

Lardera et le défi de l'architecture

Guy Robert

Number 60, Fall 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58043ac>

[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

Robert, G. (1970). Lardera et le défi de l'architecture. *Vie des arts*, (60), 26–29.



Reconnu en Europe comme l'un des sculpteurs les plus significatifs du siècle (ne partage-t-il pas en effet avec Brancusi la couverture du livre de Michel Seuphor, *La Sculpture de ce siècle?*), Berto Lardera jouit d'une haute réputation, grâce surtout à une série d'expositions remarquables et à une pléiade d'œuvres monumentales sur des places publiques. Aux États-Unis, quelques villes affichent aussi de grandes sculptures de Lardera, et la plus importante de toutes, de plus de quarante pieds de hauteur, vient d'être installée à Washington. Montréal a reconnu, depuis déjà quelques années, le prestige de Lardera, qui a participé au Symposium International de Sculpture, exposé au Musée d'Art Contemporain, en 1965, et tenu la vedette devant le pavillon français à l'Expo 67.

LARDERA ET LE DÉFI DE L'ARCHITECTURE

par Guy ROBERT

1—*Rythme héroïque, VI*, 1965-66, 12 pieds 5 po. $\frac{3}{4}$ (3m.80), acier corten et acier inoxydable. Montparnasse, Société Cofimeg, Paris, France.

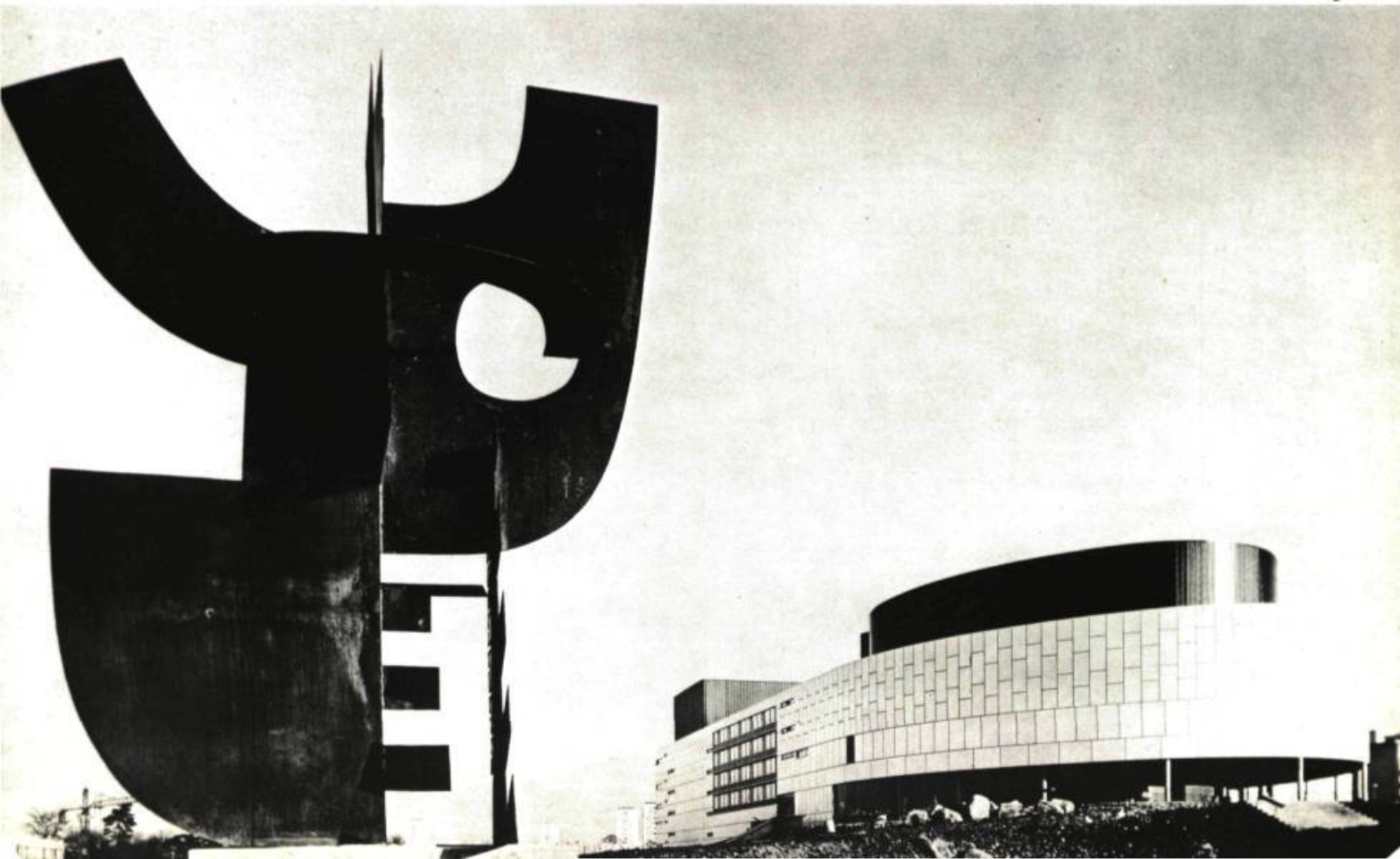
2—*Rythme héroïque, VIII*, 1967-68, 21 pieds 4 po. (6m.50), acier corten et acier inoxydable. Maison de la Culture, Grenoble, France.

Pour répondre au "besoin de penser la matière, de rêver la matière, de vivre dans la matière ou bien—ce qui revient au même—de matérialiser l'imagination", selon l'heureuse formule de Gaston Bachelard, la sculpture dite moderne a tout particulièrement assumé les conséquences d'une mise en question fondamentale de sa signification et des modalités de son existence.

Et l'œuvre de Berto Lardera tient, dans ce panorama aussi séduisant qu'inquiétant, la place exceptionnelle d'un phare, qui ne refuse aucun risque, même parmi les plus compromettants, et qui impose des équations rigoureuses dont la pertinence et l'intensité convainquent.

Par exemple, la question des rapports entre la sculpture et l'architecture conduit parfois du côté de ce qu'on appelle un peu abusivement une *sculpture habitable*, et qui a connu quelques tentations de qualités variables chez Gaudi ou le Facteur Cheval, chez Le Corbusier ou Niemeyer, chez André Bloc ou Amancio d'Alpoim Guedes. Dès 1952, Lardera développait des études attentives concernant ces rapports et, en 1961, il concrétisait dans le fer une première affirmation de solution (audacieuse et rigoureusement cohérente) sous le titre pertinent de *Forme-fonction dans l'espace*, l'œuvre importante, acquise en 1965 par le Musée d'Art Contemporain de Montréal.

(Pour une bibliographie sommaire, voir à la page 58.)



"A la villa Pensotti, ma sculpture dévore l'architecture qui ne lui convient pas"; comment poser en termes plus directs le problème des relations entre la sculpture et l'architecture? En 1953, l'ingénieur Pensotti décide d'apporter des changements considérables à sa villa de Legnano et invite d'une part un jeune architecte milanais à repenser quelques volumes, dont un mur extérieur aveugle qui accueillerait, d'autre part, une sculpture murale de Lardera: l'œuvre de fer et cuivre se dresse bientôt, farouche et fière, dans le déroulement impressionnant de sa haute taille (12 mètres sur 6), et de sa syntaxe dynamique. Quelques autres pièces de Lardera dans les années suivantes relèveront aussi vaillamment le défi du mur, comme à Hambourg où cinq de ses œuvres de grande taille occupent des lieux publics.

A propos de la sculpture de Legnano, le distingué académicien français Marcel Brion écrivait quelques lignes qui conviennent parfaitement à l'ensemble de l'œuvre de Lardera, et particulièrement à une composition de 1957-58 intitulée *Entre deux mondes, II*: "Fixer un mouvement, ou, mieux encore, un ensemble de mouvements harmonieusement accordés... marier ces rythmes en une unité heureuse, cénesthétiquement (en même temps que stylistiquement) cohérente... Chaque sculpture de Lardera étant une structure architecturale, architecturée en toutes ses parties, et que l'on peut chaque fois imaginer agrandie à des dimensions colossales, devenant cité, il est logique que cet architecte implicite s'attaque au problème de cette union pleine de promesses et aussi de périls."

Le défi de l'architecture, Lardera le relève beaucoup plus qu'implicitement: il en explicite, avec une passion et une rigueur imposantes, la problématique, et en propose des solutions convaincantes, devant les œuvres de quelques-uns des grands noms de l'architecture contemporaine; nous regrettons seulement que l'occasion n'ait pas été fournie à Lardera d'entreprendre avec un édifice de son ami Le Corbusier un dialogue qu'on pourrait imaginer aussi fertile qu'énergique. Dès 1949, une des toutes premières sculptures à trois dimensions de Lardera pose les coordonnées fondamentales de son langage plastique de plein air, devant une architecture de Mies van der Rohe, au musée Haus Lange de Krefeld. Dix ans plus tard, et cette fois devant l'édifice de la Johnson Foundation dessiné à Racine (Wisconsin) par Frank Lloyd Wright, *Amour des étoiles, II* déploie toute sa poésie, après avoir franchi les barrages d'une grève de dockers à New-York, selon un exceptionnel privilège accordé par les ouvriers à une œuvre d'art. En 1958, *Aube, I* dressait fièrement ses 4 m. 50 à Berlin, Hansaplatz, devant des constructions signées Oscar Niemeyer, Alvar Aalto et Pierre Vago.

De 1962 à 1964, Lardera élabore un monument de 3 m. 50 pour le Centre

Technique d'État, dessiné par Pierre Vago, au Mans; *Entre deux mondes, IV* relie organiquement l'espace compris entre l'édifice moderne de Vago, l'ancienne église et la place Washington, servant un peu de cœur au centre animé du Mans, sans pour autant perdre quoi que ce soit de son autonomie: "J'ai voulu, par mes sculptures placées dans des ensembles d'architecture, opposer aux espaces fonctionnels des espaces inventés. Elles constituent le point focal d'où partent les lignes de force qui marquent l'ensemble."

L'œuvre monumentale ne sera toutefois pas toujours nécessairement impliquée dans un milieu qui lui sert de décor permanent: *Occasion dramatique, XI* constitue par exemple la généreuse contribution de Lardera au Symposium international de sculpture organisé en 1965 au Musée d'Art Contemporain, et a déjà su occuper organiquement quatre environnements différents.

De toute évidence, il ne s'agit plus d'entretenir la pieuse utopie de l'intégration des œuvres plastiques (architecture-sculpture-peinture-design) dans un entonnoir niveleur: bien au contraire, Lardera revendique son droit absolu à opposer, contre une architecture molle ou impersonnelle, la percussive et la conviction de sa pensée plastique, lucidement mûrie dans le creuset d'une patiente imagination; ou encore, dans les meilleurs cas, il détache, du fond du tableau architectural ou naturel, la tranquille certitude de ses équations dans l'espace, contraignant les émotions à transpirer sur les surfaces métalliques. Loin de fondre ou d'adapter ses formes aux données architecturales, il les dresse dans leur intègre autonomie.

Rythme héroïque, VI déploie ainsi ses volumes dans la double dimension parfaitement indiquée par le titre, devant le gigantesque ensemble d'habitation Maine-Montparnasse, à Paris, architecture de Jean Dubuisson. Depuis 1964-65, une œuvre de 6 mètres, *Occasion dramatique, VIII*, s'impose, König Heinrich Platz, avec la même hardiesse, la même rigoureuse éloquence, occupant l'espace du parc municipal de Duisbourg et y imposant son irréductible présence. En 1966-67, Lardera entreprend dans son atelier de la Cité Falguière, à Paris, la composition d'*Ile-de-France* (1) quelques plans à la fois sobres et vigoureux tranchent l'espace en quartiers dynamisés dont tous les profils conjuguent, avec une grâce inoubliable, la fermeté d'un regard volontaire et la caresse d'une main émue qui découpe, dans la chair palpitante de l'émotion, un hommage à la patrie d'adoption du sculpteur florentin, et aussi les rets inédits de l'aveu. Le chalumeau chante, tout au long des contours des pièces de métal, et en révèle la puissante énergie, inscrite dans la densité même de l'acier. Et nous déplorons le fait que la Ville de Montréal n'ait pas su retenir un aussi évident chef-d'œuvre, qui quittait en septembre 1969 l'esplanade du pavillon français à l'Exposition Internationale et Universelle de Terre des Hommes—où il

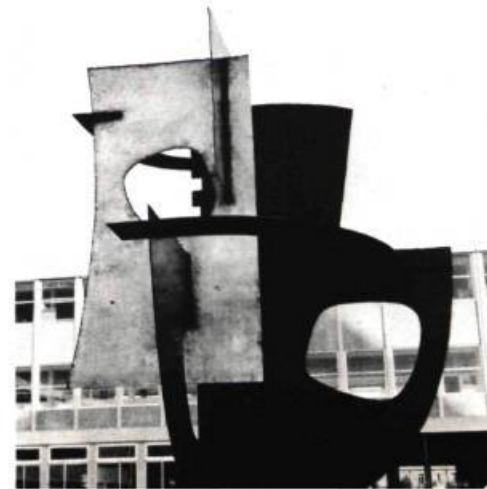
n'avait toutefois jamais fait tellement bon ménage avec l'architecture dudit pavillon—pour aller rehausser de sa présence un musée de Hanovre.

Très récemment, en 1967-68, Lardera analysait les problèmes présentés par un ensemble d'édifices, et trouvait l'équation magistrale de *Rythme héroïque, VIII*, pour la Maison de la culture et le Conservatoire de musique et de danse de Grenoble (architectes: Wogensky, Duboin, Goubet). Et depuis quelques mois seulement, *Rythme héroïque, IX*, s'élève sur la place de l'université, à Fribourg, poursuivant avec une fidèle autorité la rigoureuse attitude que l'artiste proclame dans plusieurs villes du monde, à propos de la place de la sculpture et de la sculpture monumentale dans la vie actuelle.

LA PRÉSENCE INTÉRIEURE

Pour ouvrir une bien modeste parenthèse sur l'homme, posons-nous dans son sillage quelques questions. Comment peut-il se consoler de ses origines lombardes et toscanes? Comment oublier les somptueuses magies florentines vues des hauteurs de Fiesole? Comment se laver de jamais des alluvions millénaires de la Méditerranée, toute imprégnée encore de prescrites mythologiques? Et pourtant, Berto Lardera est monté à Paris en 1947, âgé de 36 ans, et, sans un seul regard de nostalgie vers son Italie natale, il a épousé la vie parisienne dans sa quotidienneté la plus concrète, et se réjouit de trouver parfois quelque répit en Bretagne, devant la farouche Atlantique. Mais il n'a pu effacer ce profil, qu'on dirait surgi d'un tableau de Piero della Francesca ou de Masaccio, et roule, dans sa voix bien française pourtant, on ne sait trop quel voile qui me rappelle les brumes matinales flottant autour du duomo de Florence.

L'œuvre de Berto Lardera déploie, depuis une vingtaine d'années, le plaidoyer éloquent d'un langage plastique rigoureusement actuel et vigoureusement expressif des meilleurs systèmes de valeurs que l'on puisse souhaiter: une authenticité farouche, une passion violente, une lucidité sans faille, une intense volonté, une affection transparente. "Impressionnantes, intimidantes, chargées d'énergies puissantes qui pourraient déborder et exploser si elles n'étaient concentrées dans une forme qui impose à l'élan vital les lois de l'intelligence"



ce, les sculptures de Lardera sont placées comme des conducteurs en marche aux frontières du possible et du devenir'' : c'est par ces mots que Marcel Brion termine sa préface à un livre récent consacré à l'œuvre de l'artiste.

''La présence humaine est essentielle pour toute œuvre d'art, mais il ne s'agit pas nécessairement de la représentation de la figure humaine ou de certains aspects de la nature. Je conçois cette présence comme une manifestation de l'âme et de l'esprit. La première sollicitation qui met en marche le travail de création artistique, c'est la redécouverte d'une émotion profondément ressentie qui engendre le besoin de s'exprimer. Une sculpture est réelle parce qu'elle constitue, par elle-même, un geste vital d'une importance absolue. La vérité d'une œuvre d'art ne consiste pas dans l'exactitude de la représentation, mais dans sa nécessité intérieure.'' Ainsi parle Lardera, en confiant à Ionel Jianou le fond de sa pensée. Et c'est justement dans ce fondement moral, éthique, que nous voyons s'enraciner les fleurs d'acier de Lardera, qui témoignent dans notre civilisation, en juste équilibre entre la fulgurance romantique et la sécheresse de la cybernétique, de la noblesse de l'esprit et des tumultes de la chair.

Et enfin, l'œuvre de Lardera ne se limite pas à quelques centaines de sculptures de métal qui ont été exposées à travers le monde, de Tokyo à Venise, d'Oslo à New-York; qui animent des places publiques de Berlin ou de Racine, de Paris ou de Legnano; et qui ont trouvé bon port dans des collections de Rio de Janeiro ou de Montréal, de Dallas ou de Zagreb, de Boston ou de Duisbourg, de Rome ou de San Francisco: son œuvre graphique, déjà remarquable par les qualités évidentes de ses gouaches et collages, trouve depuis deux ou trois ans un regain de vie et d'attrait par le surgissement d'admirables gravures qui conservent, grâce à une technique nouvelle imposée par l'artiste, la saveur intense de sa sculpture et le prestige de sa parole.

(English Translation, p. 68)

3—*Entre deux mondes, IV*, 1962-64, 11 pieds 5 po. $\frac{3}{4}$ (3m.50), fer et acier inoxydable, Le Mans, France.

4—*Occasion dramatique, XI*, 1965, 8 pieds 10 po. $\frac{1}{4}$ (2m.70), acier corten et fer. Musée d'Art Contemporain, Montréal.

5—*Sculpture murale*, 1953, 39 pieds 4 po. $\frac{1}{2}$ sur 19 pieds 8 po. $\frac{1}{4}$ (12m. sur 6), fer et cuivre. Collection Franco Pensotti, Legnano, Italie.

