Document généré le 23 avr. 2024 11:35

Espace Sculpture

Sal Scarpitta
Le mythe matérialisé

Marie-Luce Frenette

Numéro 20, été 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10053ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Frenette, M.-L. (1992). Sal Scarpitta : le mythe matérialisé. *Espace Sculpture*, (20), 22–24.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Sal Scarpitta
LE MYTHE MATÉRIALISÉ

Marie-Luce Frenette

Annina Nosei Gallery — Leo Castelli Gallery, New York;, 7 février — 7 mars 1992

Rome, janvier 1991

Piazza del Popolo. Dans un café non loin de la piazza, un serveur interrompt ma conversation : «Vous parlez français?» Je lui réponds : «Oui, mais je ne suis pas Française; je suis Québécoise.» Et le voilà parti dans une agitation sans borne : «Vous habitez le Canada! Gilles Villeneuve était le favori de la course automobile en Italie...» Il poursuit son récit, s'extasie devant son apparition canadienne. Et de Villeneuve en Ferrari, de course en accélération, de propulsion en passion, je lui laisse défiler son histoire tout en pensant simultanément à cette force fébrile qui avait dû balayer l'Italie à l'époque où les Marinetti et autres adhérents du futurisme voulaient réconcilier l'art, la ville et la vie dans un mouvement frénétique.

New York, mars 1992

SoHo. Un an et quelques lunes après l'épisode italien, je pénètre dans la galerie Annina Nosei où l'on présente les dernières oeuvres sculpturales de Salvadore Scarpitta. À deux pas de là, chez Leo Castelli, la galerie se consacre au travail antérieur du même artiste. Esprit mythique : le passage du temps se décèle à travers des objets. Esprit futuriste : en eux se transcende la vitesse. Comme en témoigne son ami Giorgio Franchetti : «A spontaneous enthusiasm, erupting in every aspect, every manifestation of life in movement, every concretization in form recognizable as such, of energy as physical and spiritual motor of being, of going and of representing.»[1]

Si Scarpitta est moins connu au Québec, c'est peut-être parce qu'il fait carrière à la fois aux États-Unis et en Italie et qu'en cela, il est difficile à suivre. Né à New York en 1919, d'un père italien et d'une mère polonaise, il tient ses premières expositions à Rome. À partir de 1958, Leo Castelli lui ouvre ses portes sur la 55th Street et c'est le début d'une grande aventure en terre américaine.

L'artiste est alors imprégné d'une énergie qu'il cherche à matérialiser à travers des symboles, des archétypes. Dans les années 1960, c'est à travers l'automobile de course que cette énergie prend forme, puisque dans sa mécanique parfaitement rationnelle, elle est conçue pour la vitesse et la compétition. Scarpitta sauve ces précieux engins de la ferraille en les transposant en objets d'art, remplaçant les morceaux manquants par des pièces arbitraires et symboliques. De l'énergie sublimée! Franchetti mentionne : «It is also his desire to transcend a memory of the entire life of the metaphore itself through the preservation of an innate object as one consumed, destroyed, rehandled and given to art, a memory of the total life of our time.»[2]

C'est d'ailleurs une perspective qu'il poursuit encore aujourd'hui. Après les voitures de course ancestrales, ce sont les traîneaux jadis tirés par la force des chiens, ainsi que les skis de bois. Contrairement à toute démarche futuriste (moderniste), Scarpitta se tourne vers des objets historiques pour exprimer l'idée de la vitesse. Non pas des véhicules hypersophistiqués, mais des instruments générateurs de mouvement.

Des skis et des traîneaux

Ce retour en arrière interroge l'histoire pour accéder à la source, au mythe de l'énergie qui a fait l'obsession des futuristes. Paradoxalement, ce retour est en même temps une fuite de l'histoire, car en fait, ses objets veulent éviter les pièges du sens et les formules historiques par des tournures inattendues. Scarpitta joue un jeu. Il fabrique des élucubrations aussi ludiques que sérieuses. Il propose des objets-reliques truqués, transposés, allant au-delà des conventions.

Avec *Bog Skis* (1991), la mise en jeu devient mise en scène : on se trouve devant deux instruments de locomotion d'apparence archaïque, striés par des bandes de toile, avec des semelles de bois pour positionner les pieds. Est-ce l'ancêtre de la raquette ou s'agit-il plutôt de traîneaux-chaussures pour poids lourds? La structure se forme par le rapprochement de deux skis dont les bouts courbés se croisent, s'embourbent, empêchant toute tentative d'accélération.

La symbolisation du ski est une pratique récurrente chez Scarpitta. Le ski et le traîneau. On pense à Joseph Beuys, à la primauté du geste sur l'oeuvre, au refus de tout modèle et de toute autorité. Mais ici s'arrête l'analogie aux traîneaux de Beuys, puisque l'artiste ne prétend pas faire appel à l'histoire de l'art. «Il n'y a pas d'histoire de l'art!», disait Panofsky. Or, dans ce cas-ci, s'il s'y trouve quelque référence historique, c'est plutôt à travers l'*arte povera* qu'elle se dessine. Et Germano Celant voit justement l'artiste isolé du processus historique. Pas étonnant que Scarpitta y fasse écho. Ainsi l'*arte povera* entend parvenir à la réapparition des vraies conditions de l'art par l'emploi direct de matériaux simples et naturels, confrontés aux lieux dans lesquels ils se trouvent.

Dans le manifeste de la première exposition d'*arte povera*, Celant déclare : «La *complicatio* visuelle, non directement liée à l'essence de l'objet est rejetée. Le caractère empirique et non spéculatif de la recherche est exalté, ainsi que les faits réels, la présence physique d'un objet, le comportement d'un sujet.»[3] Voir des skis bricolés dans une galerie d'art n'est pas étranger à cette notion. Nous assistons à une expérience sensible entre objets d'art et spectateurs. Une *déculturation* des codes, rejoignant la démarche de Beuys. Une évocation métaphorique des rapports nature/culture. Thomas McEvilley en fait mention dans un essai publié dans le catalogue de l'exposition : «Often Scarpitta's objects attempt to avoid the status of culture and penetrate into nature's privilege of non-meaning. They query the relationship between sense and nonsense, suggesting that things that try to make sense make even more sense for trying not to. Their slippages of meaning suggest a nonsense that rejects sense yet until it has been cancelled.»[4]

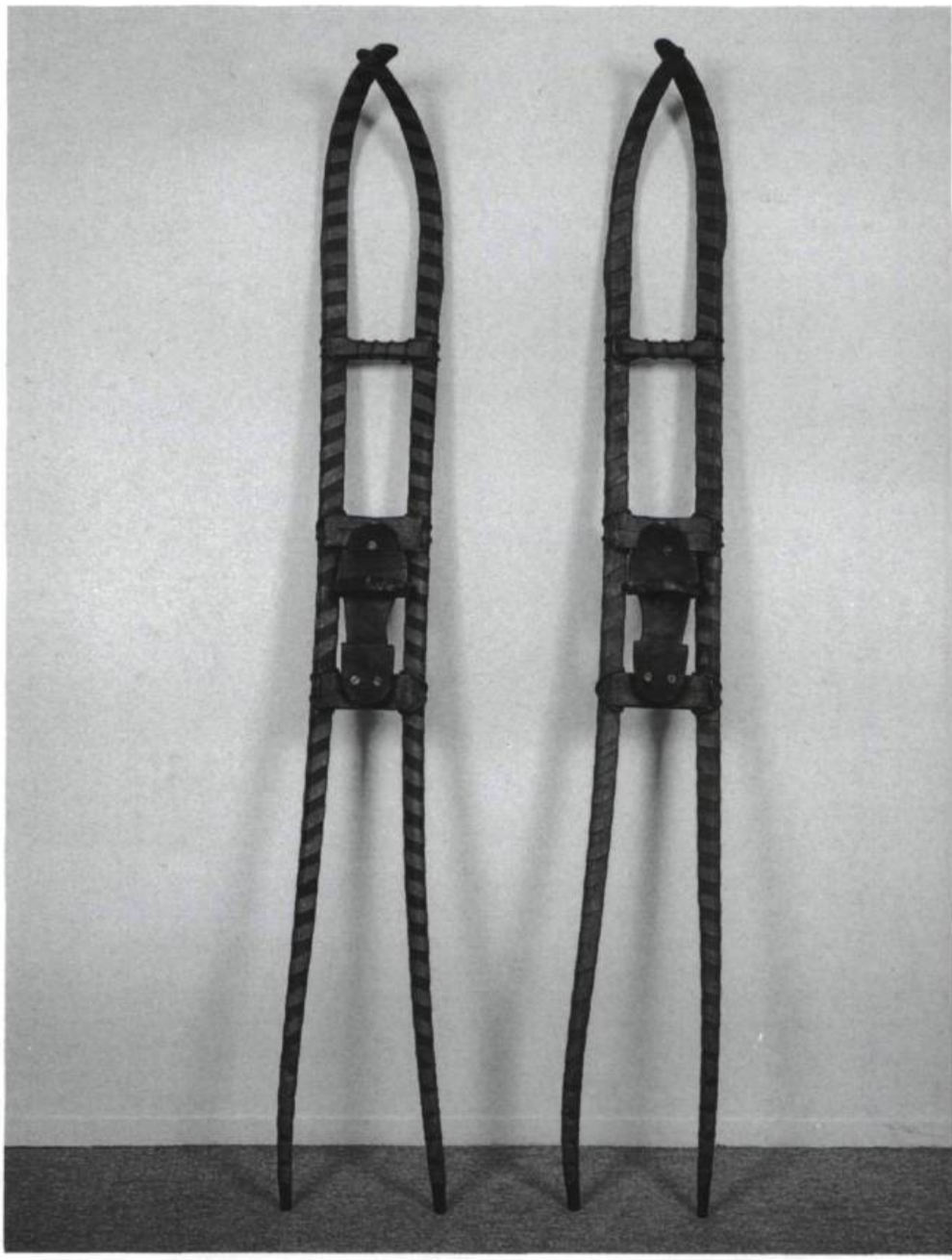
Alors les déplacements de sens évoluent dans un système d'oppositions conforme au récit mythique. Ils se présentent entre nature et culture, entre peinture et sculpture, entre présent et passé. Facile de brouiller les pistes, car le positionnement de l'artiste demeure subtil. Selon McEvilley, «the alleged stancelessness of innocence in fact has specific contents and these are mystical or metaphysical in nature.»[5] Fin bricoleur, Scarpitta utilise des symboles pour matérialiser l'ineffable. Et c'est de la poésie qui se dégage de ces signes. Les *Bog Skis* demeurent appuyés contre le mur, attendant l'émergence de nouvelles significations. «On dirait que les univers mythologiques sont destinés à être démantelés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs fragments.»[6]

Bricolage et sorcellerie

Claude Lévi-Strauss identifie le propre de la pensée mythique à l'expression d'un répertoire dont la composition est hétéroclite. Concernant le bricolage, «il est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.»[7] L'intérêt du bricolage chez Scarpitta s'exprime à travers toutes ses pièces et particulièrement dans les *Face-Trap Series, Judge and Twin-Wizards*, (1991). À mi-chemin entre l'art et l'ethnographie, les trois pièces ressemblent à des fétiches de tribus africaines. D'un point de vue purement réaliste, il s'agit d'assemblages de différents éléments. Entre autres, des formes de bois servant aux cordonniers pour fabriquer les chaussures qui, coordonnées à des tiges de métal, produisent un effet de trappe à bestioles. Les formes sont polies, enveloppées de toile, striées de beige osseux, vissées l'une sur l'autre.

La pièce centrale faisant figure de juge, si l'on se fie au titre, est garnie au bas et en ses côtés de petits drapeaux de toile arborant des croix rouges. Le rouge rappelle le sang, les sacrifices liés aux rituels et la pièce elle-même évoque la tête de l'animal, la bête sacrée. Les deux sorciers de chaque côté sont absorbés de l'humour de Scarpitta. D'objets liés aux parties inférieures du corps et à la cordonnerie, ils se métamorphosent en fétiches faciaux.

Fait passionnant chez Scarpitta, ses reliefs évoquent la réutilisation d'objets ordinaires par un utilisateur d'une culture éminemment différente. De la cordonnerie occidentale, on plane jusqu'aux rites des sociétés africaines. Transposés, les objets empruntent des significations étranges, insolites et loufoques et, le



Sal Scarpitta, *Dare Devil Sled*, 1991. Techniques mixtes, 175,2 x 53,3 x 276,8 cm. Courtoisie de Annina Nosei Gallery, New York.

Sal Scarpitta, *Bog Skis*, 1991. Techniques mixtes, 218,4 x 76,2 x 53,3 cm. Photo : Bill Orcutt. Catalogue d'exposition, Annina Nosei Gallery and Leo Castelli Gallery, 1992.

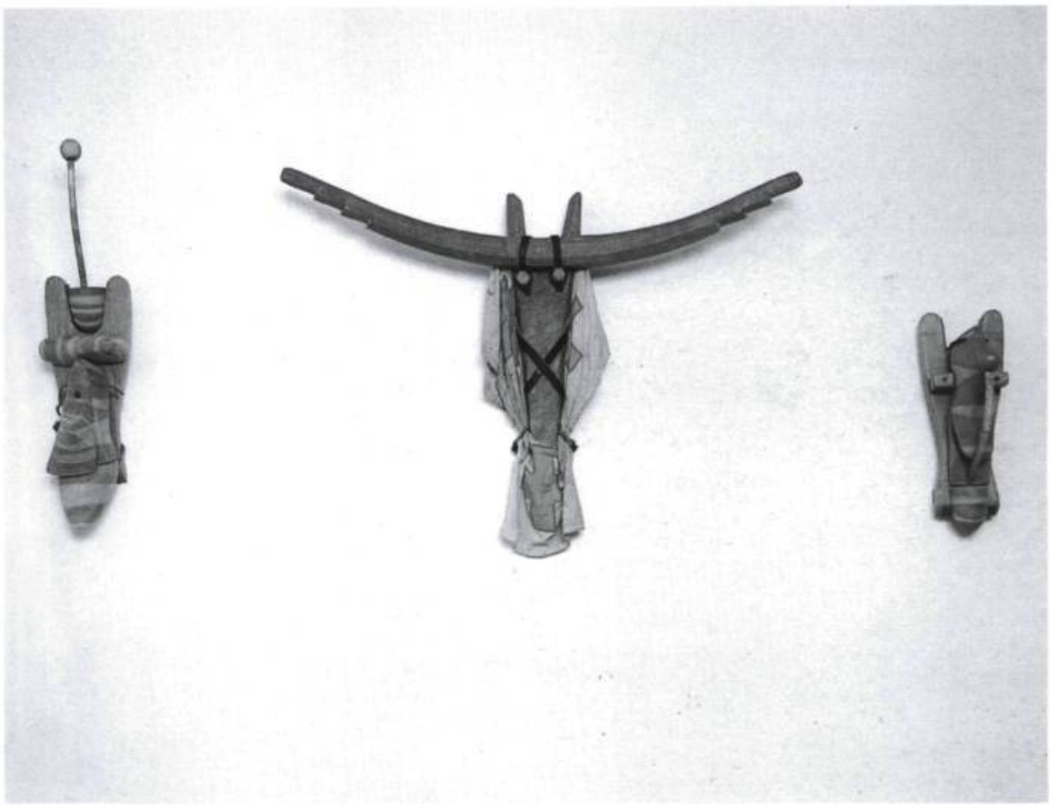
plus touchant, c'est que la situation joue les cordes du non-intentionnel et de l'accidentel. Ainsi, des éléments *a priori* non signifiants, décontextualisés et rassemblés dans un bricolage inattendu, aboutissent au déplacement de leurs codes originaux et à la création d'un sens nouveau.

C'est aussi un clin d'oeil aux artistes occidentaux qui font un double usage des produits de consommation en les détournant de leur fonction d'origine pour leur prêter un statut d'objet sacré ou, à tout le moins, un statut d'objet d'art et ce, depuis le début du siècle avec l'invention du collage, puis du ready-made. La leçon que Scarpitta nous transmet sur l'histoire de l'art n'est surtout pas fixée dans le temps. Tout est possible! McEvilley écrit : «Not acknowledging any one view of history, Scarpitta's work lingers tardily, accumulating new layers of meaning while shedding old ones, sliding without commitment or cliging through historically conditioned meanings as conditions change, reflecting the neutral flow of time as much as the value — saturated stepping-stones of history. The patience with which Scarpitta has pressed his themes or motifs creates a largeness of time — a kind of heated adagio — in which this can happen.»[8]

Traîneau surréaliste pour casse-cou

Le bricolage ne s'arrête pas là. On se souvient de Lautréamont qu'André Breton a rendu célèbre par son étrange association : «Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à écrire sur une table de dissection.» Avec *Daredevil Sled* (1992), Scarpitta met en scène la rencontre fortuite d'une cage thoracique et d'un banc de cuir sur un ski de bois.

Dans cette rencontre, le rapport au corps marque le point de départ, «the Body involved in its unreflexive extension through time».[9] La référence à l'humain s'incarne dans le torse métallique assis sur le banc, prêt à partir. Ensuite l'imagination nous fournit les membres manquants : des jambes invisibles qui se prolongent jusqu'aux supports obliques, parfaits repose-pieds, et des mains pour guider la conduite en maintenant le bâton de bois. On pense aussitôt : "belle invention pour se casser la figure!"



L'équilibre demeure évidemment la condition *sine qua non* à l'efficacité (et à la sécurité à bord!) du dangereux véhicule. Que la pièce se tienne par elle-même sur un ski représente en soi une prouesse d'équilibre. On l'aperçoit au repos dans la galerie, alors que si pour un instant on s'imagine y prendre place, voilà que notre imagination part au galop dans un périlleux dérapage! Et de vitesse en accélération, de patinage en perte de contrôle, d'émotion en arrache-coeur, *Daredevil Sled* dévale la pente imaginaire. Il s'actionne dans le rêve où il puise son énergie, de l'énergie futuriste combinée à une action surréaliste. Sal Scarpitta joue sur plusieurs niveaux en simultané. «It is an art of withdrawal — withdrawal from meaning, from history, from category, from metaphysics, from commonsense, from both humor and sobriety at once.»[10]

Dans une critique de l'exposition parue dans *The New York Times*, Holland Cotter soulève la question de l'intentionnalité de l'artiste : «Whether they constitute a multilayered joke or a shout in the dark is hard to say, but for Mr. Scarpitta to be able to provoke such puzzlement at this point in a long career is an accomplishment in itself.»[11] L'important n'est-il pas de rêver? Laissons aux autres les théories, Sal Scarpitta, lui, nous parle d'art. ◆

1 Giorgio Franchetti, "Futurism in the life and in the art", *Sal Scarpitta*, Annina Nosei Gallery et Leo Castelli Gallery, New York, 7 février — 7 mars 1992, Turin, Stamperia Artistica Nazionale, 1992, s.p.
2 *Ibid.*, s.p.
3 Agnès Barbier, "Arte povera", in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990, p. 23.
4 Thomas McEvilley, *Sal Scarpetta*, Annina Nosei Gallery et Leo Castelli Gallery, New York, 7 février — 7 mars 1992, Turin, Stamperia Artistica Nazionale, 1992, s.p.
5 Idid., s.p.
6 (Boas I, p. 18), voir Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 31.
7 Claude Lévi-Strauss, op. cit., pp. 26-27.
8 Thomas McEvilley, loc. cit., s.p.
9 Patricia Collins et Richard Milazzo, "Sal Scarpitta: the dog days of myth and history", in *Sal Scarpitta*, Annina Nosei Gallery and Leo Castelli Gallery, New York, 7 février — 7 mars 1992, Turin, Stamperia Artistica Nazionale, 1992, s.p.
10 Thomas McEvilley, loc. cit., s.p.
11 Holland Cotter, "Sal Scarpitta, then and now", (Art in Review) *The New York Times*, 28 février 1992.

The author describes two exhibitions of Sal Scarpitta's works held simultaneously at the Annina Nosei Gallery and the Leo Castelli Gallery in New York, from February 7th to March 7th. Scarpitta borrows from the historic objects in order to express the idea of speed and reach the very source of energy. Thus, sleds and skis have today succeeded the racing cars from the 60's. The artist exhibits these after having transformed and recreated them into contrived object-relics. Reformulated in this way, decontextualized, these objects' original codes are changed and express a new meaning. Scarpitta's production establishes a connection with arte povera whose objective was to make the true conditions of art reappear through the use of simple and natural materials, confronted as they are with the sites in which they are placed. The artist adds a strong personal interest in bricolage to this dimension, as he integrates objects originating from completely different cultures in a single work, thus creating often strange and uncommon objects.

▲

Sal Scarpitta, *Judge and Twin-Wizards* (Face-Trap Series), 1991. Techniques mixtes, 63,5 x 154,9 x 20,3 cm. Photo : Bill Orcutt. Catalogue d'exposition, Annina Nosei Gallery and Leo Castelli Gallery, 1992.