

## Merola et le relief

Louise Letocha

---

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54979ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

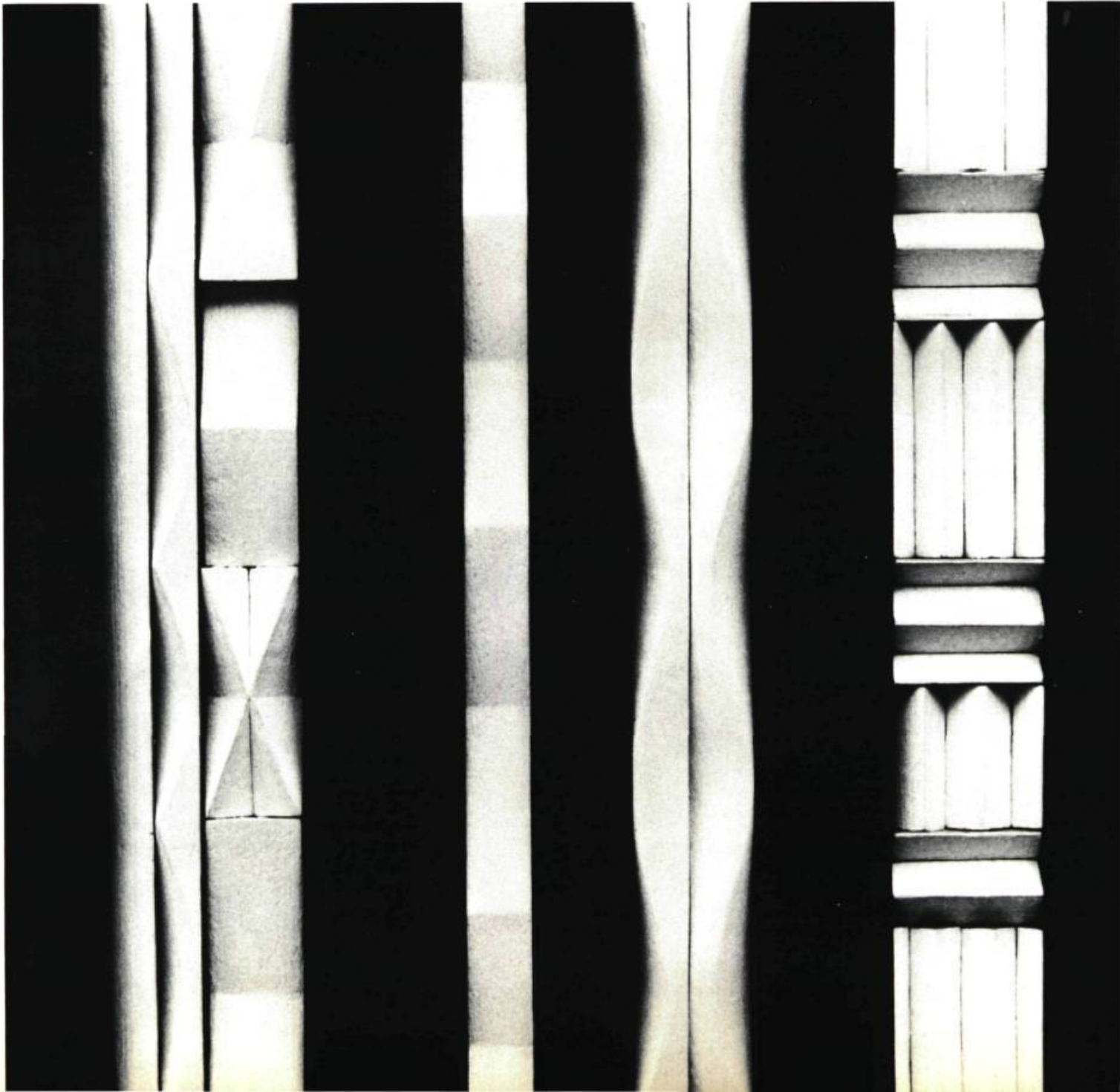
---

### Cite this article

Letocha, L. (1976). Merola et le relief. *Vie des arts*, 21(84), 50–53.

*Louise Letocha*

*Merola*  
et le relief

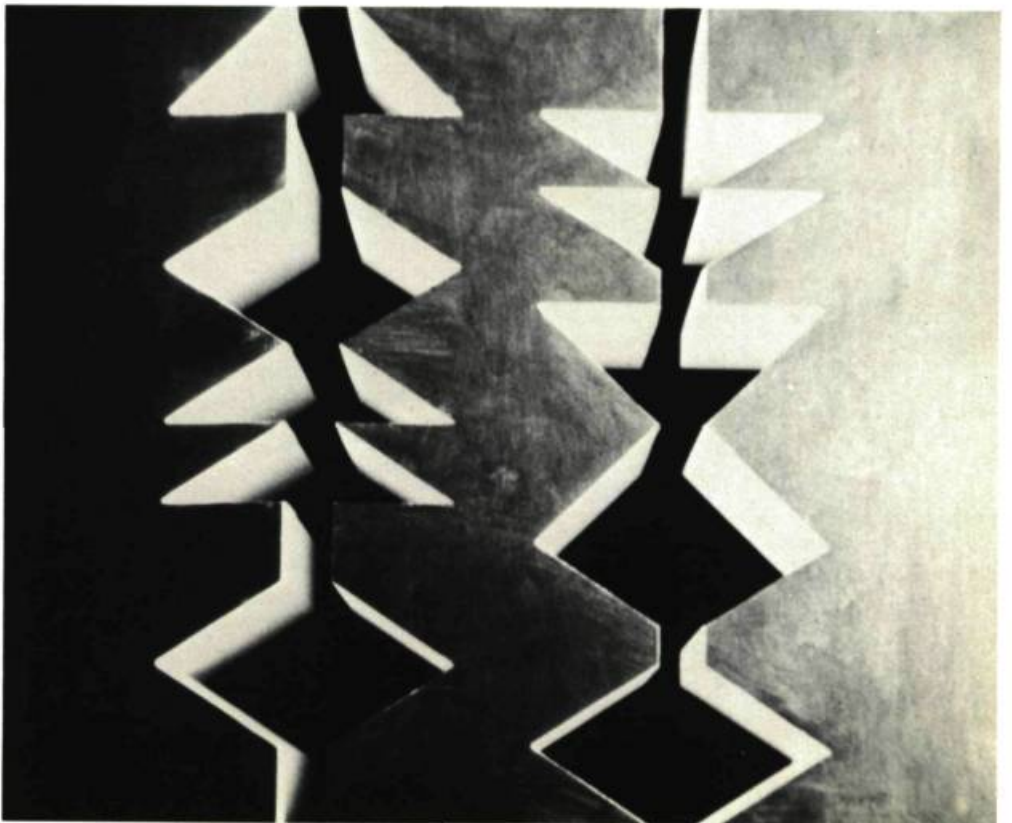
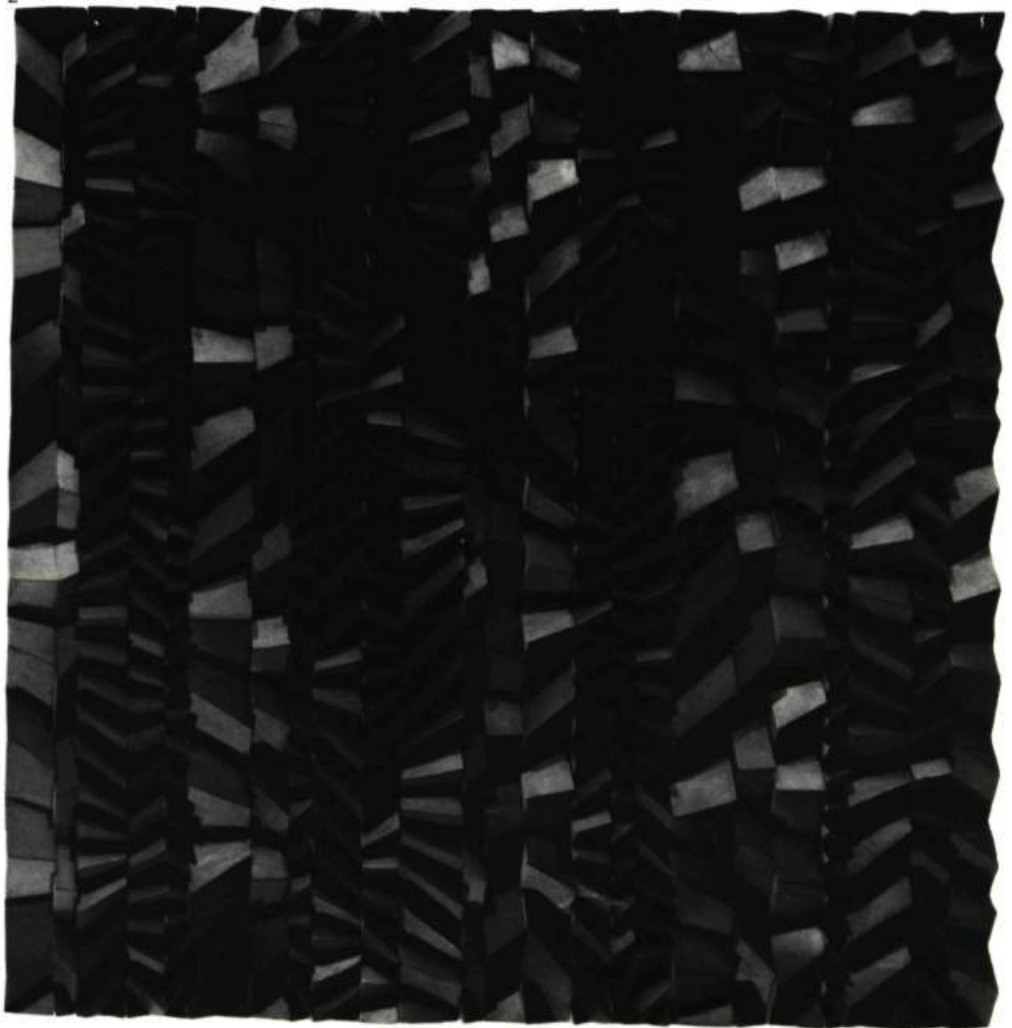


2

L'usage que fait Mario Merola du relief dans ses murales paraît presque paradoxal dans la mesure où il exploite le bas-relief dans un esprit pictural. Car, alors que nous serions incités à comprendre son utilisation des qualités sculpturales dans un but d'ajouter une dimension spatiale à son œuvre, il se sert en réalité du relief pour accentuer des tonalités. C'est dans une compréhension antagoniste de la fonction sculpturale du relief qu'il tire pourtant une animation de la surface.

Déjà, en 1957, quand il a remporté un prix pour l'exécution de la murale du pavillon du Canada à l'Exposition Universelle de Bruxelles, il intégrait le relief à sa composition picturale. De petits blocs peints aux formes triangulaires et circulaires lui étaient adjoints en des points stratégiques de la composition. Le style post-cubiste, rendu dans une manière voisine de Paul Klee, suggérait ce morcellement accentué de l'espace pictural. Depuis, Merola, par un emploi systématique, a fait du relief une caractéristique de son style de murale. L'échelle à laquelle il doit travailler pour intégrer l'œuvre à l'architecture, l'a amené à vouloir objectiver une modulation de surface. "Par contraste avec l'univers de suggestion du langage pictural, la présence tactile de la forme, de l'objet, atteint une grande puissance d'appréhension et de possession dans une réalisation monumentale"<sup>1</sup>. C'est donc d'abord dans un rapport d'échelle entre l'œuvre et son cadre d'insertion qu'il faut entendre l'emploi du relief par Mario Merola. C'est aussi dans un désir de forcer le pouvoir expressif de l'œuvre qu'il a senti la nécessité d'appuyer le rythme de la composition par le relief. Certains pourraient s'objecter à cette conception en répliquant que la couleur a une force d'évocation qui se suffit à elle-même. Mais, en fait, l'art de Merola exploite plus une modulation tonale qu'une intensité chromatique. Ceci explique qu'il veuille jouer davantage avec la variation de la surface et que les divers niveaux de plans créés par le relief lui procurent cette gamme infinie de valeurs dont il a besoin. C'est vers 1962 qu'il met au point la technique du bas-relief qu'il a qualifié alors de "relief lumineux". Le principe de ce système plastique repose sur la composition d'une surface à partir d'unités multiples, sur lesquelles l'artiste a imprimé un relief. Chaque pièce ou bande possède son alternance de saillies et de rentrants à la verticale. Alors qu'à l'horizontale, le rythme de chacune des baguettes s'unit à un mouvement d'ensemble qui peut varier suivant la concentration des arêtes ou, au contraire, selon leur dispersion en surface.

«La composition d'ensemble se développe à partir d'une grille ouverte. Comme sur la trame d'un tissu, ce support homogène structuré par l'opposition de lignes de force horizontales et verticales m'a permis l'exploration de nombreuses propositions plastiques dont l'ensemble est caractérisé par des alternances rythmiques en relief et en creux»<sup>2</sup>.

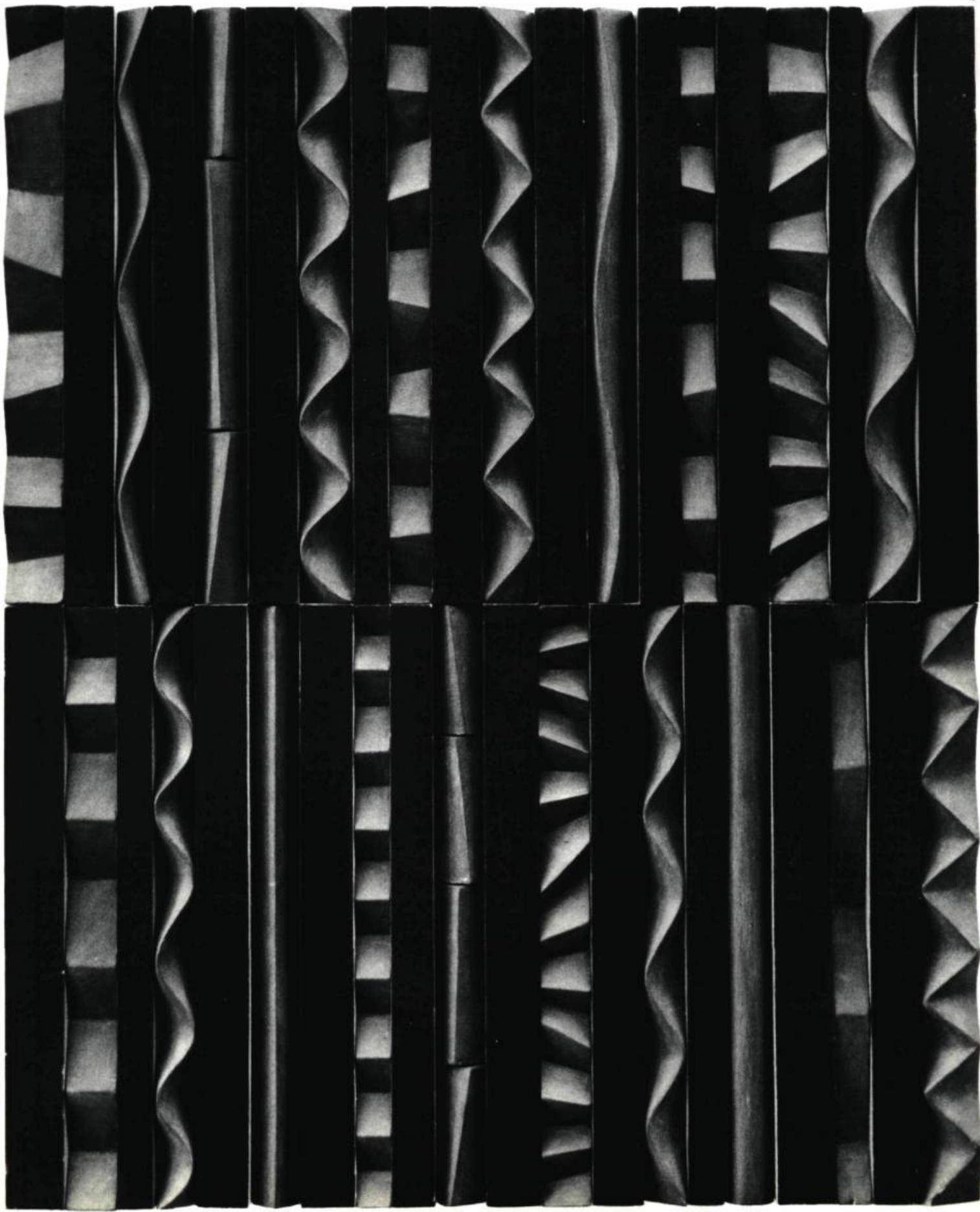


1. *Möller de Copenhague*, 1964.  
Bois polychrome; 59 cm x 65.  
(Phot. Gabor Szilasi)

2. *Strawberry*, 1967.  
New-York, Coll. Brooklyn College.  
(Phot. Malcolm Varon, New-York)

3. *Structures transformables*, 1972.  
Contre-plaqué polychrome.

3



En empruntant à une structure sérielle l'ordonnance orthogonale de la composition, Merola se donne les moyens de transposer, dans les matériaux divers qui se présentent ordinairement sur les chantiers de construction, des subtilités de composition et des fines-ses de tonalités. Cette grille, qui scande la mesure du développement du mouvement, sert par ailleurs à contenir le volume suggéré par le relief dans la bidimensionalité. Comme dans l'œuvre de Yaacov Agam, le relief produit une animation de surface, un cinétisme. Mais alors que cet artiste désire dépasser le statisme du tableau, Merola obtient du cinétisme des accents tonals qui influencent le chromatisme pour l'œil du spectateur.

Il peut aller même jusqu'à produire des clairs-obscurs non plus virtuels mais réels. On remarquera d'ailleurs, qu'à compter de 1967, Merola exploite plutôt un seul motif, contrairement à Agam qui élabore plusieurs thèmes plastiques à l'intérieur d'une même *structure transformable* associant le relief à une modification formelle. Agam a réalisé «des tableaux transformables (...) modifiant non seulement la composition mais aussi le relief (l'espace)»<sup>3</sup>.

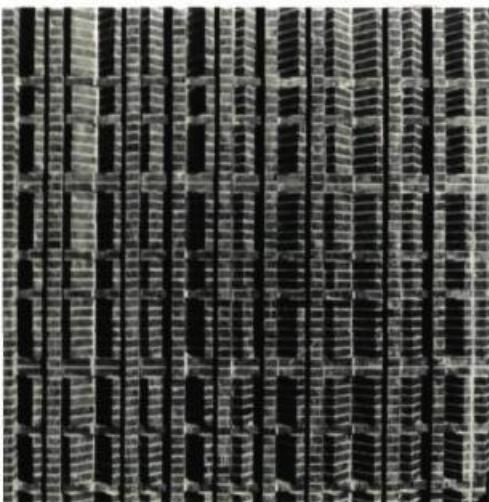
Le cinétisme, que le relief suggère dans la murale de Merola, contribue à concrétiser un rythme mais aussi à moduler la luminosité de la couleur. On peut vérifier cette fonction picturale du relief dans des tableaux récents intitulés: *Vibrato jaune*, *Vibrato turquoise*, *Vibrato orangé*, *Vibrato rouge*, *Vibrato vert* et *Vibrato bleu*, de 1974. Dans ces bas-reliefs de 1 m 2 sur 1 m 22, la couleur est appliquée uniformément sur la surface. L'agencement concentré ou étalé des arêtes provoque une fluctuation de la surface, créant ainsi des zones claires et des zones sombres qui s'ajoutent à l'intensité lumineuse de la couleur. Ce ne sont pas des formes définies qui apparaissent en surface mais plutôt un mouvement, des passages du clair au sombre. Les arêtes vives perdent presque leur potentialité de suggestion du volume en étant perçues comme un élément linéaire qui, en concentration, hachure la couleur. Les facettes réelles des saillies multiplient les plans d'ombre qui se fondent à distance dans l'œil du spectateur, inscrivant par le fait même la composition dans une durée. On peut donc conclure à la présence de deux types d'espaces dans la murale de

Merola. L'un, objectif et pictural, qui est celui retenu entre la multiplicité des plans des arêtes; le second, virtuel et dynamique, celui de l'espace-temps. Mais la dynamique du tableau ne repose pas uniquement dans le mouvement physique du spectateur car Merola combine avec le déplacement du spectateur une transformation de la surface par la lumière. La lumière s'accroche aux multiples facettes du relief et modifie l'intensité chromatique.

L'œuvre demeure toujours changeante et, comme le champ de perception du spectateur varie aussi, elle est en perpétuelle transformation. Cet aspect de l'art en constante évolution apparaît essentiel à Merola pour maintenir une relation de l'œuvre avec le spectateur.

1. Mario Merola, Texte d'une Communication faite au Musée d'Art Contemporain, le 20 juin 1976.
2. Ibid.
3. Yaacov Agam, *Textes de l'artiste*, Neuchâtel (Suisse), 1962, p. 8.

5



4. *Verbleu*, 1965.  
Bois; 38 cm x 50,8.  
Montréal, Coll. Yves Lasnier.  
(Phot. Gabor Szilasi)

5. Détail du mur de maçonnerie.  
Montréal, Institut d'Hôtellerie, 1973-1974.  
(Phot. Jocelyn Blais)

6. *Vibrato rouge*, 1974.  
Polymer sur bois; 1 m 22 x 1,22.  
(Phot. Robert Binette)

6

