

Liberté et formes baroques dans les sculptures et les dessins récents de Mario Mérola

Bernard Paquet

Volume 37, Number 147, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53656ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, B. (1992). Liberté et formes baroques dans les sculptures et les dessins récents de Mario Mérola. *Vie des arts*, 37(147), 34–37.

LIBERTÉ ET FORMES BAROQUES

DANS LES SCULPTURES
ET LES DESSINS RÉCENTS
DE
MARIO MÉROLA

Bernard Paquet



Cavalle, 1990,
Acrylique et bois,
66 x 48,2 x 48,2 cm.
Photo : Jean-Lacroix.

■
Au Québec, Mario Mérola fut, dès le début de sa carrière, un des rares pionniers à pratiquer l'intégration des arts à l'architecture. Sa première murale, en 1958 (celle du pavillon du Canada à l'exposition universelle de Bruxelles), illustre déjà cette démarche et, aujourd'hui, on ne compte plus le nombre d'œuvres publiques de ce type qu'il a réalisées à travers le monde : gymnase à Pierrefonds, pavillon du Québec à Osaka, station de métro Charlevoix...

Bien que muraliste, Mérola est également l'auteur d'une oeuvre personnelle qui a été unanimement reconnue lors de nombreuses expositions tenues aussi bien au Canada qu'à l'étranger. Or, non seulement cette oeuvre coexiste avec son travail public, mais elle s'y inscrit, en affichant une plus grande liberté d'expression. L'absence de considérations pragmatiques découlant des exigences architecturales inhérentes à l'art de la murale est toutefois une des principales caractéristiques de la production privée de l'artiste.

Mario Mérola le souligne clairement quand il note: «Je me plais à faire des choses plus libres depuis plusieurs années après avoir fait des murales et des 1%.» Et d'ajouter: «Je me suis toujours considéré comme sculpteur et cela depuis que je fais des reliefs, car j'aime le côté tactile plus que la simple suggestion d'espace par une quelconque illusion. Il n'y a pas eu vraiment de passage entre ma période de murales et ce que je fais aujourd'hui. Ces commandes étaient certes stimulantes grâce au défi qu'elles impliquaient mais, néanmoins, je continuais à faire mon travail personnel. Il serait par ailleurs inexact de dire qu'il y ait la moindre coupure entre les deux. Dans mes oeuvres actuelles, la liberté est plus grande et ma problématique beaucoup plus globale; mes décisions plastiques n'impliquent pas d'autre chose que l'oeuvre elle-même. Il n'est plus nécessaire de faire des maquettes comme je le faisais pour mes murales. J'ai fait dernièrement beaucoup de dessins et certains parmi ceux-ci éveillent en moi des visions de sculptures.»

Récemment, sa production de dessins, de bas-reliefs et de sculptures nous a été présentée dans le bel espace de la galerie Art et Arte (du 18 septembre au 5 octobre 1991). Cette exposition qui fut destinée présentée par la suite au Muszevetk Hasa, près de la ville de Pecs, en Hongrie (du 4 au 22 novembre 1991), nous montre de nouvelles créations qui témoignent d'une très grande liberté de volume et de couleurs. Nous sommes loin de l'époque où un critique associait son nom à «l'aridité du cubisme»!

Sans doute, les murales de l'artiste se caractérisent encore par leur structure géométrique, leur esthétique formaliste et leur effet planifié à la mesure de l'environnement. Cependant, on note dans les oeuvres récentes un système plastique plus souple au niveau des quatre principaux paramètres qui en composent l'essentiel: la densité, la linéarité, la couleur et la texture.

Dans ses précédents bas-reliefs, Mérola assemblait différents modules de bois peints pour créer des panneaux à la trame très serrée et dense. Dans *Environnement souple* (1968), par exemple, la variation physique de la surface dépendait essentiellement des dénivellations et des changements d'angles

des surfaces de chacune des nombreuses lattes verticales collées les unes aux autres. Le modelé des derniers bas-reliefs, au contraire, participe à la fois d'un fond et de deux types de modules: les uns qui rappellent les trames verticales d'antan et les autres qui jouent individuellement sur des formes aussi bien ovales, cornées, courbées que trapézoïdales. C'est le cas, entre autres, de *Sillons* (1983) où les modules apparaissent libres, autonomes et désaxés.

Ce changement de densité entre les oeuvres du passé et les plus récentes, qui va de la concentration à l'éparpillement, de l'ordre au désordre, ne se limite pas qu'aux reliefs. Les sculptures, jadis pleines comme un seul module, sont depuis quelques années fragmentées en divers petits modules de bois articulés librement dans un ensemble beaucoup plus curviligne que rectiligne. Un tel processus d'assemblage modulaire, n'ayant qu'une esquisse à tout hasard transformable pour seule direction prévue, permet des changements faciles en cours d'exécution. Le nombre de modules, de même que la diversité de leurs formes et de leurs tailles, favorisent donc l'expansion du jeu ouvert des combinaisons. Les modules sphériques, ovoïdes, irréguliers ainsi assemblés, s'intègrent dans un système ouvert et désordonné propice à des effets dotés d'une forte connotation baroque. Les exemples sont nombreux; ainsi des formes à l'aspect organique élèvent une verticale dans un mouvement multi-circulaire qui nous fait vibrer: c'est *Emily C.* (1991), des ronde-bosses plaisantes côtoyant une rondelle parcourue d'ondulations chapeautent une masse de modules variés: voilà *L'orme au nuage* (1990), une sphère où tournoient de petits modules à l'allure humaine: c'est *La ronde* (1989), des épis à l'allure végétale semblent finalement courir vers le plafond: c'est *L'arbre* (1991) ou *L'arc* (1991).

La linéarité du système de Mérola semble donc bel et bien changée. La logique formelle, quasi-mathématique, à laquelle obéissaient naguère les reliefs s'appuyait sur un réseau exclusivement horizontal et vertical. Ce réseau produisait à l'occasion un rythme ondulatoire scandé par des variations de surfaces et des jeux d'angles au travers des multiples surfaces impliquées. Mais, comme c'est le cas pour la série des *Vibrato* des années 70 ou pour la murale de la Cité parlementaire en 1971, le mouvement d'arabesques restait néanmoins régulier, ordonné, prévisible, homogène et serré. *Vibrato bleu-*



Mario Mérola dans son atelier.
Photo: Suzanne Bellefeuille.

violet (1967), par exemple, était un système à trame dense dont les effets de modifications d'angles alliés aux variations de valeurs et de couleurs annonçaient les prémices de l'ouverture formelle et de

la libération de la couleur des sculptures et des bas-reliefs les plus récents.

Mérola nous confie, à ce propos: «Je découvre un lien entre les murales et mes récentes œuvres par le biais de l'arabesque. Il y a effectivement quelque chose d'organique qui se développe depuis quelques temps dans mes travaux et qui était latent dans mes reliefs antérieurs.»

C'est effectivement dans la perception d'un mouvement d'arabesque que le vide joue maintenant un rôle indéniable. Il favorise une trajectoire perceptive plutôt molle, à la mesure de la discontinuité des surfaces. Apparu à la suite d'une disposition irrégulière des modules voulue par l'artiste, le vide était autrefois, tant dans les reliefs que dans les sculptures, presque toujours absent. L'arabesque se profilait alors solidement dans une suite continue de variations planifiées de surface. Plutôt trajet de lecture aléatoire imposé par une surface qui l'entraîne, la perception du mouvement d'arabesque se dessine désormais dans un ensemble ouvert et imprévisible. Combiné à un changement similaire dans l'utilisation de la couleur, ce mouvement aujourd'hui favorise indiscutablement la libre circulation de l'oeil et la libre association entre les formes perçues et le sens que l'on peut y rattacher.

Il suffit de regarder *Paul-Emile B.* (1991) pour s'en convaincre.

Cette œuvre-ci illustre l'évolution qui s'est opérée dans le système chromatique employé par Mérola. Il jouait, dans ses œuvres antérieures, d'une adéquation bien formaliste entre la surface et la couleur. La régularité et l'unité des couleurs posées à plat étaient solidaires des jeux de plans homogènes des modules de bois. Par ailleurs, les éventuelles variations chromatiques qui existaient dans les œuvres polychromes s'appuyaient sur des successions de surfaces uniformément colorées et bien définies.

Le système actuel de la couleur acrylique posée sur le bois enduit de gesso ne repose plus sur un chromatisme en à-plat. Il offre de nombreuses variantes qui sont respectivement: des touches qui ne suivent plus les limites rectilignes d'une surface correspondant à une imprécision entretenue (*Cavalle*, 1990), des surfaces de couleurs qui semblent aller à l'encontre des formes (*Fleur*, 1990) ou encore une couleur dominante parsemée de couleurs mineures (*L'orme au nuage*, 1990) de même qu'une gestualité manifeste. L'ensemble des touches de couleurs, apparemment désordonné, est lié à l'assemblage des différents modules hétéroclites. Il dédouble notre regard sensible aux variations des modules grâce aux effets de profondeur créés par les contrastes chromatiques. Il en résulte un flottement de la lecture de l'œuvre propice aux ouvertures interprétatives les plus diverses.

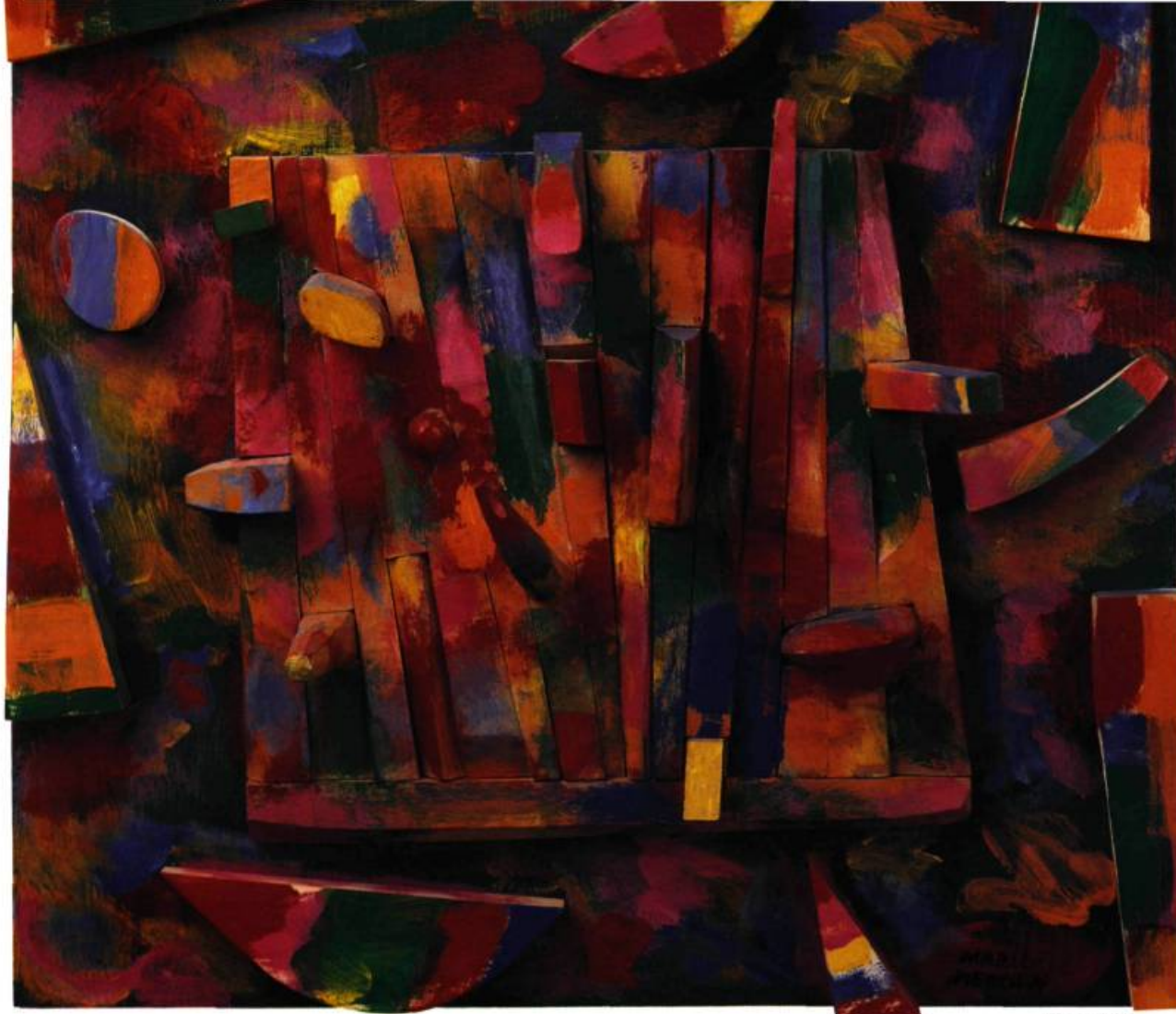
Dans les travaux antérieurs de Mérola, comme dans les dernières œuvres, les deux systèmes composés par le bois sculpté et la couleur sont tout à fait solidaires et s'articulent dans des logiques parallèles. Ils sont inclus dans un système encore plus vaste qui englobe la dualité de leur rapport. Ainsi ce qui a changé dans les récentes œuvres n'a pas tellement trait à l'existence de ces systèmes mais plutôt à la nature de leurs composantes. Il s'ensuit une lecture ouverte de l'œuvre qui nous entraîne dans un complexe associatif où s'entrecroisent formes, couleurs, mots, sensations et objets. N'est-il pas alors surprenant (mais oh combien sensuel!), de pouvoir s'interroger sur le plaisir éprouvé à la vue d'une rondeur s'intégrant dans un ensemble dominé par une couleur orangée?



Ucwo, 1991,
Acrylique et bois,
25,4 x 45,7 x 30,4 cm.
Photo: Jean Lacroix.



L'orme au nuage, 1990,
Acrylique et bois,
96,5 x 45,7 x 48,2 cm.
Photo: Jean Lacroix.



Sillons, 1983,
Acrylique et bois,
47 x 43,1 cm.
Photo: Jean Lacroix.

Quant à l'interprétation que l'on peut en faire, cela va au-delà de la simple délectation de la matière mais reste en-deçà de la force d'inertie qu'un mot peut opposer au travail de l'oeil. Ici, le jeu explicite des travaux formalistes de Mérola fait place à l'implicite, voire à l'indicible du va-et-vient bouillonnant qui anime notre pensée. « L'œuvre d'art déborde toujours la description de ce qui est devant soi », souligne-t-il.

Effectivement, chez Mérola, comme chez de nombreux autres artistes contemporains, la lecture des œuvres récentes exige une profonde implication de la part de celui qui les regarde. Suivant les principes de l'entropie, il faut beaucoup d'énergie pour mettre de l'ordre là où il semble y avoir un certain désordre qu'il faut bien se garder de juger selon les apparences. Parce que le système qu'emploie Mérola dans ces récentes œuvres est fort et doté d'une terrible logique, on peut interpréter les marques rondes et irrégulières de la gouge, autrefois absentes sur les surfaces planes des œuvres formalistes, comme autant d'échos des articulations baroques de la forme et de la couleur.

Quant aux onze dessins exposés, ils participent également à l'élaboration des composantes du système plastique de l'artiste.

Partant d'une idée figurative: arbre, cavalier ou autre, Mérola dessine à l'aide de plusieurs médiums: graphite, encre, acrylique, pierre noire, sanguine et lavis. La facture de ces dessins est plutôt gestuelle et le prétexte figuratif ne sert qu'à marquer de grandes articulations qui animeront ses éventuelles sculptures. Affranchies de toute contrainte mimétique ou architecturale, ces articulations se forment sur la base d'une idée et se modifient au gré du hasard.

Demeurant ainsi à l'écoute des phénomènes qui se produisent malgré lui, lors de l'élaboration de son travail, Mérola émeut. Ses dernières créations autant que les modules qui les composent reflètent peut-être, en dépit de leur caractère ludique, les accords complexes qui régissent nos êtres. On pense à la perception telle que Leibnitz la concevait: d'abord et avant tout il y a une perception de fragments et, peu à peu, celle-ci forme notre vision des choses. Ainsi va le baroque qui valorise les petites perceptions pour les regrouper dans un accord d'ensemble. Unions de fragments et d'intervalles, les sculptures de Mérola se présentent, osons le penser, à l'image des plis, replis et circonvolutions qui tapissent le fond de notre être... □