

Un nouvel art : la sculpture en mouvement

Fernande St-Martin

Volume 8, numéro 5-6 (47-48), septembre-décembre 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30098ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Martin, F. (1966). Un nouvel art : la sculpture en mouvement. *Liberté*, 8(5-6), 146-151.

un nouvel art :

la sculpture en mouvement

La sculpture en mouvement est-elle encore de la sculpture ? Est-elle un art autre ou relève-t-elle davantage d'une discipline technologique ? L'adjonction d'un mouvement mécanique plus ou moins continu aux éléments d'une sculpture a remis en pleine lumière, les difficultés que la sculpture a connues au cours des derniers siècles, pour se définir comme un art autonome, c'est-à-dire un art dont l'objet n'emprunterait pas à d'autres formes artistiques ses principes, ses définitions, son dynamisme particulier. Au XXe siècle, l'évolution de la sculpture fut particulièrement lente, pour ne pas dire souvent régressive. Alors que la science ou des arts comme la musique, la poésie et la peinture ont totalement remis en question la notion de l'objet et de ses constituants, la sculpture s'y est longtemps refusé comme si elle craignait d'y remettre en question sa réalité elle-même.

Par la complexité des ressorts dynamiques qu'elle met en jeu, sans pouvoir les contrôler vraiment, la sculpture en mouvement peut d'abord être considérée comme un « happening » plus ou moins spécifiquement programmé. La sculpture-suicide que Tinguely exposait dans les jardins du Musée d'art moderne de New York en 1960 est sûrement l'un des plus importants « happenings » de ces dernières années. Cette affinité entre la sculpture en mouvement et le « happening » ne ferait que souligner une fois de plus à quel point la sculpture ne peut se développer qu'en empruntant à la peinture, ses principes structurels dynamiques, puisque le « happening » est un prolongement, une explicitation physique, tri-dimensionnelle de ce qu'impliquait le « gestuel » de la peinture expressionniste-abstraite, où la valuation plastique impliquait la présence du personnage qui peint, en même temps que l'activité libératrice du geste pictural.

Mais l'on peut tenter de comprendre ce que propose la sculpture en mouvement en analysant de plus près, par exemple, le cheminement de Calder, le pionnier du « mobile », qui a pourtant

opté par la suite pour le « stable », c'est-à-dire une structure non animée, dans ses principales réalisations récentes, que ce soit la gigantesque pièce réalisée au Festival de Spolète ou celle du Lincoln Centre de New York, ou encore pour l'imposante sculpture qu'il prépare pour l'Expo 67 à Montréal.

Si on analyse la structure plastique des Mobiles de Calder, l'on constate que leur caractéristique principale est de présenter un équilibre axial. Il s'agit d'une projection des éléments sur un modèle gyrostatique, qui accomplit une transposition de la composition classique de la sculpture à base pyramidale, dans une géométrie de l'espace. Il est certain d'autre part, qu'il existe une équivalence syntaxique entre la fonction de la ligne d'horizon en peinture et de la structure pyramidale des éléments qu'elle engendrait et cette construction pyramidale de la sculpture monolithique, à partir de sa ligne d'axe. Mais le fait que Calder ait opté dans ses Mobiles pour le mouvement créé par des perturbations atmosphériques et qu'il n'ait pas choisi de développer les possibilités ouvertes par son « Cirque », qui était lui motorisé, implique que pour lui, le mouvement en sculpture ne devait pas être l'explicitation d'un rythme choréographique préconçue, par laquelle les éléments se définiraient à partir de l'espace qu'ils engendrent. Pour Calder, le mouvement représentait une multiplication des possibilités spatiales de certains éléments ancrés sur des points d'attache fixes. Ce qui fait que ses objets constituent une certaine équivalence plastique par rapport aux objets naturels eux-mêmes.

Tout autres sont les préoccupations d'un Nicolas Schoffer, par exemple, dont les éléments sont issus de prémisses picturales post-mondrianesques. Toute la dialectique de la peinture contemporaine, en effet, a été d'assumer les quatre coins du tableau, c'est-à-dire d'affirmer la surface. La transposition de cette exigence plastique s'est faite dans la troisième dimension par l'intermédiaire de la juxtaposition d'éléments semblables, ou de même dimensions, qui créent un volume cubique dont la structuration interne correspond à la notion de surface dynamique que poursuit la peinture. Nicolas Schoffer a justement entrepris, à partir d'éléments formels analogues, de reconstituer à l'intérieur d'un espace creux, la rythmique de la surface de Mondrian. Pourtant alors que les structures linéaires des Mobiles de Calder nous renvoyaient à la perspective linéaire, c'est d'emblée dans une perspective aérienne

que se développe la problématique de Schoffer, axée sur les multiples dégradations de l'intensité lumineuse, créant de véritables labyrinthes où le jeu des réflexions suscite un monde tactile qui resitue ces structures à l'intérieur des limites du cubisme, plus que dans un véritable prolongement de la dialectique du Stijl.

Dans toute structure de ce genre où chaque élément n'est finalement que le dernier repaire des multiples réfractions des rayons lumineux, toujours susceptibles de subir les transformations arbitraires occasionnées par le milieu ambiant, et où en outre, la définition des éléments dépend de l'échelle architectonique créée par leurs relations avec les multiples volumes environnants, la sculpture ne peut que difficilement se libérer de l'analogie manifeste avec l'objet utilitaire ou naturel. Toute tentative de réévaluation de la sculpture ne peut donc se situer qu'au niveau de l'appréhension tactile et de l'élaboration d'un concept structurel des matériaux, qui impliquerait un système de luminosité pouvant donner à la sculpture cette autonomie plastique toujours difficile à atteindre.

Schoffer a voulu substituer au cinétisme subjectif élaboré par la dialectique du devenir pictural de Mondrian, une explication phénoménologique de la transformation dans la durée, introduisant dans l'objet le cinétisme ou la kinesthésie du spectateur, grâce à un mouvement de contrepoint créé par la programmation du mouvement à l'intérieur des éléments structurels de la sculpture. Dans la dialectique picturale, le mouvement créé est essentiellement mnémique, c'est-à-dire qu'il est un complexe produit de synthèse, impliquant les expériences subjectives de la couleur et de la forme chez le spectateur. Et c'est toujours l'interaction de ce monde subjectif avec le dénouement de la structurale plastique objective qui crée la notion d'espace pictural, qui est toujours un « espace-durée ».

Mais lorsqu'un objet naturel est entraîné dans un mouvement accéléré, il ne peut arriver à se constituer un espace propre; il tend plutôt à se dégrader vers une simple réalité de masse qui perd par ailleurs toute sa spécificité chromatique.

Il est manifeste que les préoccupations du mouvement d'un Schoffer, d'un Tinguely, d'un Lin Lei, ou plus près de nous, d'un Soucy, viennent non pas renouveler les structures plastiques que

l'on observerait dans la sculpture au repos, mais qu'elles tentent par le subterfuge du mouvement, de transformer les qualités matérielles des éléments mis en jeu; ceux-ci par leur accélération produisent un continuum cinétique qui élaborent une matrice tri-dimensionnelle pour une espèce de cinéma d'animation. Cependant à des tempos accélérés, ces éléments sont confondus dans une masse virtuelle, non-chromatique, d'où sont éliminées les possibilités expressives des éléments eux-mêmes.

Celles-ci seraient en réalité remplacées dans la sculpture animée par les qualités expressives que possède le mouvement en tant que tel. Mais conçues comme un arrangement ou une programmation des trajets de divers éléments dans l'espace, dans des rythmes et des interactions diverses, la sculpture devient alors une véritable rythmique choréographique. Jean Noverre disait déjà au 18^e siècle que la danse, c'était des statues en mouvement. En dépit de l'ambiguïté de ses objectifs et de la lenteur de son évolution, la danse, expression cinétique primaire, vient tout récemment de découvrir dans les recherches des choréographes d'avant-garde, que son anthropomorphisme l'avait limitée à une figuration par trop littéraire. Et l'on commence aujourd'hui à substituer aux « statues », des éléments matériels abstraits plus ou moins géométriques et qui sont d'ailleurs plus en accord avec la nouvelle sculpture contemporaine. D'autre part, la danse vient de découvrir qu'elle devrait se constituer sans le support musical, qui a constitué pour elle un moteur cinétique externe qui conditionnait de façon exclusive son développement dans l'espace. L'objet cinétique de la choréographie a en effet été très longtemps assujéti au motif musical, dont la dynamique est radicalement étrangère à celle du mouvement dans l'espace tri-dimensionnel, puisqu'il est tout entier fondé sur des déroulements et des synthèses virtuelles dans un espace à multiples dimensions. La danse accompagnée de musique n'a été au cours des siècles qu'une forme de fusion des arts, peinture, sculpture, musique, architecture et théâtre, où aucun ne put trouver un climat favorable à son expansion et à sa véritable expressivité.

Il existe sans doute dans la sculpture en mouvement qui s'adjoint la rythmique hétérogène d'un moteur, une double analogie avec les relations de la danse et de la musique. Car de façon spontanée ou calculée, la sculpture en mouvement engendre tou-

jours un certain univers sonore, dont le sculpteur accepte l'émergence et la contingence, sans posséder par ailleurs le contrôle qui permet au musicien de donner à ces bruits et à ces sons, une cohérence dynamique expressive et d'en faire les éléments d'un langage véritablement symbolique.

La sculpture en mouvement, à cause de son irréversibilité propose au spectateur à la place de la perception de l'objet, une succession d'impressions qui ne peuvent valoir, que par leurs possibilités mnémiques, comme cela se produit déjà dans la perception d'une sculpture fixe. Car l'accélération de la perception par un quotient de vélocité quelconque, entraîne cette situation où ce n'est plus la perception objective de l'objet qui conditionne véritablement l'expérience esthétique, mais la réaction à un monde d'impressions provoquées par la définition arbitraire de multiples points fixes entre lesquels évolue l'objet sculptural.

Paradoxalement, l'acte de perception exige qu'on recherche dans la sculpture en mouvement la staticité de l'objet et qu'on déplore aussi la liberté perdue d'élaborer une cinétique personnelle. L'on ferait appel en vain ici au dynamisme propre au cinéma, car la séquence calculée de la succession des images cinématographiques ne peut être impliquée dans la sculpture comme élément dramatique, faute de recherches et de contrôle véritable sur la perception rythmique de mouvements peu différenciés. Les structures rythmiques des sculptures en mouvement produites jusqu'ici sont le plus souvent d'un ordre mécanique assez simpliste, qui n'implique guère une expressivité créatrice, mais impose l'arbitraire d'une soumission à un monde mécanique peu évolué, qui ne correspond pas à la richesse inventive formelle que l'on retrouve dans l'objet sculptural fixe. Même une programmation électronique ne semble vouloir poser que l'expressivité de cette programmation en soi. Mais limitée par les éléments matériels qui lui servent de support, ce mouvement programmé apparaît comme assez pauvre en regard des corrélations dynamiques abstraites que le mouvement cinétique pictural a su élaborer au cours des dernières années. C'est uniquement dans la mesure où l'engrenage extrêmement complexe du mouvement réel se donne un but d'expressivité, et non de pure motricité, que l'objet cinétique deviendrait possible. Mais il s'agirait alors d'aborder véritablement les problèmes que la chorégraphie n'a pu qu'à peine esquisser jusqu'ici, paralysée qu'elle fut si

longtemps par la pantomime anthropomorphique aux possibilités extrêmement limitées.

Peut-être l'apparition de la sculpture en mouvement constitue-t-elle l'émergence d'une nouvelle forme de fusion des arts. Peut-être est-elle vraiment un art « autre », mais il semble qu'elle ne pourra vraiment se développer que si quittant l'atelier du sculpteur, elle devient un instrument de connaissance et d'expression pour les choréographes et les musiciens. Tout ce qui semble acquis pour le moment, c'est qu'il existe entre elle et la sculpture fixe, le même décalage que celui qui existe entre le cinéma, qui est la peinture en mouvement, et la peinture elle-même.

FERNANDE SAINT-MARTIN