.

¹⁹ De architectura est le traité d'architecture en latin de Vitruve, écrit vers -15, et dédié à l'empereur Auguste (voir GERMANN, Georg, *Vitruve et le vitruvianisme: Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, PPUR, 2016).

²⁰ CELANT, Germano, «Pour une identité italienne», *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, Paris Milano : Centre Georges Pompidou, 1981

pour la culture artistique et architecturale milanaise au XXème siècle et plus particulièrement dans le domaine des expositions.¹⁷ Pour Vitruve, l'architecture imite la Nature. Dans son traité, il développe l'idée d'une architecture anthropométrique, c'est-à-dire en rapport avec le corps humain, ce qui devient une certitude à la Renaissance. Vitruve traduit architecturalement parlant la célèbre phrase de Protagoras et cité par Platon dans le *Théétète* : « *L'Homme est mesure de toute chose* »¹⁸ . Plus tard, c'est ce qu'on appellera la conception classique de l'architecture. Dans la Grèce antique, le sens des proportions dans l'architecture vient de la compréhension des proportions du corps humain. L'homme vitruvien qui naît de ce constat là et plus tard réinterprété par Léonard de Vinci illustre parfaitement ce rapport du corps à l'espace. « *La Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci : Quatre doigts font une paume, et quatre paumes font un pied, six paumes font un coude - quatre coudes font la hauteur d'un homme. Et quatre coudes font un double pas, et vingt - quatre paumes font un homme ; il a utilisé ces mesures dans ses constructions. Si vous ouvrez les jambes de façon à abaisser votre hauteur d'un quatorzième, et si vous étendez vos bras de façon que le bout de vos doigts soit au niveau du sommet de votre tête, vous devez savoir que le centre de vos membres étendus sera au nombril, et que l'espace entre vos jambes sera un triangle équilatéral [...]* »¹⁹.

Notons tout de même que Mario Merz, médecin de formation puis artiste autodidacte n'est pas architecte. Il est alors intéressant d'apprécier les qualités architecturales qu'il travaille dans son œuvre des Igloos, qualités que je prendrai soin de développer plus tard. Il est également dommage que cette démarche ne soit pas assumée et poussée jusqu'au bout puisque malgré un travail de transparence récurrent sur ses igloos, un seul est rendu accessible au visiteur : « *l'igloo de Kadhafi* ». C'est sûrement un souci de sécurité que ne peuvent pas se permettre de prendre les Musées car en 1973, Mario Merz est pris en photo assis au sol à l'intérieur de l'igloo de verre brisé. Cette impénétrabilité du lieu affaiblit l'idée de lieu protecteur très présent dans ce type d'habitation. En effet, ces constructions primitives sont construites bien souvent par les peuples nomades et chasseurs pour protéger leurs femmes et leurs enfants. Souvent, les habitations traditionnelles arborent des dessins et motifs qui se veulent être vecteurs de bienfaits magiques, de protection pour les habitants. On retrouve ces graphismes ethniques sur l'igloo de Kadhafi de Mario Merz.

Mario Merz, dans son œuvre, joue avec l'idée de protection que renvoie l'igloo en y apposant des plaques de verres et de pierres en équilibre inspirant la fragilité, l'appréhension et l'insécurité. Son œuvre brusque un des éléments fondamentaux de l'igloo soit la protection. En effet, je critiquais plus tôt l'impénétrabilité de ses « *lieux-œuvres* » cependant, les Igloos de Merz ne me donne aucunement l'envie de m'y réfugier. Germano Celant écrit en 1981 « *L'igloo de verre brisé de Merz est un espace dépourvu de protection et de sécurité* »²⁰ , ou encore « *L'igloo de verre brisé de*

Merz est un espace incertain, n'offrant pas d'abri. Son irrégularité fluide interdit de le considérer comme un objet sécurisant (...) »²¹. En effet, l'artiste fragilise la carapace en rendant vulnérable celui qui s'y réfugie tel un animal dépourvu de sa carapace ou de sa coquille. Alors que celle-ci permet « une protection des outrages du temps »²², le choix de Mario Merz de la briser relève d'une certaine violence et pose question. Peut-on voir ici une analogie avec l'année d'emprisonnement que connaît Merz plus tôt en 1945, pris au piège dans une cage, dénudé et entièrement vulnérable ?

L'apposition qui semble arbitraire des différents matériaux utilisés sur les structures créent des interstices. Les fractures obtenues deviennent alors un élément à part entière dans son œuvre.

« Celui qui va voir l'igloo 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. »²³ Si nous regardons l'igloo comme étant un abri pour nomades, les fentes font écho à la vigilance qu'il faut avoir envers les potentiels ennemis. D'un point de vue architecturale, elles illustrent l'élasticité de la matière en montrant son contraire. Les fentes correspondent aux lieux où la matière disparaît car les éléments rigides et anélastiques, comme les plaques de verre ou de pierre, se brisent. Par ces fractures, Mario Merz amène une certaine curiosité. Les fentes attirent la curiosité du visiteur qui veut y glisser un œil. Vues de l'intérieur, ce sont des ouvertures sur le monde en cadrant des éléments du paysage extérieur. Pour le philosophe, Leon Battista Alberti, dans son ouvrage « *De Pictura* », les encadrements des peintures sont des « fenêtres sur le monde »²⁴. Pour Alberti, ce ne sont pas de simples encadrements d'images. Le quadrilatère est une ouverture. L'écrivain Gérard Wajcman parle d'un « espace où du visible va advenir ». La fenêtre albertienne inclut le spectateur : celui-ci n'est plus ignoré par l'image. Demosthènes Davvetas ajoute qu'à travers les fentes, Mario Merz veut renoncer à un certain « confort intellectuel », car elles font écho à la force de l'Homme et à son potentiel de découverte d'un monde étranger ²⁴.

²¹ **CELANT**, Germano, « Mario Merz, l'artiste nomade », *Art Press*, n.48, 1981, pp.14.

²² **GAUVILLE**, Hervé, « Merz explore la légende esquimaude », cit., pp.2.

²³ **DAVVETAS**, Demosthènes, « L'art fait de la philosophie sous les igloos », *La Planète Merz, Libération*, N.Hors-série, Paris, 1987, pp.6.

²⁴ Lire l'ouvrage **ALBERTI**, Leon Battista, *De pictura*, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2014.

2.1.2 Conception architecturale

Revenons à la définition encyclopédique du terme architecture : « *L'architecture est l'art de construire les bâtiments [...]. On considère parfois que l'architecture intègre tous les autres arts, par le fait qu'elle concerne à la fois le champ pictural – les façades sont des plans à organiser selon les ouvertures, les ornements, les proportions – le champ sculptural – les bâtiments sont des volumes et des masses à équilibrer, à contraster, à rythmer – et le champ de l'espace interne construit, c'est-à-dire l'espace délimité par des murs et un toit. De fait, l'architecte est le maître d'œuvre, sinon d'un art total, du moins d'un art synthétique par excellence* »²⁵. A présent nous allons observer l'œuvre de Mario Merz en considérant son acte comme étant l'acte créateur d'un architecte car nous remarquons aisément le souci de proportion, de rythme, de volume et de spatialité propre à l'architecture même. Ses igloos définissent un espace interne construit par une structure hémisphérique faisant office de mur et de toit. C'est comme nous avons pu le voir plus haut une des formes premières exploitées en architecture : « Cette construction renvoie à une architecture primitive des premières civilisations » d'après mes propres mots. Cette forme, plus que de renvoyer aux igloos ou aux premières yourtes mongoles renvoie également au sommet arrondi de grands édifices tels des lieux sacrés comme le dôme du Panthéon ou aux premières mosquées. L'angle aigu, seconde forme très exploitée en complémentarité du dôme, se rapporterait aux fleches des cathédrales.

²⁵ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

2.2 Espace physique

Par définition, l'espace désigne une « *étendue indéfinie qui contient tous les objets* » et le terme physique indique qu'il « *appartient à la nature, à la matière ou qu'il concerne le corps humain* »²⁶. L'igloo est un objet qui détermine un espace physique évident. Gunnar Declerck nous rappelle que « *depuis Einstein, le temps et l'espace sont considérés en physique comme des dimensions abstraites d'un continuum unique où ils sont tout d'abord indissociables* »²⁷. Sans temps, il n'y a pas d'espace ; sans espace, la notion de temps n'a pas raison d'être. Ils doivent être conçus comme une seule et même entité²⁸. « *Le mouvement engendre d'un coup l'espace et le temps comme deux faces inséparables de la même substance* »²⁹. C'est cette notion de mouvement qui devient primordiale dans l'expérimentation d'un lieu architectural. En regardant la structure métallique de l'igloo, on se dit qu'il est possible de la considérer en dehors de toute notion de temps. Cependant, il faut revoir cette représentation mentale en considérant les deux extrémités de chaque tige de la structure. La longueur d'un arc de cercle devient alors une fraction d'un mouvement d'un homme qui marche. C'est une autre façon de

²⁶ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

²⁷ **DECLERCK**, Gunnar, « *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace* », *Philosophia Scientiae*, 2014, [consulté le 15 janvier 2020] <<http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/694> ; DOI : 10.4000/philosophiascientiae.694>.

²⁸ **EINSTEIN**, Albert, « Sur l'électrodynamique des corps en mouvement », *Annalen der Physik*, Stefan Hildebrandt, 1905.

²⁹ **GUY**, Bernard, « *Les rapports entre les concepts d'espace, de temps et de mouvement doivent être repensés. Conséquences en physique (relativité)* », Ecole n. s. des mines, Saint-Etienne, non daté, [consulté le 16 janvier 2020] < <https://www.emse.fr/~bguy/textes%20pdf%20etc/espace%20tps%20mvt%20B%20Guy%20Juil%2006.pdf> >

voir la durée d'une seconde. Mais la réflexion autour de la temporalité dans l'œuvre de Mario Merz est un point fondamental pour cerner son travail et elle ne s'arrête pas là. Je prendrai soin d'approfondir plus la notion de temporalité par la suite.

En architecture, l'espace induit les notions de perspectives, de distances, de limites, et de seuils. Mais sur quoi reposent-elles ? On parle de spatialisation, soit un « *processus physique* »³⁰. C'est un retour à des sensations corporelles innées. Les cloisons nous entourent, nous dirigent, nous frôlent, incitent ou dictent nos mouvements, favorisent ou limitent la rencontre et les échanges. L'espace ressenti est l'espace qu'il nous est laissé de voir, la vision étant un des premiers sens entrant en jeu dans l'interaction du corps dans l'espace. « *Il est indubitable que la possibilité de percevoir visuellement un objet comme situé à distance repose sur la disponibilité d'un ensemble d'indices optiques et oculomoteurs* »³⁰. La simple expérience de perception d'un espace, les yeux clos, le prouve : le corps est perdu, les distances sont distordues, tout semble très loin et très proche à la fois ne résultant plus que de la vie psychique du sujet qui se prête à l'expérience. C'est une recherche d'harmonie entre corps et psyché, on parle de psychomotricité. Mais l'espace architectural est avant tout un espace vécu où l'ensemble de nos sens entrent en jeu : « *[...] je ne me rappelle pas l'image exacte de la table en bois de mon grand-père, mais je peux encore m'y imaginer assis et sentir le pouvoir qui en émane au centre de la ferme où se rassemblaient les membres de la famille et les visiteurs occasionnels* »³¹.

Alors, si la notion d'espace est subjective - c'est une question de ressenti³² - peut-on parler d'espace phénoménologique ? L'espace est perçu par le corps, un étant sensible corporel, qui est à l'origine des processus de spatialisation³³. « *Le corps constitue un centre d'où partent distances et directions* ». C'est à partir de notre propre corps que nous appréhendons tous les phénomènes spatiaux. Mais « *comment la disparité rétinienne me renseignerait-elle sur la distance d'un plan d'objets si je n'avais pas déjà l'intelligence de cette distance, si je n'étais pas familier de ce qu'elle implique, et en particulier si je ne l'envisageais pas comme un écart résorbable ou comme l'ouverture d'une possibilité d'interposition ?* »³⁴ Le neurologue Erwin Straus disait que « *la troisième dimension, la profondeur spatiale, n'est [...] pas un pur phénomène optique, ce n'est pas la distance objectivement mesurée mais la relation de cette distance à la possibilité de la couvrir* »³⁵. L'espace n'est qu'une question de perspective, une notion « *subjective sur les choses, [...] « quelles choses ? », puisque ces prétendues « choses », il n'a justement (le physicien) aucun moyen de les connaître en propre, pas même de savoir si elles existent ou ne sont, une fois de plus, qu'une « vue » ou une « invention » de nos esprits.* »³⁶

³⁰ **DECLERCK**, Gunnar, « *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace* », cit..

³¹ **PALLASMAA**, Juhani, « The geometry of feeling : the phenomenology of architecture », *Encounters*, Londres, 1985, pp.92.

³² Lire **PALLASMAA**, Juhani, « Percevoir et ressentir les atmosphères L'expérience des espaces et des lieux », cit..

³³ **LUHANOVA**, Eliška, « La conception phénoménologique de l'espace », thèse de doctorat, Université Panthéon Sorbonne - Paris I, 2016.

³⁴ **DECLERCK**, Gunnar, « *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace* », cit., pp.214.

³⁵ **STRAUS**, Erwin, *Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Berlin, *Vom Sinn der Sinne*, 1935, p.455

³⁶ **DECLERCK**, Gunnar, « *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace* », cit., pp.197.

2.2.1 Le corps et l'espace

A l'exposition du Hangar Pirelli Bicocca, les interactions corporelles avec le hangar sont minimisées. En faisant disparaître le bâtiment accueillant, la scénographie de l'exposition devient un simple réceptacle qui délimite un espace d'exposition fini et isolé du monde extérieur. Le commissaire d'exposition veut volontairement diriger les interactions corporelles sur l'œuvre de Merz. Un dialogue entre deux acteurs précis s'opère : les Igloos et le corps du visiteur. L'espace naît et prend sens que lorsqu'il est habité. « *Celui-ci (l'espace) entre en vibration avec notre corps et imprime sa trace en lui* »³⁷. Le philosophe Benoît Goetz explique cette notion du corps qui habite un espace. « *On dira alors que le mouvement en architecture est l'acte commun de l'édifice et du promeneur (de l'usager). Ce sont des gestes innombrables qui se répondent, qui se comprennent. Les gestes de l'architecture sont la masse des intentions enfouies dans un édifice comme une multiplicité de propositions d'habitabilité.* » Pour prendre conscience d'un lieu il faut savoir y prendre son temps, s'y perdre, y flâner.

³⁷ CATTANT, Julie, « *Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin, Synergies Europe* », la revue en ligne n°11, 2016 [consultée le 27-12-2019] <<https://gerflint.fr/Base/Europe11/cattant.pdf>>

2.2.2 Les matériaux

La matérialité de la sculpture de Mario Merz est réfléchi dans une démarche proche de l'architecture. Le métal constitue l'ossature de l'igloo, l'argile par moment le recouvre, le verre en quoi il est parfois fabriqué. La simple confection de son œuvre est sensiblement proche de celle d'une construction architecturale. En premier lieu, il dresse la structure hémisphérique en acier qui correspondra au squelette de l'igloo. Par-dessus, il y ajoute le revêtement extérieur, la couverture. Parfois, il utilise des pierres en guise de contre fort au pied des tiges métalliques, ou des bottes de foin qui deviennent un isolant. Merz se plaît à mixer des matériaux inattendus pour réaliser une œuvre d'art. Ainsi un matériau brut comme la boue ou l'eau prend place dans ses œuvres. Parfois il utilise des paquets de journaux invendus, un des matériaux les plus populaires. Le choix du journal insiste également sur l'importance de la culture et de l'actualité pour Mario Merz. Il inclut un outil de média dans son art lui-même vecteur d'informations. Démosthènes Davvetas y perçoit deux principes fondateurs du langage merzien : la « *mouvance* » et la « *vigilance* »³⁸ avec la « *plasticité énergétique* » de la cire et la « *limpidité* » du verre. Les fagots, que nous retrouvons par exemple dans l'« *Igloo du Palacio de las Alhajas* » (1982) évoquent la campagne, la protection et la survie. On peut s'en servir pour faire un feu, pour bâtir des abris, pour confectionner des armes. Accouplé au néon, le fagot prend une autre dimension. Par l'association d'un matériau de la nature à un autre technologique, Merz confronte deux temporalités différentes. Il affirme alors une vision vers le futur : un futur qui prend ses fondements dans les traditions du passé. C'est le concept d'évolution que je développerai plus tard.

³⁸ DAVVETAS, Démosthènes, *Table des matières*, trad. X. Bordes et R. Longueville, dossier de presse du Festival d'Automne, Paris, 1987, pp.5.

2.2.3 Les limites

Mario Merz, en définissant un espace qu'il soit physique ou mental, fixe des limites à travers les igloos. « *Le génie d'un artiste réside dans la délimitation de son territoire personnel, et non pas dans un désir illimité de liberté. Au lieu de revendiquer leur liberté, les grands artistes ont plutôt insisté sur les contraintes de leur art, héritier d'une tradition* »³⁹. Juhani Pallasmaa s'alarme de la disparition de l'importance des limites dans notre société. Il cite l'architecte hongrois György Dóczy qui s'intéresse à l'harmonie des proportions dans la nature, dans l'art et l'architecture et à l'emploi du nombre d'or dans son livre *The Power of Limits*. Il écrit « *Fascinés par notre capacité d'invention et de réussite, nous avons perdu de vue le pouvoir des limites* »⁴⁰. Cependant, Mario Merz en contradiction totale, utilise une forme circulaire qui, certes, délimite physiquement un espace mais renvoie au cosmos qui lui n'a pas de limite. De même, le nomade a-t-il réellement des limites dans son mode de vie? Finalement, l'abri délimite un espace de protection très ponctuel mais l'itinérant n'a pas de foyer précis et délimité. Son foyer, c'est sa communauté : l'espace créé par l'ensemble des constructions des nomades, qu'importe sa localisation géographique. Cette notion de limite semble faire écho à la société actuelle et à notre façon d'habiter le monde aujourd'hui. Déjà dans les années 1960 et 1970, l'envie de nomadisme était très présente⁴¹. Des architectes italiens tels que Giulio Minoletti et Marco Zanuso ont réfléchi à des maisons démontables. La maison est désormais un habitacle, un objet de design plutôt que d'architecture. Je pense notamment à la cabane préfabriquée « Minolina » de Giulio Minoletti (1960-1962). En 1972, l'exposition « *Italy: The new domestic Landscape* », au MoMA de New York dépeint la volonté des architectes de questionner la notion



³⁹ PALLASMAA, Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, traduit de l'anglais par Etienne Schelstraete, Arles, Actes Sud, 2013, pp.108.

⁴⁰ DÓCZY, György, préface à *The Power of Limits*, Shambhala Publications, Boulder (Colorado), 1981, non paginé.

⁴¹ A lire sur le sujet :

SCHIEDHELM Martin, « Maison mobile », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 155, avril-mai 1971, pp.54-55.

SCIMEMI, Maddalena, « Tre ipotesi di "ambiente" », in BASSI Alberto, TEDESCHI Letizia (dir), *MZ Progetto integrato. Marco Zanuso design, tecnica e industria*, catalogue de l'exposition (Milan, Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano, 9-30 avril 2013), Mendrisio et Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press et Silvana Editoriale, 2013, pp.70-80.

DUDAR, H., « Mobile Architecture », *Art in America*, n. 4, juillet-aout 1966, pp.70-87.

BANHAM, P.R., Neo nomadismo e nomadismo chic, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo archetipi e prototipi*, catalogue de l'exposition (Milano, Palazzo della Triennale, 18 janvier-30 mars 1986), Electa, Milano 1986, pp.240-248.

FIG. Vue de la cabane Minolina, conçue par Giulio Minoletti, Alpe Devero, province de Verbania, Mendrisio, Archivio del Moderno, Fondo Giulio Minoletti

⁴² BOUTARD, François, « Italy : The New Domestic Landscape : une exposition culte dans l'histoire du design », 2017, consulté le [14 janvier 2020] <<https://blog.design-market.fr/italy-the-new-domestic-landscape-une-exposition-culte-dans-lhistoire-du-design/>>.

⁴³ NEUMANN, Carl, *Design in Italia*, Milan, Rizzoli, 1999.

⁴⁴ BLONS, Geneviève, (professeure agrégée d'arts plastiques), « Mario Merz au Pirelli Hangar Bicocca "igloos" », cit..

^{FIG} Kar-A-Sutra, Mario Bellini, 1972, Rizzoli, photographie présentée par MoMA, New York

de confort et d'adopter de nouveaux modes de vie. Il y est exposé par exemple la « Kar-a-sutra » de l'architecte et designer Mario Bellini (1935), qualifié par le rédacteur François Boutard de « l'automobile du voyageur hippie de l'époque »⁴². Dans son ouvrage « Design in Italia », Claudia Neumann déclare que « Bellini a rejeté les doctrines trop fonctionnalistes dans la conception des voitures et des meubles : Chaque projet a la possibilité d'autres projets. C'est pourquoi ses créations ont toujours un côté émotionnel ainsi qu'une utilisation clairement liée à leur fonction. Bellini a toujours la dimension culturelle du design et de l'architecture claire, et se voit comme un designer intéressé par la nouvelle organisation du monde dans son ensemble, quelqu'un qui - selon ses propres mots - conçoit « comme un architecte » »⁴³. La notion de foyer évolue avec le temps. Au Moyen-Age, les familles vivaient toute génération confondue dans le même foyer toute leur vie. Rester cantonner à une expérience de vie restreinte semble noyer un individu dans ses propres habitudes. On peut se poser la question de qu'est-ce que l'étranger. A quel moment se sent-on étranger à un lieu ? Ce sentiment se rattache-t-il au matériel, en l'occurrence, ici, à la familiarité envers une maison ou simplement à l'affect, la proximité rompue avec sa famille. Mario Merz a expliqué en ces termes : « l'igloo est une maison, un abri temporaire, puisque j'estime qu'au final, aujourd'hui, nous vivons une époque très temporaire, pour moi le sens du temporaire coïncide avec ce nom : igloo »⁴⁴.





2.2.4 Dégradation d'une œuvre, création d'un espace éphémère

Nous avons vu plus haut précédemment que la notion d'espace est liée plus ou moins directement à la notion de temps. C'est d'ailleurs cette notion de temporalité qui, comme nous l'avons vu dans l'introduction, marque une différence notable entre l'architecture et la scénographie d'un lieu. En Arte Povera, le geste de l'artiste étant plus important que l'œuvre d'art elle-même, les réalisations sont très souvent éphémères.

Ajouter une notion de péremption à l'œuvre permet une désacralisation de l'objet. Pour l'artiste franco-américain Arman «*La décomposition des objets sciés, cassés, écrasés est très proche d'un cubisme appliqué*»⁴⁵. L'historienne de l'art Florence de Mèredieu dans son ouvrage «*Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*» parle de la notion de destruction en art⁴⁶. Le mouvement artistique d'avant-garde japonais Gutai (1954-1972) est majeur dans le domaine de l'«art action» : les matériaux sont le corps, l'espace et le temps. Pour ce groupe d'artistes, deviennent concrets l'environnement, le corps, le geste et la matière. Gutai disait : «*Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, peut-on lire dans leur Manifeste, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche qu'ait prise la matière pour recouvrer son état premier*»⁴⁷.

L'œuvre de Merz évolue avec le temps, elle incarne une forme de vie. Les colles à base d'argile qui permettent la fixation des plaques de verre ou des pierres s'usent avec le temps, laissant chuter librement les éléments les uns contre les autres. Son œuvre est à rapprocher du Land Art qui utilise les éléments et le cadre de la Nature. D'ailleurs, les igloos sont à plusieurs reprises exposés en extérieur⁴⁸. L'œuvre est soumise à l'action corrosive du temps et de la nature. Je pense par exemple à «*La Jetée Spirale*» de Robert Smithson faite à base de cristaux de sel, de rochers, d'eau et de boue⁴⁹.

En 1970, à Cologne, Wolf Vostell, réalise une installation basée sur la décomposition de végétaux destinés à la consommation : «*Salade Verte*». Le visiteur est amené à parcourir un wagon de chemin de fer rempli de laitues. Il est alors spectateur de la métamorphose subie à la fois par les végétaux et par les hommes. Pour l'artiste, tout tend à la grande dissolution finale⁵⁰.

Cette installation renvoie de manière évidente à l'œuvre de l'artiste du mouvement Arte Povera Giovanni Anselmo : «*Senzo titolo (Struttura che mangia*⁵¹)» de 1968. La sculpture est composée de trois éléments naturels mis en équilibre : du granit, de la terre et une salade verte. C'est ici encore une métaphore du monde vivant en mettant en opposition un élément minéral comme la granit (qui renvoie également à la mort, au monde funéraire) à un élément naturel et vivant. Les œuvres de Mario Merz en plaçant la Nature en inspiration première ne peuvent pas échapper au caractère éphémère qui en résulte. Mais ce n'est qu'une manière d'amplifier son propos et de

⁴⁵ DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, pp.359.

⁴⁶ Lire DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, cit..

⁴⁷ Cité dans Centre Georges Pompidou de Paris, «Le Japon des avant-gardes, 1910-1970», journal de l'exposition, Paris 1992, p.293.

⁴⁸ Je pense à l'*Igloo di Pietra*, 1982, Jardin du musée Kröller-Müller à Otterlo.

⁴⁹ SMITHSON, Robert, (1938-1973), *La Jetée Spirale*, 1970 (Grand lac Salé, Utah).

⁵⁰ DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, cit., pp.361.

⁵¹ «Structure qui mange» en français.

marquer le visiteur en rendant son intervention unique, comme un discours politique d'un temps donné, vécue physiquement et émotionnellement de manière différente selon l'interlocuteur.

2.3 Un espace physique qui matérialise certaines conceptions mentales

En étudiant l'exposition « *Igloos* » de Mario Merz, je cherche à interroger les expériences des espaces et des lieux dans son œuvre et la mettre en lien avec les atmosphères dégagées en architecture. Nous l'avons vu, l'architecture de l'igloo de Merz renvoie à celle des abris de nomades. Germano Celant dédie un ouvrage entier sur le sujet, je cite : « *Le nomade existe tant qu'il maintient vivace la fusion entre maison et travail ; le nomade comprend parce qu'il emporte son expérience avec lui. Même lorsque ses mouvements sont limités, il continue à fonctionner à sa façon.* »⁵². Cette notion d'expérience que le nomade emporte avec lui est une notion fondamentale dans la perception des lieux qu'il sera amené à découvrir plus tard. L'Homme a la capacité innée à saisir des atmosphères et à créer des espaces. Marcus Weisen, dans son article sur Juhani Pallasmaa, évoque notamment notre capacité à construire les décors d'un livre « *Les images sensorielles suggérées par la littérature semblent être une sorte d'atmosphère sensorielle imaginative* »⁵³. Il en est de même avec les rêves, ce sont des espaces entièrement produits par notre imagination, des espaces qui sont impossibles à mesurer car, de plus, très souvent en constante mutation. Nous l'avons vu, l'igloo définit un espace physique évident ainsi qu'un espace mental, mais l'igloo est surtout un outil de matérialisation d'éléments impalpables tels que le temps, la psychologie humaine ou encore les sensations procurées par un espace.

2.3.1 L'atmosphère

L'appréciation d'un lieu, et en l'occurrence ici l'appréciation de l'exposition, se fonde sur l'atmosphère qu'il dégage. L'architecte Peter Zumthor reconnaît l'importance des atmosphères architecturales. « *J'entre dans un bâtiment, je vois un espace, je perçois l'atmosphère et, en une fraction de secondes, j'ai la sensation de ce qui est là* »⁵⁴. L'art crée des espaces atmosphériques intérieurs. « *L'art doit donner brusquement, tout d'un coup, le choc de la vie, la sensation de respirer* »⁵⁵ revendiquait l'artiste Constantin Brancusi. Juhani Pallasmaa opère un lien entre les arts et les émotions. « *Le fait que la musique puisse nous émouvoir aux larmes est une preuve convaincante du pouvoir émotionnel de l'art et de notre capacité innée à reproduire et à intérioriser des structures expérientielles abstraites ou, plus précisément, à assimiler nos émotions*

⁵² CELANT, Germano, « *Mario Merz, l'artiste nomade* », cit., pp.14.

⁵³ WEISEN, Marcus, (Ecole Normale Supérieure), « *Introduction à l'article de Juhani Pallasmaa, Percevoir et ressentir les atmosphères, L'expérience des espaces et des lieux* », cit..

⁵⁴ ZUMTHOR, Peter, *Atmosphères - Environnements architecturaux - Ce qui m'entoure*, Berlin, Birkhäuser, 2008, pp.13.

⁵⁵ SHANES, Eric, *Constantin Brancusi*, New York, Abbeville Press, 1989, pp.107.

⁵⁶ PALLASMAA, Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, cit., pp.115.

à des structures abstraitement symboliques.»⁵⁶ Une exposition, c'est comme un morceau de musique ou un court-métrage, c'est un récit qui est proposé à un public, l'espace d'un court instant. Il ne doit pas être trop long. Entre le moment où on pénètre l'espace et le moment où on le quitte, une multitude de sentiments, d'émotions et de scénarios s'emparent de nous. L'atmosphère spatiale dégagée par l'exposition «*Igloos*» donne un caractère fictif à l'ensemble. A Milan, le premier ressenti est l'impression d'être projeté au sein d'un village d'un peuple autochtone des pays froids. Puis, l'«*Igloo di Giap*», recouvert d'une terre argileuse fissurée, nous propulse dans les régions arides. Avant un crochet par les bancs d'une université durant mai 1968 (je pense à l'igloo «*Objet Cache-toi*»), on finit au sein d'un feu de forêt en pleine période de chasse. C'est un scénario décalé, une juxtaposition d'images sans temporalité et sans localisation précise mais formant un tout cohérent. Selon le théoricien britannique Anton Ehrenzweig, l'entité inconsciente d'une œuvre se saisit en adoptant une certaine attitude mentale «*flottante*». Il parle de la structure «*polyphonique*» que seule «*une attitude multidimensionnelle*» peut apprécier. La perception de l'atmosphère se fait en adoptant la même attitude⁵⁷. On ressent une atmosphère comme on crée : «*sur des modes de perception et de pensée qui sont vagues, polyphoniques et essentiellement inconscients, et non pas sur une attention focalisée et univoque*»⁵⁸.

⁵⁷ PALLASMAA, Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, cit., pp.117.

⁵⁸ PALLASMAA, Juhani, «*In Praise of Vagueness: Diffuse Perception and Uncertain Thought [Éloge de l'imprécision: perception diffuse et pensée incertaine]*», dans PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*, Helsinki, Peter MacKeith, 2012, pp.224-237.

2.3.2 Dedans, dehors

On parle souvent de la dualité entre l'intérieur et l'extérieur que met en place Mario Merz dans ses igloos. La structure - qui renvoie au cocon maternel, premier espace que connaît l'Homme - invite le corps à s'y réfugier. Le dedans renvoie à la sécurité et l'extérieur à un monde plus hostile que Merz confronte volontairement en rendant vulnérable celui qui cherche protection en fragilisant la structure. Il joue avec la transparence du verre, avec le vide créé aux niveaux des interstices, ou au contraire avec l'opacité et l'impénétrabilité d'une masse d'argile, de pierres ou de fagots de bois. Dans son igloo «*Chiaro-Oscuro*» de 1983 - deux igloos, un recouvert de plaque de verre et l'autre entièrement enveloppé de branches de bois - il rend matériel cet oxymore. A mes yeux, on peut y voir une métaphore de la psychologie de l'Homme, sans cesse en dualité entre son espace personnel et l'univers étranger qu'il appréhende et découvre quotidiennement. Les interactions entre l'organisme et son milieu font de l'Homme un être qui a des émotions qui, pour le philosophe Mark Johnson, «*sont un élément fondamental de la signification pour l'être humain*»⁵⁹. Il ajoute que ce sont «*les situations, et non l'esprit ou le cerveau, qui sont le siège des émotions*»⁵⁹. L'expérience artistique de l'art et de l'architecture est une expérience incarnée, c'est-à-dire fondée sur une alliance entre un dedans - qui repose sur des interprétations hypothétiques - et un dehors - les sens. Merleau Ponty dit que «*le corps se manifeste à*

⁵⁹ JOHNSON, Mark, *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2007, pp.67.

la fois comme un corps sensible et sentant »⁶⁰. Je vois dans l'igloo «Chiaro-Oscuro» une concrétisation matérielle de cette idée. La structure hémisphérique recouverte de branches de bois, plus introvertie, correspond à un cocon pour l'Homme qui pense, tandis que l'igloo transparent, en interaction totale avec l'environnement extérieur, correspond à l'espace d'échanges entre l'Homme et le Monde qui l'entoure. Cependant Mario Merz ne dissocie pas nettement les deux espaces, au contraire, il les confronte. La transparence du premier igloo attise la curiosité en permettant à notre œil de se faufiler au cœur du second igloo, très sombre. Dans la scénographie générale de l'exposition, les jeux de dedans-dehors, transparence-opacité, sont un réel atout car ils amplifient la volonté de non-parcours. On ne dicte pas un cheminement précis au corps le laissant jouir librement d'une déambulation, à des vas-et-viens selon son ressenti momentané. Parfois l'igloo devient une barrière physique, parfois une barrière visuelle, parfois même les deux, rendant le tout ludique. On ne nous engage pas simplement à regarder statiquement un objet mais au contraire à tourner autour de lui, à le regarder parmi un ensemble. Pour Jorge Luis Borges, le lieu de l'expérience artistique se trouve non pas dans la contemplation d'un objet esthétique mais dans le dialogue avec celui-ci : « *Le goût de la pomme [...] réside dans le contact du fruit avec le palais, pas dans le fruit lui-même. De même, dirais-je, la poésie réside dans le commerce du poème et du lecteur, et non dans la série de symboles que comptent les pages d'un livre. L'essentiel c'est le fait esthétique, le thrill⁶¹, la modification physique que suscite chaque lecture* »⁶².

2.3.3 La temporalité dans l'œuvre de Mario Merz

L'œuvre de Mario Merz, entre nature et intellect s'inspire des découvertes du mathématicien et philosophe Leonardo Fibonacci. En 1992, l'artiste italien fait installer l'œuvre « *L'œuf philosophique* » dans la gare centrale de Zurich. Cette sculpture, après les igloos, traduit l'énergie invisible et naturelle qu'il cherche à exprimer dans son art de manière générale. Les tubes en néon rouge tracent des spirales comme dessinées à main levée dans le vide, ce qui rappelle ses premiers dessins en prison. Suspendus par-dessus, des oiseaux en trois dimensions arborent des numéros de la suite que chérit tant Mario Merz. Son œuvre, en contraste absolu avec l'architecture du lieu, rappelle que la Nature suit des règles mathématiques comme le démontre au Moyen-Age Leonardo Fibonacci.

Par notion de temps, Mario Merz parle de l'évolution, le temps qui passe rendant presque son œuvre parfois angoissante. L'igloo « *Sans titre* » de 1995 – deux structures hémisphériques l'une à l'intérieur de l'autre entrecoupées d'une longue rangée de piles de journaux séparées par des plaques de verre brisées – en matérialisant la notion du temps qui file, confronte directement le spectateur à l'angoisse associée à la notion

⁶⁰ **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression : Cours au Collège de France*, Notes 1953, Genève, MétisPresses, 2011.

⁶¹ De l'anglais, «frisson».

⁶² **LUIS BORGES**, Jorge, *prologue à son Obra poética*, Emecé Buenos Aires, 1977 : cité par THURELL, Sören, *The Shadow of a Thought. The Janus Concept in Architecture*, School of Architecture, Royal Institute of Technology, Stockholm, 1989, pp.2.

du temps. Le temps est précieux car il n'est pas éternel. La non éternité étant aussi exprimée dans cette œuvre : on y comprend la disparition de Mario Merz qui y déposait quotidiennement le journal. Ce concept d'évolution, l'artiste le met en scène grâce au système mathématique dit de Fibonacci. En se reposant sur la science, il matérialise des concepts impalpables. Cette suite respecte une logique primaire, soit $1+1=2$; $1+2=3$; $2+3=5$... jusqu'à l'infini. Démosthènes DAVVETAS parle « *d'une manière d'assigner une raison au déroulement du devenir* »⁶³. Dans l'article qu'il rédige pour Libération, il nous rappelle que Platon considérait le 3 comme incarnant une certaine forme de perfection. De trois unités, « *le 3 est la coexistence du rationnel ($1+1=2$) et de l'irrationnel ($2+1$).* »⁶⁴. La suite de Fibonacci métaphorise un processus fondamental du monde des vivants : la division cellulaire. L'expansion constante de notre univers dans un monde en perpétuel expansion. Mario Merz explique lui-même cette corrélation au corps humain « *un nez, deux yeux, cinq doigts ...* »⁶⁴. Le rapport en deux nombres de la suite Fibonacci consécutifs tendant vers le nombre d'or, on revient encore une fois à l'idée de corps et espace qui semble être obsessionnelle pour l'artiste. Finalement, utilisée compulsivement, cette suite est une manière de mathématiser des concepts flous qui n'étaient jusqu'alors de simples ressentis et hypothèses. « *En incorporant le système de Fibonacci aux différents éléments de son œuvre, l'artiste n'a voulu parler de rien de plus que de l'évolution existentielle à l'homme, de l'adjuvant multiforme qui peut contribuer à la marche de la collectivité* »⁶⁵. Le rythme, Mario Merz le fait ressentir également dans le choix des formes qu'il utilise : la spirale, directement associée à l'infini, l'évolution et la ligne droite, soit ici la fracture : deux moments, deux temporalités.

⁶³ DAVVETAS, Demosthènes, « *L'art fait de la philosophie sous les igloos* », cit., pp.6.

3. Les « objets lieux » : dialogue ou prise de pouvoir ?

Le lien entre l'art et l'architecture plus que dans la scénographie se fait dans la conception de l'œuvre. La structure n'est pas viable en tant qu'architecture mais viable en tant qu'œuvre d'art. Les « *objets-lieux* » tels que les igloos de Mario Merz renversent le concept même de l'espace architectural puisque celui-ci n'est plus du tout utilisable proprement en tant qu'espace architectural. Du latin *architectonicus*, l'architecture est l'art et la technique de construire et de concevoir des bâtiments¹. En présentant son exposition, Vicente Todoli explique s'être inspiré de l'exposition personnelle de Mario Merz organisée par Harald Szeemann en 1985 au Kunsthaus de Zurich à imager. D'après les paroles de Szeemann, « *tous les types d'igloos ont été rassemblés pour être arrangés comme un village, une ville, une « città irreal* » dans le grand hall d'exposition »². C'est alors pour Vicente Todoli une occasion unique de pouvoir reproduire l'émotion connue trente-cinq ans auparavant. Il déclare « *Ici, l'idée était que les igloos formeraient une seule œuvre* », « *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* »³.



3.1 Exposition Hangar Bicocca : Disparition de l'espace d'exposition

La mise en scène de l'exposition se révèle être très minimale, mais ce n'est pas un manque bien au contraire. L'absence d'outil scénographique, en dehors de la lumière, n'est pas ressenti lorsqu'on découvre les lieux. L'œuvre de Mario Merz est suffisamment imposante et puissante. « *Même dans une situation où il est privé de liberté, le nomade voit dans l'individuel et l'éphémère une stratégie politique et culturelle, la coexistence d'une expression publique et personnelle* »⁴. Dans ses mots, Germano Celant soulève la corrélation de l'œuvre de Mario Merz à celui des nomades, de leur village et de

¹ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

² **BLONS**, Geneviève, (professeur agrégée d'arts plastiques), « Mario Merz au Pirelli Hangar Bicocca "igloos", 28 octobre 2018 », cit..

³ **DAVVETAS**, Demosthènes, « L'art fait de la philosophie sous les igloos », cit., pp.6.

⁴ **Mario Merz**, vue de l'exposition, Kunsthaus, Zurich, 1985, photographie de Balthasar Burkhard.

⁴ **CELANT**, Germano, « Mario Merz, l'artiste nomade », cit., pp.14.

son fonctionnement : plusieurs entités individuelles au service d'un ensemble collectif. On retrouve l'igloo de la chasse et celui du foyer : manger et dormir étant les deux activités vitales de l'Homme. Il est important de noter que le ressenti de l'œuvre de Mario Merz, alors perçue comme un microcosme, est propre à l'exposition proposée par Vicente Todoli au Hangar Bicocca. Nous analyserons plus tard son œuvre dans un contexte architectural différent. Ici, la force est l'omniprésence des igloos sur plusieurs mètres formant une seule et même œuvre. Juxtaposés les uns à côtés des autres, les igloos rappellent les toits du village Albero Bello dans les Pouilles par exemple. Le dialogue avec le Hangar Pirelli Bicocca est très particulier car son architecture est effacée par la scénographie. On ne discerne pas la structure du lieu, on ne ressent pas l'extérieur, les ouvertures étant volontairement bouchées. Le corps se retrouve dans un lieu à part, une sorte d'espace-temps inédit. Le spectateur est plongé au milieu d'un paysage de formes sculpturales, comme emporté dans un paysage cosmique.

3.1.1 Jeux d'échelles entre sculpture, objet de design et microarchitecture

FIG. Voiture compressée, César (1921-1988)



En détachant l'œuvre de Merz de l'architecture dans laquelle elle est exposée, la notion d'échelle est complètement perturbée, ce que je trouve très intéressant dans le cas de cette exposition, en photographie d'autant plus. L'unique manière de se rendre compte des dimensions est en comparant avec les proportions d'un corps qui serait présent sur le côté. C'est un phénomène qui découle directement des expérimentations sculpturales des artistes des années 60. Le terme même d'« architecture-sculpture » passe sous silence la notion d'échelle pourtant capitale en architecture. Le terme de sculpteur n'est pas tant présent pour décrire l'œuvre de Merz, j'ai moi-même été surprise lorsque j'ai vu apparaître le terme dans les écrits car j'ai réalisé que jusque-là son travail n'était pas catégorisé, ce qui ne m'avait pas paru anormal.

C'est au contraire le fait de le ranger dans une case qui m'a le plus troublée. Car, peut-on réellement parler de sculpture ? Aux origines et d'après sa définition encyclopédique, on dit d'une sculpture que c'est un « *ouvrage sculpté, taillé dans la pierre, le bois, etc... dans un but artistique* »⁵. L'histoire des arts nous a montré que cette définition du terme sculpture n'est pas très actuelle, je pense notamment par exemple aux voitures compressées de l'artiste César. L'homme récupère d'anciens véhicules qu'il compresse à l'aide de machines, la main n'est plus au contact direct de la matière. Ceci est bien éloigné du David de Michel-Ange (1501-1504). Dans son oeuvre, Mario Merz n'effectue pas de transformations sur une matière brute ou très peu (par exemple dans l'igloo « *Architettura fondata dal tempo* » (1981), les plaques de verre sont brisées et brûlées). Ce n'est pas l'acte du sculpteur qui fait surgir d'une masse rocheuse un corps délicat. L'oeuvre « *Atlas esclave* » de Michel Ange (1530-1536) est un exemple parfait. L'artiste, à partir d'un bloc de marbre brut, donne progressivement vie à un corps qui semble vouloir s'en affranchir. La sculpture de Merz est une addition d'éléments, de matériaux et de symboles. Les Igloos pourraient être à n'importe quelle échelle. Ils ne sont d'ailleurs pas tous de mêmes dimensions. L'« *Igloo di Giap* », par ses dimensions anthropomorphiques est une échelle 1: 1 pour l'Homme, mais pour quel référentiel « *La goccia d'acqua* » est-elle pensée ? Pour l'Homme également, puisque Merz s'applique à faire un art dédié et en dialogue permanent avec le spectateur. Cependant, en alternant monumentalité et intimité dans son art, il amène cette réflexion sur l'échelle et ce que cela produit sur le corps. Cette notion d'échelle est directement liée à l'environnement avec lequel l'objet interagit. L'artiste italien a eu l'occasion d'exposer les igloos dans de nombreux contextes différents.

En 1982, Mario Merz réalise dans le cadre de l'exposition « *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* », organisée par Carmen Giménez et le sculpteur Juan Muñoz, l'oeuvre « *Igloo del Palacio de las Alhajas* ». Ici, l'installation semble être



⁵ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

FIG. « Igloo del palacio de las Alhajas » Mario Merz, Musée Nationale «Reine Sofia», Madrid, 1982, photographie tirée du site officiel du musée < <https://www.museoreinasofia.es/>>, photographe non mentionné.

une maquette du lieu où elle est exposée, au musée national « *le Reine Sofia* » à Madrid. La couverture en plaques de verre de l'igloo fait écho à la verrière en dôme qui la surplombe. Par effet miroir, là où la nature entoure l'espace architectural, l'igloo la contient. La transparence du matériau utilisé nous permet en effet de voir jusqu'au cœur de l'igloo les fagots ainsi que des plaques de pierre. L'œuvre est composée de deux igloos, l'un dans l'autre. Un véritable jeu de poupée russe s'opère faisant de l'espace architectural même un nouvel igloo. Sans rendre sa sculpture accessible, Mario Merz nous fait pénétrer implicitement en son cœur.

3.1.2 La lumière

La lumière joue une place majeure dans l'œuvre de Mario Merz de manière générale. Le hangar est plongé dans un noir absolu. Certains éclairages au niveau du plafond diffusent une lumière douce qui rend le sol plutôt clair, d'autres éclairent plus directement les igloos ce qui les place au premier plan. Le paysage alors rendu est stellaire. Merz s'amuse avec des matériaux qui interagissent avec la lumière. Dans l'« *Igloo di Marisa* » (1972), les néons sont emprisonnés dans des boîtes en plexiglas ce qui contrôle l'énergie lumineuse et la condense. Il superpose des plaques de verre dans l'igloo « Sans titre » de 1984. Pour l'igloo « *Chiaro Oscuro* » (1983), l'usage du papier film autour des blocs d'argile au sol attire l'œil car le matériau attrape la lumière et scintille presque. Les matériaux utilisés rendent ainsi des atmosphères particulières. Par exemple dans l'igloo « *Tenda di Ghedaffi* » (1981), la lumière directe est rendue plus diffuse par la tenture rendant l'ambiance intérieure feutrée. L'exposition du Hangar Pirelli Bicocca accroît les procédés lumineux déjà mis en place par l'artiste. On peut noter différents types de jeux lumineux : l'objet exposé est soigneusement éclairé pour des enjeux scénographiques mais l'objet lui-même dégage une lumière. Les néons génèrent une lumière qui crée un halo lumineux qui devient alors une nouvelle limite au sol. Ainsi, Mario Merz rend palpable l'énergie qui émane de son œuvre. En effet, les néons génèrent une lumière presque criarde dans le volume dont l'ambiance générale est à dominante sombre. Ils s'imposent dans le paysage général de l'exposition telles des étoiles dans l'Espace : ils sont disposés de manière plus ou moins équidistante sur la surface extérieure de certains igloos, alignés soigneusement sur une des parois du hangar créant un fil rouge général, ils transpercent une tenture, ou, ponctuels, ils soulignent un élément. Le néon devient un réel repère visuel dans l'œuvre générale et définit différents moments, différents rythmes, la notion de rythme étant fondamentale dans une exposition. Le professeur Pier Frederico Calliari, muséographe et professeur à l'école polytechnique de Milan, s'inspire toujours d'un morceau de musique en amont de la création et de l'imagination⁶ d'une exposition.

⁶ CALLIARI, Pier Frederico, conférence à Politecnico di Milano, Milan, 28 décembre 2018.

En plan, les néons m'évoquent une partition du compositeur et plasticien John Cage. Je pense par exemple à l'œuvre « *Fontana Mix* » de 1958. Il s'agit d'une superposition de points, de traits à main levée, d'une ligne droite et d'une grille orthonormée. La partition pourrait correspondre aux déplacements que le spectateur effectue lors de son expérience des lieux. C'est une somme de moments différents : très ponctuels, rapides et affirmés, statiques ou plus lents et vagabonds. En parallèle, les néons, colorés, permettent de plonger chaque igloo dans une ambiance très différente. Chaque igloo a sa propre musique et produit une sensation qui rend palpable quelque chose qui ne l'est à priori pas. Les néons majoritairement d'une couleur bleue, froide, rendent

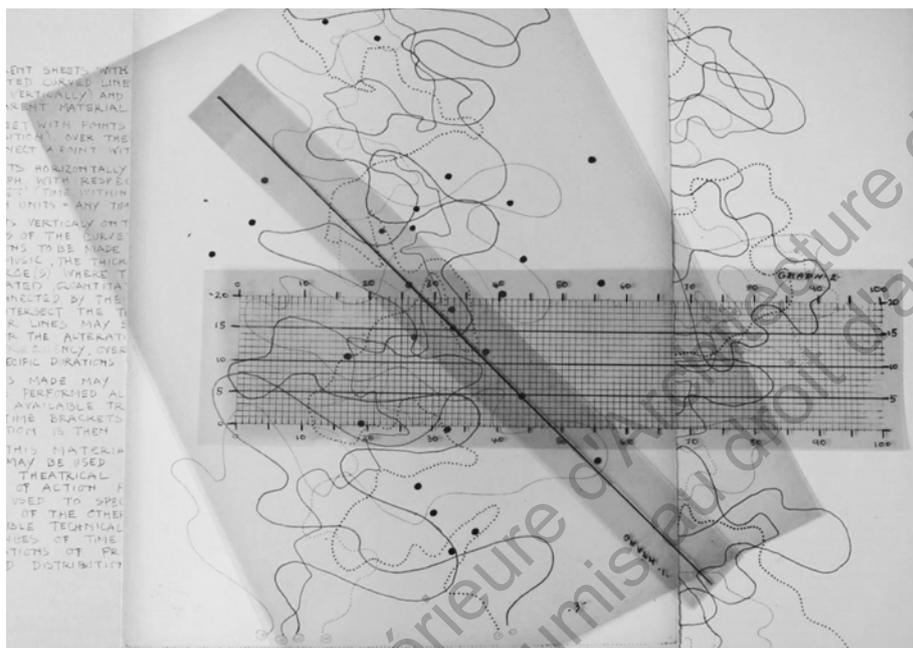
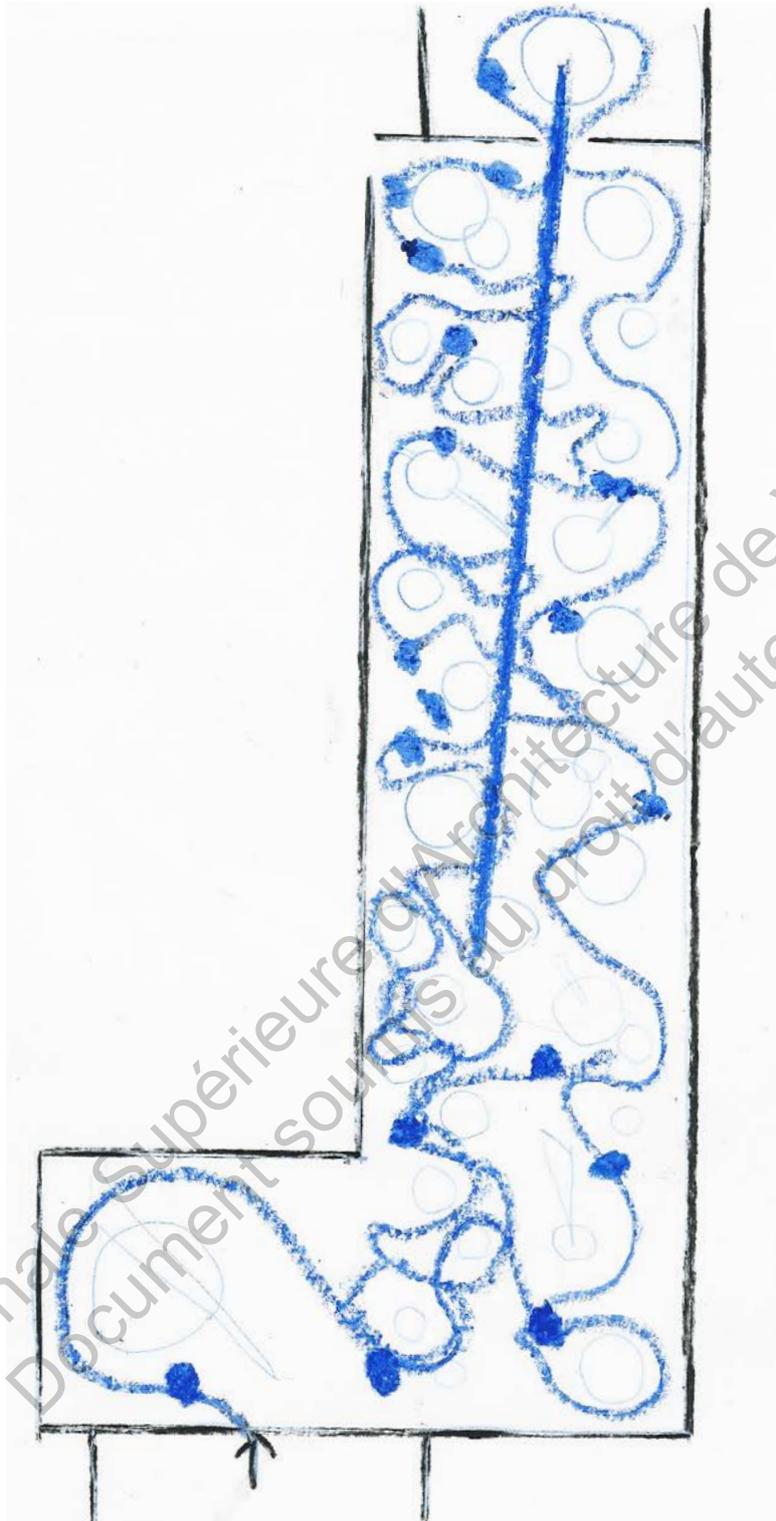


FIG. Fontana Mix (1958), John Cage.

l'atmosphère générale aux premiers abords peu accueillante. La couleur rappelle la glace qui compose la construction de l'igloo des peuples esquimaux. En contraste totale, l'igloo « *Le case girano intorno a noi o noi giriamo intorno alle case?* » de 1994 se démarque par le rouge vif qui s'en dégage. Ici, le corps semble rencontrer une source de chaleur puissante : un feu, une étoile. Les néons rouges laissent planer un halo lumineux rouge dans l'atmosphère et sur le sol se dessine un cercle rappelant un sol de braises. Le spectateur est mitigé entre une impression d'approcher un élément dangereux (le feu) ou au contraire un élément réconfortant (le foyer). L'« *Igloo di Marisa* » (1972) est le seul igloo comprenant des néons de couleur verte. Cet élément confère alors un sentiment d'apaisement à l'œuvre par évocation à la Nature. Parfois, Mario Merz utilise d'autres sources lumineuses que le néon. Dans l'igloo « *Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi* » (1977), un projecteur est placé devant plusieurs plaques de verres disposées les unes à la suite de l'autre verticalement. Le verre devient un filtre qui fait barrage au faisceau lumineux, qui par épuisement, n'atteint pas le cœur de l'igloo. L'argile, qui sert de colle dans cet ouvrage, est volontairement laissée apparente sur les plaques rendant par moment le verre opaque, presque sale.



Dessin à la main personnel

A la manière de John Cage et de sa partition «*Fontana Mix*», j'ai retracé sur papier mon parcours réalisé lors de la visite de l'exposition «*Igloos*». Le parcours est rythmé de moments de déambulation vagues et de temps d'arrêt dédiés à la contemplation de l'oeuvre. Dès la première moitié de la salle, mon oeil a été rapidement attiré par l'igloo «*Sans titre*» de 1978. La monumentalité de la sculpture, le cerf qui la couronne et la luminosité forte de la salle dans laquelle elle se trouve sont en contraste totale avec le reste de l'espace. Le trait gras rectiligne marque ce moment, plus rapide, où le regard est focalisé sur un point précis passant sous silence les autres oeuvres. Parcourir une exposition est une réelle chorégraphie pour le corps.

La lumière amplifie certain élément caractériel de l'œuvre de Merz. Par exemple, sur l' « *Igloo di Giap* » (1968), la lumière amplifie le contraste entre la couleur de l'argile et les fissures. La lumière devient aussi un outil qui rapproche encore plus l'œuvre de Merz à l'architecture. Zénithale, la lumière crée des ombres projetées nettes au sol donnant une autre dimension à l'igloo. En optique, on différencie l'ombre portée – « *la zone non éclairée d'un plan, située en arrière d'un objet par rapport à sa source lumineuse* »⁷ - d'une ombre propre – « *partie non éclairée d'un objet, située à l'opposé de la source de lumière* »⁷. Le squelette de l'igloo, projeté au sol, souligne l'importance de la structure métallique mais aussi devient d'une certaine manière la demi-sphère manquante. La notion du sol est alors déstabilisée, car si les ombres révèlent un nouvel espace en sous-sol, le corps est projeté dans un univers galactique. Plus que les structures, les lettres et chiffres écrits en néons sont également couchés au sol. Plusieurs lectures sont alors permises. De même, une dernière ombre est projetée, celle-ci se meut. C'est l'ombre du visiteur. Le tout, couché sur le sol, la terre, notre Mère ramène tous ces composants sur un plan d'égalité horizontal. D'une certaine manière, la lumière devient un nouveau matériau dans l'igloo de Mario Merz. En effet, par des effets d'ombrage, la lumière vient créer de nouvelles formes au sol ou en projection sur d'autres éléments. Un jeu entre réel et irréel s'opère. Dans l'igloo « *If the hoar frost grip thy, thou wilt give thanks when night is spent* » (1978), la maille en acier qui sert de couverture est projetée au sol donnant l'impression qu'un tapis est présent. Dans « *Sentiero per qui* » (1986), la superposition des plaques de verre et de pierre vient créer des ombres qui dessinent de nouvelles plaques dans les interstices. Si on glisse notre œil à travers les fentes entre les plaques de marbre de l'igloo « *Sans titre* » (1994), on verra qu'au sol se dessine un tapis faisant écho au plein-vide de l'œuvre. On peut noter un moment à part, dans l'espace « *Cubo* » au fond qui expose l'igloo « *Sans titre* » (1978). Cet espace est l'unique moment où la lumière extérieure est laissée libre d'entrée dans la pièce. L'ambiance rendue est alors toute autre, plus paisible. Plus haut de plafond, l'architecture du lieu rend hommage à la monumentalité de l'igloo. Pour la première fois dans l'exposition, le visiteur se retrouve tout petit face à une Nature impressionnante. Cet igloo donne comme le mot de la fin : le bouquet final, la morale de l'histoire. La Nature est aux fondements de tout. A un moment ou à un autre, l'artiste y revient toujours.

⁷ Définition issue du dictionnaire Larousse, Dictionnaire de poche, nouv. éd. 2012, Paris.

3.1.3 Une mise en scène minimale

La mise en scène est minimale ce qui amplifie la liberté d'expression des éléments présents. La monumentalité du lieu, avec la présence des igloos luisant telles des étoiles, rend l'atmosphère sourde, sacrée, je dirais même presque apocalyptique. En effet, l'immensité des lieux, permet de gérer le flux de visiteur et ainsi

conserver une expérience de l'exposition assez intime. L'exposition, située dans un hangar, qui de par sa taille a une certaine résonance, génère des bruits. Dès qu'on pénètre les lieux, on distingue nettement un bruit de goutte qui résonne dans l'espace. Déjà, un certain tempo est donné. Le visiteur se retrouve perdu au milieu d'un village déserté, qu'il va petit à petit appréhender, comprendre et habiter. Ce qui est intéressant dans le cadre de cette exposition c'est l'importance du corps du visiteur qui devient un acteur dans la muséographie. Sonorement parlant, les voix font écho dans l'espace ce qui fait penser aux voix des habitants d'un village nomade. Peut-on parler d'une autosuffisance de l'œuvre néanmoins ? Non. Finalement dans le cas de l'exposition au Hangar Pirelli Bicocca la mise en scène est soigneusement étudiée. Comme nous avons vu plus haut, la lumière est l'élément majeur dans la muséographie, car elle rend hommage à l'œuvre tout en interagissant avec. En plan, l'emplacement des igloos semble être minutieusement pensé pour créer un équilibre général, une harmonie entre hauteur, dimension, matérialité des œuvres ... Cependant, le dessin du plan laisse libre la déambulation, aucun parcours n'est imposé. Le Corbusier parle souvent de « *promenade architecturale* » : « *L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture.* »⁸.

⁸ Extrait de **Le Corbusier**, *Oeuvre complète*, volume 2, Basel, Birkhauser, 1929-1934.

3.2 Les Igloos dans un autre contexte

A la fin des années 1950, l'espace qui accueille une installation devient un participant constitutif de l'œuvre. « *Au fur et à mesure que le modernisme prend de l'âge, le contexte devient contenu. A travers un renversement particulier, l'objet introduit dans la galerie encadre la galerie et ses lois* »⁹. De nouveaux rapports entre l'œuvre d'art et l'architecture s'opèrent. « *Contrairement à l'exposition qui prend l'espace comme une donnée définitive, statique, et dont les seules modifications, légères, ont pour but de proposer aux spectateurs les meilleures conditions de visibilité, l'installation entretient un face-à-face, un dialogue souvent conflictuel avec son lieu et arrive même parfois à s'imposer à lui* »¹⁰. L'installation révèle d'une nouvelle manière l'architecture. Ithzak Goldberg, dans son livre, prend pour exemple les bandes de Buren ou l'intervention du japonais Tadashi Kawamata à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière en 1997. L'artiste dispose des milliers de chaises dans l'espace sacré ce qui amplifie l'aspect ascensionnel et donc spirituel du lieu¹¹. C'est avant tout une réflexion sur le lieu en lui-même. Georges Dibi-Hubermann dit « *l'extension visible de l'espace fait place, désormais, à l'intensité visuelle d'un lieu* »¹².

⁹ **O'DOHERTY**, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the white space*, Santa Monica & San Francisco, Lapis Press, 1986, pp.15.

¹⁰ **GOLDBERG**, Ithzak, *L'installations*, chapitre 6, L'œuvre et son lieu, Paris, CNRS Editions, 2014.

¹¹ **KAWAMATA**, Tadashi, *Le passage de chaises*, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, 1997 ; *Les chaises de traverse*, Delme, Frac Lorraine, 1998.

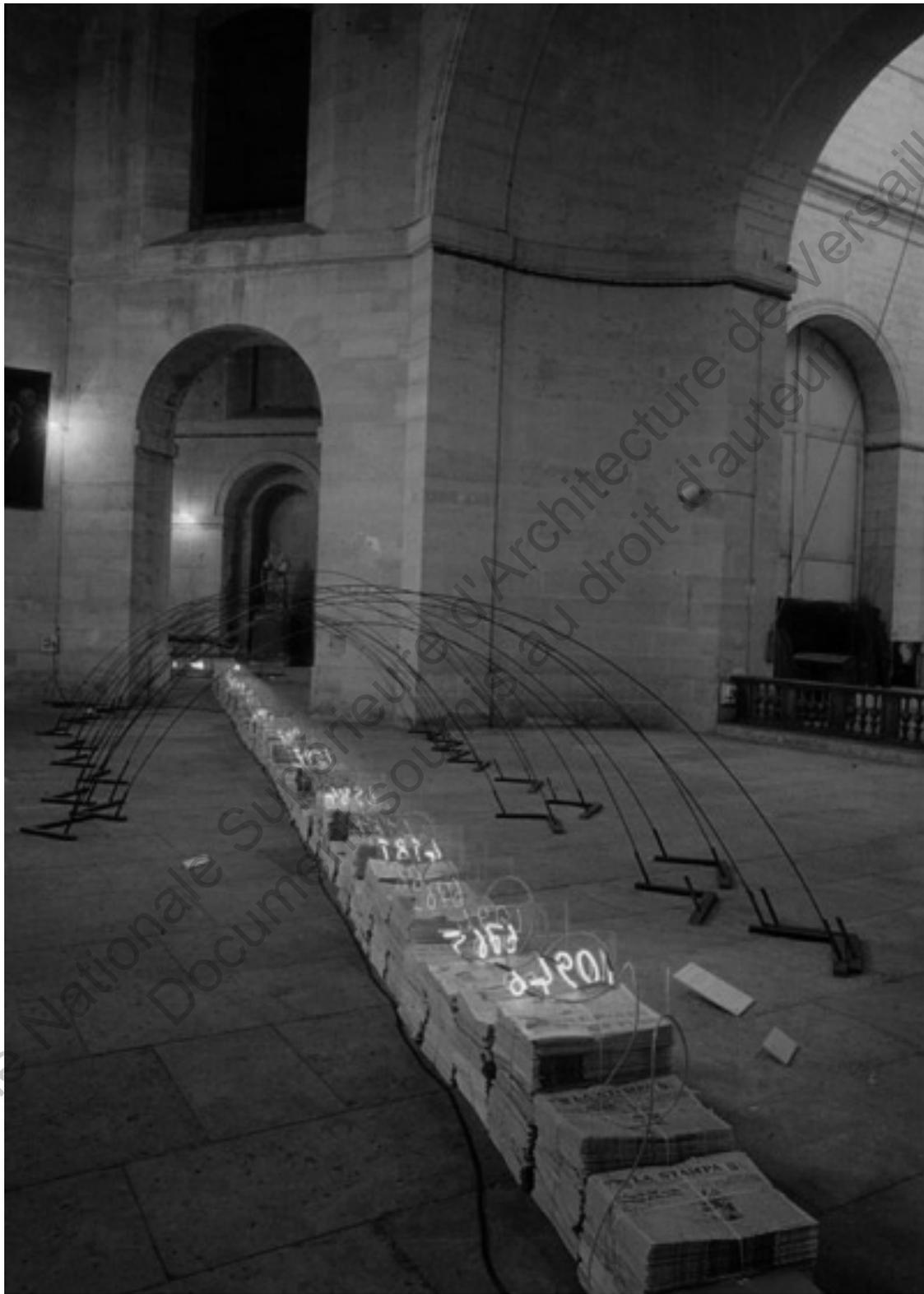
¹² **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2001, pp.12.

3.2.1 Mario Merz à la Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière

En 1987, dans le cadre du festival d'Automne à Paris - un festival artistique pluridisciplinaire ayant lieu tous les ans à Paris depuis 1972- Mario Merz est exposé à la Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière du 17 novembre au 31 décembre. L'exposition est scénographiée par Harald Szeemann et présente huit igloos : « *Che fare ?* » (1969), « *Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi ?* » (1977-1985), « *Se la forma scompare, la sua radice è sterna* » (1982), « *8 5 3* » (1985), « *Il fiume appare* » (1986), « *Sentiero per qui* » (1986), « *Omaggio a Arcimboldo* » (1987), « *Luoghi senza strada* » (1974-1987). Un artiste instaure différents types de dialogue entre le cadre et son intervention. Nous avons eu l'exemple de l'œuvre de Mario Merz au hangar Pirelli Bicocca en 2018. En 1987, à la chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, « *le travail artistique tente d'investir l'espace d'un nouveau sens, le plus souvent en décalage avec celui que l'on connaît* »¹³. Le dialogue opéré avec la chapelle Saint Louis de la Salpêtrière est bien différent de celui qui se fait avec une institution muséale, dont le but premier est de loger et d'exposer les œuvres. La chapelle, comme le temple, plus qu'une architecture symbolique est une architecture fonctionnelle et à vocation religieuse. Le lieu est imprégné d'une histoire et est chargé de souvenirs. La chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière est construite en 1670 pour l'hôpital de la Salpêtrière à Paris. Elle se compose de quatre chapelles reliées à un espace central respectant un schéma concentrique. Elle est construite sur le modèle de la croix grecque. Seule la chapelle située sur l'aile gauche est aujourd'hui dédiée au culte. Le reste est dédié aux activités artistiques et culturelles. Des artistes tels Anish Kapoor, Nan Goldin ou Ernest Pignon-Ernest ont pu s'y exprimer. L'aumônier général, Jean-Louis Deloffre, a rendu cet espace ouvert à l'art car il cherche un équilibre entre la liberté créatrice des artistes et le message de l'Église. Il s'agit avant tout d'un lieu de recueillement¹². Daniel Hourdé, sculpteur français qui investit la chapelle en mai 2019, dit : « *Je suis attiré par le prestige et l'architecture du lieu qui se prêtent bien à ma démarche de me confronter à des situations extérieures différentes des espaces d'expositions habituels* ». Mario Merz est un artiste nomade, il installe momentanément son habitat. Il perçoit également un parallèle intéressant entre l'architecture sculpturale de la chapelle et son œuvre. Il déclare « 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 ». Ses igloos opèrent une somme de relations avec son nouvel environnement. C'est un phénomène qui se veut être éphémère et intangible car valable le temps de l'installation. C'est la rareté et l'unicité du moment qui rendent d'autant plus puissant ce dialogue.

¹³ **MBOG**, Raoul, «Comment la chapelle de la Pitié-Salpêtrière est devenue une spectaculaire galerie d'art», 2019, [consultée le 6 janvier 2020], <<https://www.telarama.fr/sortir/comment-la-chapelle-de-la-pitie-salpetriere-est-devenue-une-spectaculaire-galerie-dart,n6349360.php>>.

¹⁶ Photographie en page suivante Igloo «*Il fiume appare*» (1986) à la chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, 1987, photographie de Eric BAUDOUIN.



3.3 Les Demeures d'Etienne-Martin

En 1987, Mario Merz expose ses *Igloos* à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. L'année suivante, en 1988, et sous la demande de Michel Guy, responsable culturel et homme politique français, c'est au tour de l'artiste Etienne-Martin d'exposer dans ce même lieu mettant en lumière ses *Demeures* à la place des *Igloos*. Le travail de ces deux artistes est intéressant à confronter car tous deux traitent d'«*objet-lieu*» : mi-sculpture, mi-architecture. Dans son œuvre *Demeure*, Etienne-Martin interroge la question de foyer, préoccupation omniprésente chez les artistes ainsi que les architectes depuis la nuit des temps¹⁴. En ce qui concerne Etienne-Martin, cela semble légitime quand on sait que durant son enfance l'homme a vu sa maison détruite par le feu. De là, le caractère introverti de sa *Demeure* prend sens. De l'extérieur, le centre de la sculpture est rendue visible grâce aux fenêtres. A l'intérieur les parois font barrières visuelles sur l'extérieur rendant l'expérience personnelle et totalement isolée du monde environnant. Etienne Martin fait lui-même une analogie avec le ventre de la mère. « *L'homme ne quitte jamais le ventre de sa mère* »¹⁵. Je perçois en son travail une psychanalyse d'un enfant qui est en quête d'un foyer. Le traumatisme qu'il connaît plus tôt semble avoir une influence colossale sur son œuvre qui tend vers des préoccupations très architecturales à la manière de Merz et de ses *Igloos*. Dans une interview, Etienne Martin tient des propos qui le justifient : « *Dans les formes que je pouvais donner, les espaces vides étaient des chambres, et partant de ses chambres j'ai commencé à les organiser d'une façon émotionnelle.* »¹⁶ A l'inverse des *Igloos* de Mario Merz, les *Demeures* d'Etienne-Martin semblent prendre naissance de traumatismes plus personnels. Il dit « *Elles (les demeures) représentent évidemment des pièces, mais surtout des signifiés pour moi, des phénomènes émotionnels très particuliers, par exemple le phénomène de la naissance, le phénomène de la première rencontre avec l'autre. Une sculpture quelle qu'elle soit, africaine, ou grecque, ne peut être dissociée de l'imaginaire du temps qui l'a vu naître. Aujourd'hui c'est très exactement le même phénomène qui se produit, mais retourne sur la vie de celui qui fabrique le truc. C'est ça l'imaginaire.* »¹⁷ D'une production matérielle et spatiale, l'artiste y rattache des souvenirs qui ne peuvent être plus universels : la naissance. Là où les deux artistes se rejoignent indéniablement c'est sur le caractère spatiale de leur structure. D'après les propos même de l'artiste : « *Pouvoir rentrer à l'intérieur d'une forme... Vous me direz que c'est une démarche plus architecturale que sculpturale. Si vous voulez. Mais quand vous vous baladez par exemple - pour prendre une chose toute proche - dans la nef de Saint-Germain-Des-Prés ou O Saint-Julien-le Pauvre, vous êtes entouré d'une espèce d'architecture qui est dans le fond une sculpture.* » En entendant ces mots, l'exposition dans la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière prend une autre dimension. Pour l'artiste, la chapelle est elle-même une sculpture, le spectateur se trouve déjà au

¹⁴ Je pense par exemple au travail photographique et littéraire du photographe américain Allan Sekula, sur son départ du foyer familial. Voir **SEKULA**, Allan, *Aerospace Folktales*, 1973.

¹⁵ Etienne-Martin, Chappelle St Louis de la Salpêtrière, revue du festival d'Automne à Paris 1988.

¹⁶ Débat sur l'oeuvre du sculpteur Etienne Martin, *Du côté de chez Fred*, En plateau, Frédéric MITTERRAND et ses invités, Michel GUY (Président du Festival d'Automne), Jeanne MOREAU, Bernard-Marie KOLTES et Etienne MARTIN débattent sur l'oeuvre de ce dernier. Insert reportage sur l'exposition du sculpteur.

¹⁷ **BREERETTE**, Geneviève, propos d'Etienne-Martin, «Tentative d'approche», Chappelle St Louis de la Salpêtrière, revue du festival d'Automne, Paris, 1988, pp.2.

FIG. Etienne-Martin, *Demeure 3*, (1960) plâtre 250 x 500 x 225 cm, au musée Kröller-Müller, 1967 photographie de **FRANCK BELGIUM** Martine.



sein d'une *Demeure*. Ce phénomène fait écho au jeu de poupées russes de l' « *Igloo del Palacio de las Alhajas* » au musée national le « *Reine Sofia* » à Madrid. Etienne-Martin joue également avec les échelles. Si aucun repère n'est présent aux alentours, la sculpture pourrait être minuscule ou monumentale. Sur la photographie de sa « *Demeure 3* » exposée au musée Kröller-Müller en 1967 l'échelle des arbres nous donne les indices pour lire plus facilement l'échelle de l'oeuvre.

Mario Merz et Etienne-Martin confèrent une symbolique sécurisante et maternelle à leur oeuvre : le foyer. Ils ont deux perceptions différentes de leurs oeuvres : l'espace physique et l'espace mental. « *On vit entre deux mondes qui semblent très contradictoires. D'un côté il y a celui que l'on touche, et puis il y a celui que l'on ne touche pas, mais qui vous influence tout autant que celui que l'on touche.* »¹⁸ On revient ici aux mots de Merleau-Ponty quand il déclare que « *le corps se manifeste à la fois comme un corps sensible et sentant* ». « *Les Demeures ont «une valeur plastique et une dimension mythique qui [...] se marient d'une manière unique»*¹⁹ ce qui fait parfaitement écho au lieu dans lequel elles sont exposées qualifié par Etienne-Martin de « *lieu extraordinaire et sacré en dehors même de sa caractéristique religieuse* ».

¹⁸ **BREERETTE**, Geneviève, propos d'Etienne-Martin, « *Tentative d'approche* », cit. , p.2

¹⁹ **BOISSIERE**, Anne, *Mythologies et mythes individuels: À partir de l'art brut*, Villeneuve d'Ascq, 2014, pp.22.

Conclusion

Pour le théoricien Aristote, la praxis – du grec ancien « *action* » - est à distinguer de la poïésis « *œuvre* ». Alors que la praxis est indissociable de l'action, la poïésis est directement reliée à la production matérielle d'un bien.¹ « *Il dialectise ces rapports en introduisant une question de valeur attachée à l'activité qui devient du même coup objet privilégié de la pensée comme de l'effort humain.* »². Ce passage de l'inexistence à l'existence en rendant palpable des processus de mentalisation, c'est dans cette logique qu'il faut appréhender l'œuvre de Mario Merz. Leon Battista Alberti dit qu' « *il s'agit d'enseigner au peintre la manière dont il peut imiter par la main ce qu'il aura conçue par l'esprit* »³. Merz se plaît à torturer et à remettre en question les éléments de la vie, à la fois d'une simplicité enfantine mais d'une grande complexité - les éléments, l'espace, le temps. L'igloo se nourrit des contradictions de l'univers : la Nature - l'Artifice, le dedans- le dehors, la spirale- la ligne droite, le public, le personnel... Il utilise son art comme outil de transmission fort, désirant diffuser ses opinions politiques, faisant de lui un membre actif du courant Arte Povera. L'igloo renvoie à l'image des abris pour nomades qui se battent pour leur survie. L'œuvre de l'artiste parle de sa lutte pour l'acte créateur. En effet, Mario Merz, outre l'œuvre finale réalisée, est intéressé par l'acte même de création, par le questionnement que son art va amener auprès du spectateur qui est un acteur principal. Sans interaction, avec qui dialoguerait-il ? Le bâtiment ? L'exposition « *Igloos* » au Pirelli Hangar Bicocca est un exemple de non interaction totale avec le bâtiment, devenant simple réceptacle des œuvres et laissant s'opérer une danse à deux entre l'objet et le corps. « *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.* »⁴. Les « *objets-lieux* » donnent à l'espace d'exposition une nouvelle dimension, l'art s'en affranchit. Les igloos en devenant des lieux physiques et mentaux, le lieu n'a rien à apporter en soi. La puissance suggestive des œuvres permet au public de construire son propre environnement autour de chaque sculptures du fait qu'elles soient liées à nos propres espaces psychiques. Il s'agit d'une nouvelle forme de scénographie qui se détache de l'accrochage traditionnel de peintures ou de mise en vitrine de sculptures. Ici, on laisse l'œuvre s'exprimer et opérer un dialogue avec qui viendra s'en approcher, le corps du spectateur faisant lui-même partie du jeu. Merz inclut énormément de symboles dans son œuvre. Son obsession pour la suite de Fibonacci, qui, comme nous l'avons vu, fait écho à l'évolution de l'Homme, mais aussi à la Nature. Même l'aspect arbitraire et incertain de l'apposition des pierres est calculé, fragilisant volontairement ses structures en symbole à la fragilité des nomades face aux potentiels ennemis. Tout semble être réfléchi au millimètre mais son obsession première est de créer quelque chose et non

¹ **ARENDE**, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Université de Chicago Press, 1958.

² **ROZIER**, Emmanuelle, *La clinique de La Borde ou les relations qui soignent, Outils philosophiques pour comprendre le collectif*, Paris, ERES, 2014.

³ **ALBERTI**, Leon Battista, *De pictura*, cit., quatrième de couverture.

⁴ **DAVVETAS**, Démothésnes, « L'art fait de la philosophie sous les igloos », cit., pp.6.

de produire par addition de symboles divers. Pour Sartre, il ne faut pas chercher à signifier ou à décrypter : « Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer ; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non plus ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse fait chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel [...] ; c'est-à-dire qu'elle n'est plus du tout lisible. »⁵. Pour Pallasmaa, l'œuvre d'art est une « œuvre-image qui s'inscrit dans notre expérience existentielle »⁶. Plus que le laboratoire d'expériences dont parle André Bloc en évoquant son idéal de musée dans la revue « *Aujourd'hui : Art et Architecture* », il s'agirait ici d'un laboratoire des gestes. En effet, le corps est constamment présent du geste de création, dans la conception anthropomorphique de l'œuvre, jusqu'aux mouvements effectués par le corps dans l'espace d'exposition. En plus de créer un espace mental, son œuvre d'art à la manière d'un objet architectural possède des qualités spatiales. Dans les années 1960 et 1970, l'envie de nomadisme est très présente et les architectes réfléchissent à des maisons démontables. Je pense par exemple au projet « Kar-à-sutra » de l'architecte et designer Mario Bellini (1935), qualifié par le rédacteur François Boutard de « l'automobile du voyageur hippie de l'époque ». La notion de foyer est alors vivement remise en question. L'œuvre de Merz est nomade et s'inscrit dans cette lignée. Au Hangar Pirelli Bicocca, c'est tout un village stellaire qui est recréé en passant sous silence le bâtiment qui l'accueille, laissant le spectateur se plonger au cœur d'un nouveau foyer en dehors de toute temporalité et de toute notion géographique. À la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, l'œuvre dialogue avant tout avec le bâtiment. L'architecture sculpturale de la chapelle fait écho aux igloos qui opèrent alors une somme de relations avec son nouvel environnement. C'est un phénomène qui se veut être éphémère et intangible car valable le temps de l'installation. C'est la rareté et l'unicité du moment qui rendent d'autant plus puissant ce dialogue. Nous avons vu deux cas bien différents. D'une part, une œuvre qui s'adapte à un lieu, d'autre part, un lieu qui se métamorphose pour une œuvre. Il s'agit alors de la scénographie d'institution muséale, qui dans le cas de l'exposition « *Igloos* » permet la création d'un univers propre à Mario Merz. Mais on pourrait alors se demander si l'œuvre de Merz ne prend pas une autre dimension au contact d'environnements étrangers, tel un nomade qui chaque matin découvre un paysage nouveau. Les « sculptures-architectures » tels les *Igloos* de Merz, les *Demeures* d'Etienne-Martin, les *Sculpture habitacle* d'André Bloc sont des objets puissants plastiquement pris à part. Germano Celant disait « *Sans avoir la prétention de combattre la civilisation seul, il (l'artiste nomade) travaille afin de garder vivant un bien symbolique : l'art* »⁷. En plaçant l'œuvre d'art dans un univers nouveau, l'œuvre d'art évolue constamment et en quelque sorte ne meurt jamais.

⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Situations II, Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, pp.61.

⁶ PALLASMAA, Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, cit..

⁷ CELANT, Germano, Mario Merz, cit., pp.14.

Bibliographie

LIVRES

- | **ALBERTI**, Leon Battista, *De pictura*, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2014.
- | **ARENDT**, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Université de Chicago Press, 1958.
- | **BOISSIERE**, Anne, *Mythologies et mythes individuels: À partir de l'art brut*, Villeneuve d'Ascq, 2014.
- | **DE CERTEAU**, Michel, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- | **DE MEREDIEU**, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- | **DOCZI**, György, préface à *The Power of Limits*, Shambhala Publications, Boulder (Colorado), 1981.
- | **DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2001.
- | **DUCHAMP**, Marcel, Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin, L'Échoppe, coll. « Envois », 1999.
- | **DUCROS**, Françoise, *Mario Merz*, Paris, Flammarion, 1998.
- | **EINSTEIN**, Albert, « Sur l'électrodynamique des corps en mouvement », *Annalen der Physik*, Stefan Hildebrandt, 1905.
- | **FABIEN**, Faure, Étienne-Martin, *Mario Merz, des « Demeures » et des « Igloos » : primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- | **GOLDBERG**, Ithzak, *L'installations*, chapitre 6, *L'œuvre et son lieu*, Paris, CNRS Editions, 2014.
- | **GOUHIER**, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002.
- | **GUIDONI**, Enrico, *Architecture primitive*, Paris, Gallimard, 1995.
- | **GUINEBAULT-SZLAMOWICZ**, Chantal, « Scénographie, L'ouvrage et l'œuvre », *Théâtre/Public*, n. 177, 2005.
- | **JOHNSON**, Mark, *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2007.
- | **LANZARINI**, Orietta, « Intelligente del suo tempo ». Il ruolo dell'allestimento nella ricerca di Marco Zanuso, in Luciano Crespi, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati Navone (dir.), *Marco Zanuso Architettura e design*, Officina Libreria, Milano 2020 (en cours d'impression).
- | **LARRÈRE**, Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature*, Paris, La Découverte, 2015.
- | **LE CORBUSIER**, *Oeuvre complète*, volume 2, Basel, Birkhauser, 1929-1934.
- | **LUIS BORGES**, Jorge, *prologue à son Obra poética*, Emecé Buenos Aires, 1977 : cité par THURELL, Sören, *The Shadow of a Thought. The Janus Concept in Architecture*, School of Architecture, Royal Institute of Technology, Stockholm, 1989.
- | **MATTA-CLARK**, Gordon, *Entretiens*, Paris, Lutanie, 2011.
- | **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression : Cours au Collège de France*, Notes 1953, Genève, MétisPresses, 2011.
- | **MERZ**, Mario, *Je veux faire un livre tout de suite*, Art Edition, 1999.
- | **NAHON**, Pierre, *Dictionnaire amoureux illustré de l'Art moderne et contemporain*, Paris, Plon-Grund, 2014.
- | **NEUMANN**, Carl, *Design in Italia*, Milan, Rizzoli, 1999.
- | **O'DOHERTY**, Brian, *Inside the White Cube : The Ideology of the white space*, Santa Monica & San Francisco, Lapis Press, 1986.

| **PALLASMAA**, Juhani, *La main qui pense, Pour une architecture sensible*, traduit de l'anglais par Etienne Schelstraete, Arles, Actes Sud, 2013.

| **PALLASMAA**, Juhani, «Percevoir et ressentir les atmosphères L'expérience des espaces et des lieux», Phantasia, université Saint Louis, Bruxelles, 2018.

| **PIRSON**, Jean-François, *La structure et l'objet : Essais, expériences et rapprochements*, Liège, Pierre Mardaga, 1995.

| **PLATON**, *Théétète*, traduction et présentation par Michel Narcy, Paris, Flammarion, 2016. **GALLUCIO**, Fabio, *Non potevi fare altrimenti*, Gavardo, Libere Edizioni, 2005.

| **ROZIER**, Emmanuelle, *La clinique de La Borde ou les relations qui soignent, Outils philosophiques pour comprendre le collectif*, Paris, ERES, 2014.

| **SARTRE**, Jean-Paul, *Situations II, Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

| **SHANES**, Eric, *Constantin Brancusi*, New York, Abbeville Press, 1989.

| **STRAUS**, Erwin, *Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Berlin, Vom Sinn der Sinne, 1935.

| **ZUMTHOR**, Peter, *Atmosphères - Environnements architecturaux - Ce qui m'entoure*, Berlin, Birkhäuser, 2008.

| **CELANT**, Germano, « *Arte Povera. Appuntiper una guerriglia* », *Flash Art*, N° 5, novembre-décembre 1967.

| **DUDAR**, H., « *Mobile Architecture* », *Art in America*, n. 4, juillet-aout 1966.

| **GAUVILLE**, Hervé, **DAVVETAS**, Demosthènes, «*La planète Merz*», Paris, *Libération*, n.Hors-série, 1987.

| **AALTO**, Alvar, « *The Trout and the Mountain Stream* » dans **SCHILDT**, Goran, *Alvar Aalto in his own words*, Otava, Helsinki, 1988.

| **CELANT**, Germano, «*Mario Merz, l'artiste nomade*», *Art Press*, n.48, 1981, pp.14.

| **CELANT**, Germano, «*Pour une identité italienne*», *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, Paris Milano : Centre Georges Pompidou, 1981

| **GERMANO**, Celant, « *Intervista* », *Genova, 10 marzo 1971* » dans *Mario Merz*, Milan, Mazotta, pp.52.

| **LOMBI**, Emily, «*Vers un théâtre pauvre*». *Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski*, *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, non daté, pp. 33.

| **PALLASMAA**, Juhani, « *The geometry of feeling : the phenomenology of architecture* », *Encounters*, Londres, 1985, pp.92.

| **PALLASMAA**, Juhani, « *In Praise of Vagueness : Diffuse Perception and Uncertain Thought [Éloge de l'imprécision : perception diffuse et pensée incertaine]* », dans **PALLASMAA**, Juhani, *Encounters 2 : Architectural Essays*, Helsinki, Peter MacKeith, 2012, pp.224-237.

| **SCHIEDHELM** Martin, « *Maison mobile* », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 155, avril-mai 1971, pp.54-55.

LIVRES

REVUES

ARTICLES

| **SCIMEMI**, Maddalena, « Tre ipotesi di "ambiente" », in BASSI Alberto, TEDESCHI Letizia (dir), MZ Progetto integrato. Marco Zanuso design, tecnica e industria, catalogue de l'exposition (Milan, Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano, 9-30 avril 2013), Mendrisio et Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press et Silvana Editoriale, 2013, pp.70-80.

| **TRINI** Tommaso, « *Alfabeto per corpo e materia* », *Domus*, n°470, janvier 1969, p.45-51.

| **BLONS**, Geneviève, (professeur agrégée d'arts plastiques), Mario Merz au Pirelli Hangar Bicocca "igloos", 28 octobre 2018, [consulté le 4 janvier 2020] <<http://genevieveblons.blogspot.com/2018/10/270-mario-merzigloos-au-pirelli-hangar.html>>

| **BOUTARD**, François, « *Italy : The New Domestic Landscape : une exposition culte dans l'histoire du design* », 2017, consulté le [14 janvier 2020] <<https://blog.design-market.fr/italy-the-new-domestic-landscape-une-exposition-culte-dans-lhistoire-du-design/>>.

| **CATTANT**, Julie, « *Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin, Synergies Europe* », la revue en ligne n°11, 2016 [consultée le 27-12-2019] <<https://gerflint.fr/Base/Europe11/cattant.pdf>>

| **DECLERCK**, Gunnar, « *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace* », *Philosophia Scientiæ*, 2014, [consulté le 15 janvier 2020] <<http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/694> ; DOI : 10.4000/philosophiascientiae.694>.

| **GUY**, Bernard, « *Les rapports entre les concepts d'espace, de temps et de mouvement doivent être repensés. Conséquences en physique (relativité)* », *Ecole n. s. des mines, Saint-Etienne*, non daté, [consulté le 16 janvier 2020] <<https://www.emse.fr/~bguy/textes%20pdf%20etc/espace%20tps%20mvt%20B%20Guy%20Juil%2006.pdf>>

| **MBOG**, Raoul, « Comment la chapelle de la Pitié-Salpêtrière est devenue une spectaculaire galerie d'art », 2019, [consultée le 6 janvier 2020], <<https://www.telerama.fr/sortir/comment-la-chapelle-de-la-pitie-salpetriere-est-devenue-une-spectaculaire-galerie-dart,n6349360.php>>.

| **METTEOLI**, Jean-Luc, « *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain* », *Images Re-vues* [En ligne], 01 janvier 2007, [consulté le 14 janvier 2020] <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>>.

| **PINET**, Sophie, « *Les sculptures d'André Bloc à Meudon* », *ADMAGAZINE*, 29 août 2018 [consulté le 4 janvier 2020] <<https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/les-maisons-sculptures-de-jacques-couelle/52493>>.

| **SERGIO**, Giuliano, « *Arte povera, une question d'image* », *Études photographiques*, novembre 2011 [consulté le 19 novembre 2019] <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3224>>

| **WEISEN**, Marcus, (Ecole Normale Supérieure), « *Introduction à l'article de Juhani Pallasmaa, Percevoir et ressentir les atmosphères, L'expérience des espaces et des lieux* », 2017 [consulté le 31 décembre 2019] <<https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=788&file=1>> pp.115.

| **ECAL** (Ecole cantonale d'art de Lausanne), Design et Muséographie, Projets de Recherche RA&D, 2008 [consulté le 31 décembre 2019] <<https://www.ecal.ch/download/g/7decd4af0dbe2569468b9889fae41c0a.pdf/design-museographie.pdf>>.

| **FRAC Centre-Val-De-Loire**, Orléans, Collection/Vittorio Giorgini [consultée le 4 janvier 2020] <<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rubauteurs-58.html?authID=7>>.

| **BAHUT** Rémi, **BAUBION** Anabelle, **BONNEAUD** Ludivine, **FERON** Constantin, **NAQUIN** Dominique, «*Nature et artifice*», projet de recherche, atelier internationale, AMUR 2014-2015

| **LUHANOVA**, Eliška, «La conception phénoménologique de l'espace», thèse de doctorat, Université PanthéonSorbonne- Paris I, 2016.

| **BANHAM**, P.R., Neo nomadismo e nomadismo chic, in Il progetto domestico. La casa dell'uomo archetipi e prototipi, catalogue de l'exposition (Milano, Palazzo della Triennale, 18 janvier-300 mars 1986), Electa, Milano 1986, pp.240-248.

| **Centre Georges Pompidou de paris**, «Le Japon des avant-gardes, 1910-1970», journal de l'exposition, Paris 1992, p.293.

| **DAVVETAS**, Démosthènes, dossier de presse du Festival d'Automne, Paris, 1987, pp.5.

| **Festival d'Automne de Paris**, «Etienne Martin Chapelle St Louis de la Salpêtrière 7 octobre- 15 novembre 1988», document de communication du festival d'Automne, Paris, 1988.

| **Musée de la Monnaie de Paris**, «Exposition. Paris, Musée monétaire. 1981/1982», catalogue d'exposition, 1981, non paginé.

| Débat sur l'œuvre du sculpteur Etienne Martin, Du côté de chez Fred, En plateau, Frédéric MITTERRAND et ses invités, Michel GUY (Président du Festival d'Automne), Jeanne MOREAU, Bernard-Marie KOLTES et Etienne MARTIN débattent sur l'œuvre de ce dernier. Insert reportage sur l'exposition du sculpteur, s. d.

| **SCHIMDT** Heinrich (réalisateur) «Mario Merz: Igloos. Solo exhibition at Pirelli HangarBicocca in Milan, Italy», Press preview, October 23, 2018

| **TOOP** David (réalisateur) avec John Butcher et Lucie Štěpánková, «FOAMS, HEAPS, SPONGES, CLOUDS AND VORTEXES Improvisation of materials, resonances, channels and contingencies», Hangar Bicocca, février 2019

| **CALLIARI**, Pier Frederico, conférence à Politecnico di Milano, Milan, 28 décembre 2018.

| **TAPIE**, Alain, Conférence IESA, Paris, octobre 2019.

| «Arte Povera, Hier et Aujourd'hui», 9 juin 2016 à 14h30, Durée : 4h30', Centre Pompidou (Paris), Organisateur : DDC / Paroles, JP. Criqui.

SITES INTERNET

PROJETS DE RECHERCHE

CATALOGUES D'EXPOSITION | DOSSIERS DE PRESSE

SUPPORTS VIDEOS

CONFERENCES

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur

COMMENT L'ART S'AFFRANCHIT-IL DU LIEU D'EXPOSITION ?

Les Igloos de Mario Merz

Roxane Flottes

Sous la direction de |

Annalisa Viati, Roula Matar-Perret, Benoît Carrié

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Document soumis au droit d'auteur