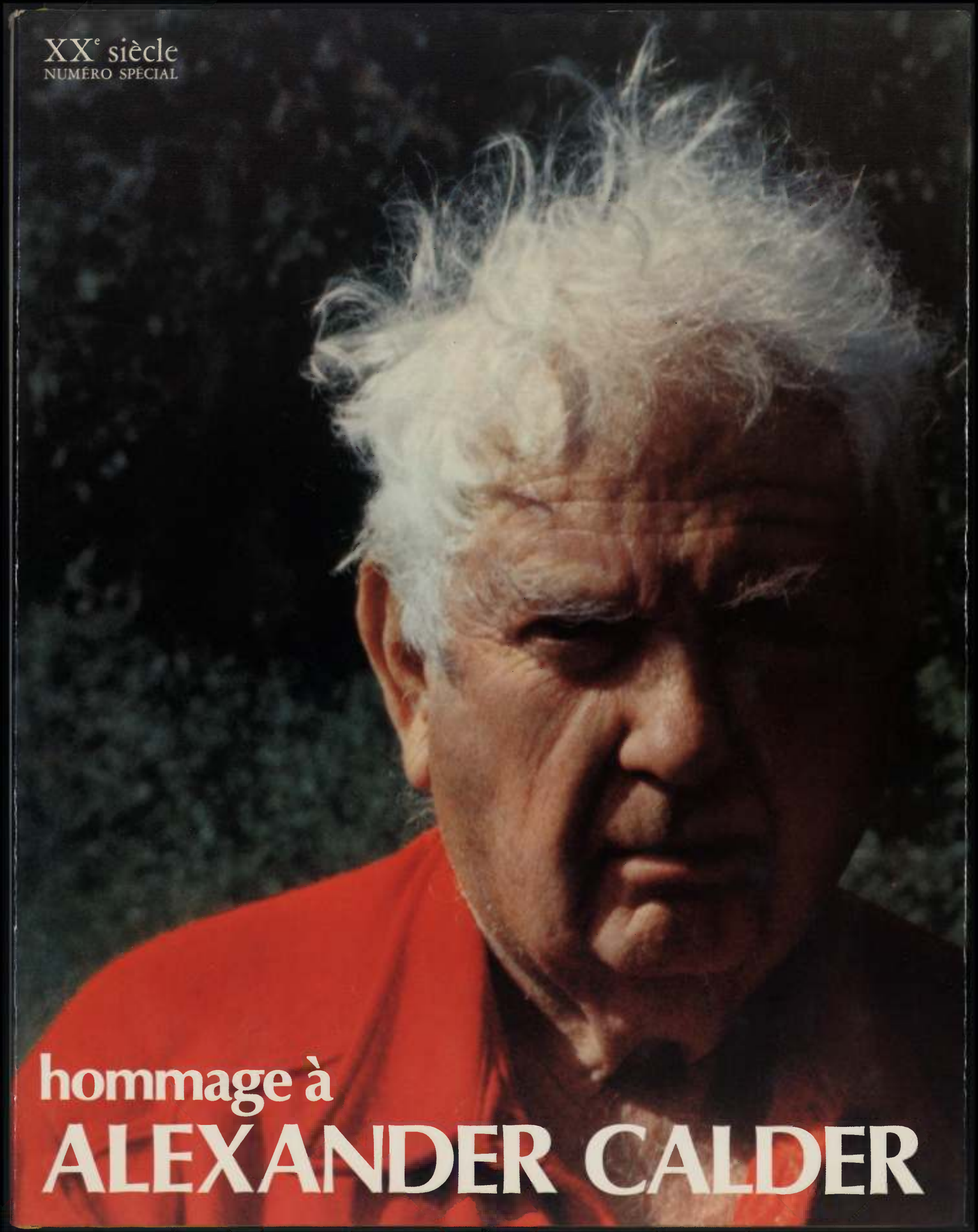
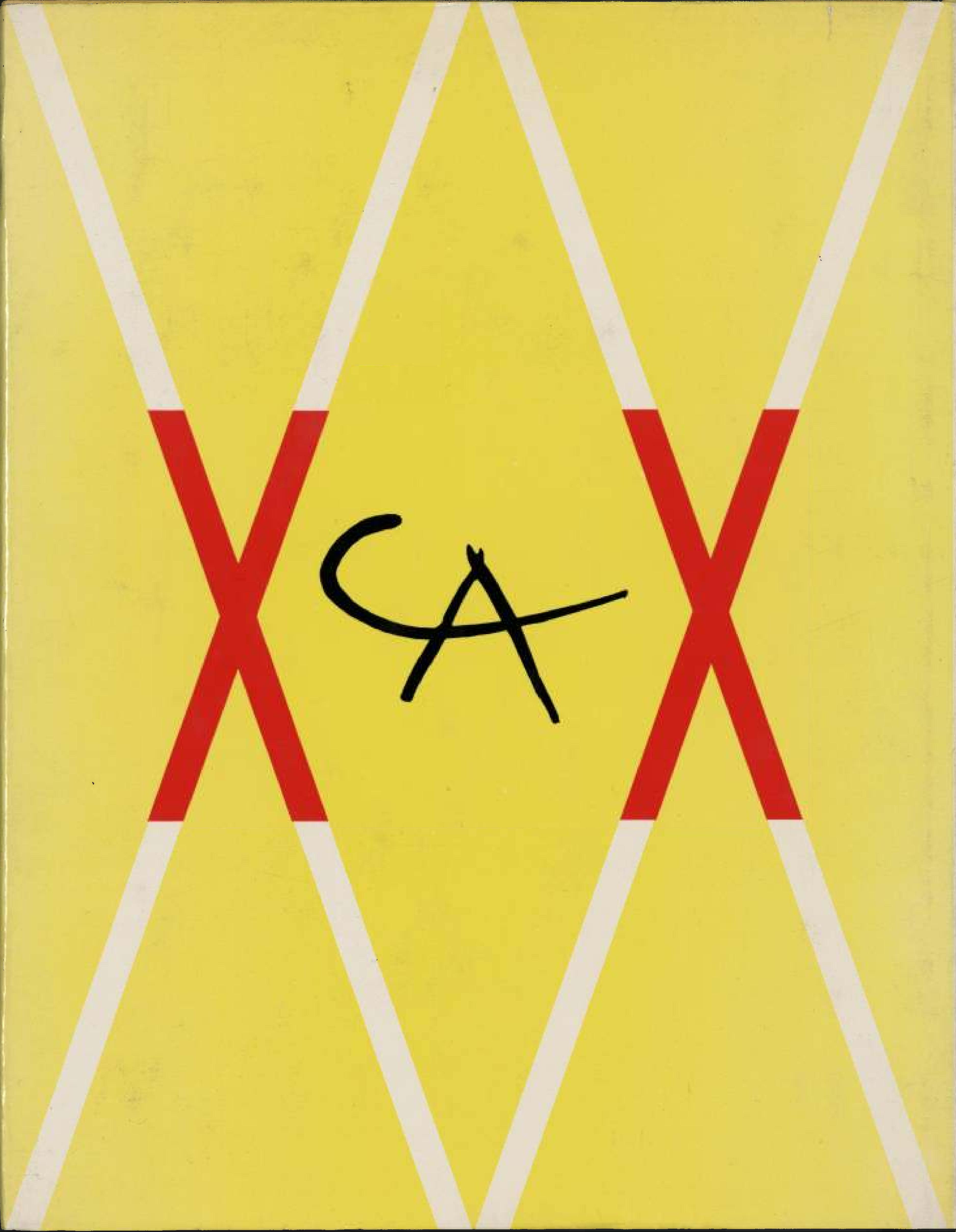
XX^e siècle
NUMÉRO SPÉCIAL



hommage à
ALEXANDER CALDER

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER

numéro spécial de XX^{e} siècle



HOMMAGE A ALEXANDER CALDER numéro spécial de XXe siècle

Numéro spécial hors abonnement

HOMMAGE A CALDER

Avec une lithographie originale en couleurs spécialement exécutée par l'artiste pour ce numéro

16 planches en couleurs
100 reproductions en noir et blanc

La feuille de métal, grâce à Calder, est ce qui permet aux hommes de réinventer l'oscillation du feuillage et la marche du ciel aux astres lents. Mouvements pluriels, et la constellation s'incline, accomplit sa révolution sur un axe polaire, une ligne idéale de jonction des contraires autour de laquelle oscillent tous les équilibres en mouvement de Calder.

JACQUES DUPIN

C'est par son naturel que Calder échappe aux lois de l'Histoire à travers lesquelles nous appréhendons d'ordinaire les artistes. Il propose aux gens son plaisir qui pourrait être le leur. S'ils n'en veulent pas, il remballe et va s'installer ailleurs. Tout ce qu'il fait se démonte. Ses plus grands stabiles, eux-mêmes, sont des œuvres faites pour ces nomades que Le Corbusier avait reconnus dans les sociétés modernes.

PIERRE DESCARGUES

Ainsi dressés à l'encontre des architectures anonymes d'acier et de béton où l'homme est aujourd'hui rangé, les grands monuments rouges et noirs de Calder n'ont-ils pas pris valeur de symbole? N'ont-ils pas vocation, comme « l'Homme » à Montréal ou « Le soleil rouge » devant le Stade Aztèque à Mexico, sous leur apparente docilité, de donner la Fête à tout un peuple?...

DANIEL LELONG

S'il n'avait pas tordu des fils de fer, s'il n'avait pas ajouté des bouts d'étoffe et des morceaux de bois à ses automates, peut-être Calder n'aurait-il pas *vu* Miró, sans doute n'aurait-il pas voulu *faire bouger* l'atelier de Mondrian: il a introduit le mouvement, qui manquait, le mouvement physique, au vocabulaire d'un nouveau mouvement intellectuel.

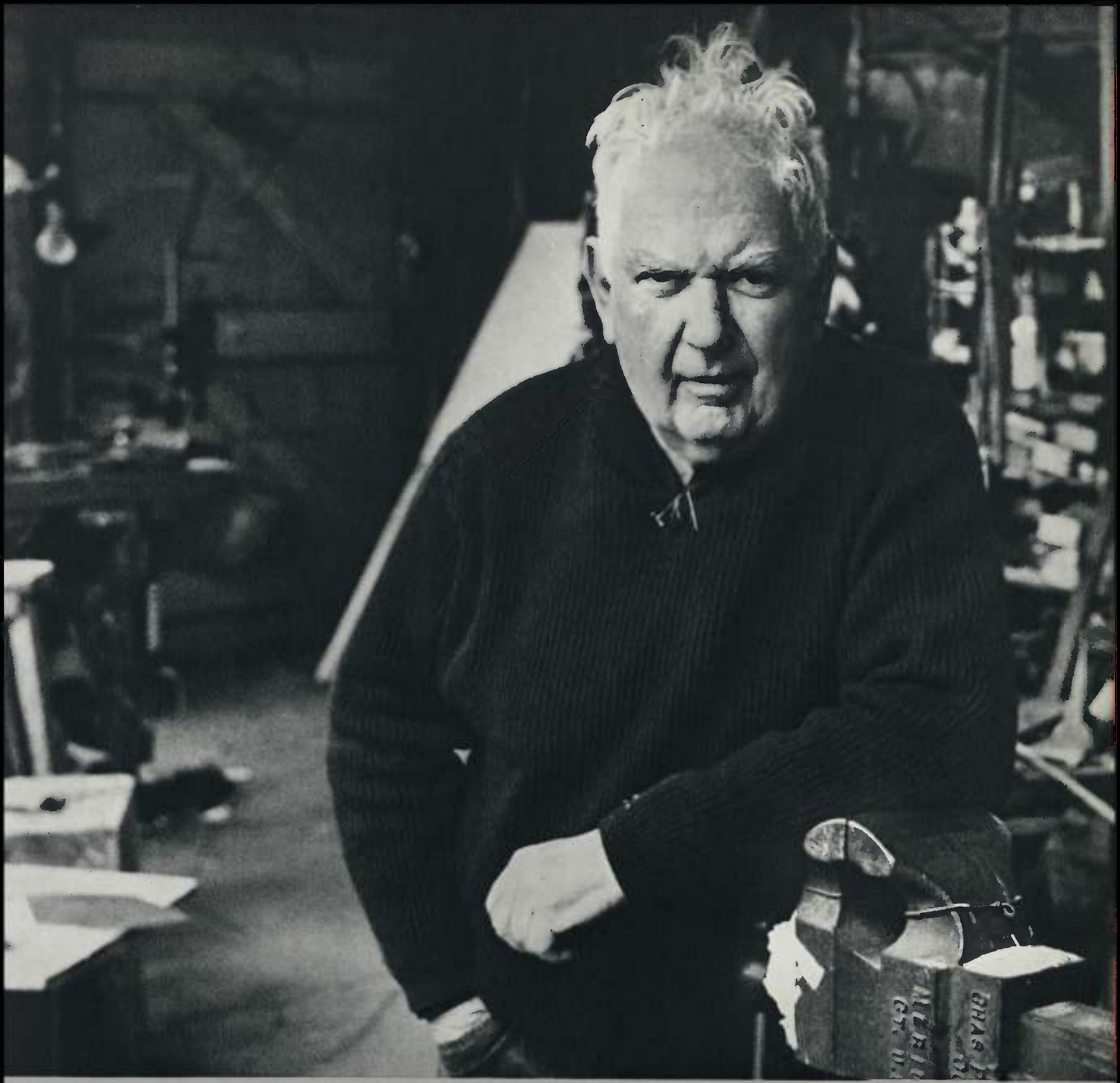
ALAIN JOUFFROY

Ont collaboré à ce numéro:

SAN LAZZARO, STANLEY WILLIAM HAYTER,
PATRICK WALDBERG, ALAIN JOUFFROY, JEAN DAVIDSON,
GILBERT LASCAULT, JACQUES DUPIN,
PIERRE DESCARGUES, GIOVANNI CARANDENTE,
CHARLES CHABOUD, DANIEL LELONG,
YVON TAILLANDIER

Ce numéro comporte également des « témoignages » de:

FERNAND LÉGER, PASCIN, HENRI HOPPENOT, PIERRE GUÉGUEN, JEAN-PAUL SARTRE.



Hommage à

Calder

(*Photo J. Robert*).

Merci, Sandy

par San Lazzaro

Dieu tira la femme de l'homme. Depuis, c'est de la femme que l'homme tire ses œuvres, celles de la chair, naturellement, mais aussi les œuvres d'art. Ce qui est très évident pour un Renoir ou un Degas peut surprendre, dit à propos des « mobiles » ou des « stabiles » de Calder, car devant une œuvre abstraite on ne se pose pas, généralement, de telles questions. Dans un mobile, c'est la douce mécanique du mouvement qui nous enchante et on ne songe pas que ces spirales, ces disques, ces flèches, ces losanges, l'artiste les a empruntés au corps d'Eve, recréant avec ces éléments humains une œuvre qui apparemment ne doit rien à l'humain.

Pour les « stabiles » c'est encore la femme: non plus la douce Ophélie toutefois, mais la Reine, la Veuve souveraine, celle qui, aux yeux de tant de poètes et de concierges de palaces internationaux, symbolise l'Amérique. Ce n'est pas le drapeau étoilé qu'il faudrait planter sur la lune, mais une de ces sculptures, car le monde lunaire est leur royaume. Je m'étonne que personne aux Etats-Unis n'y ait pensé.

Dans ces transpositions « éoliennes », pour reprendre le terme employé par le regretté Pierre Guéguen, ou tout simplement caricaturales de la femme, l'humour de Calder est aussi puissant et non moins nuancé que celui d'un Shakespeare.

On s'est étonné que Calder ait pu concevoir un Ballet — Work in Progress — *sans personnages. Mais ses sculptures sont des personnages, de comédie et de tragédie, auxquels suffit pour décor, comme aux personnages de Shakespeare, une simple pancarte entre une scène et l'autre, car ils portent leur décor en eux-mêmes, ils sont en même temps personnages et décors.*

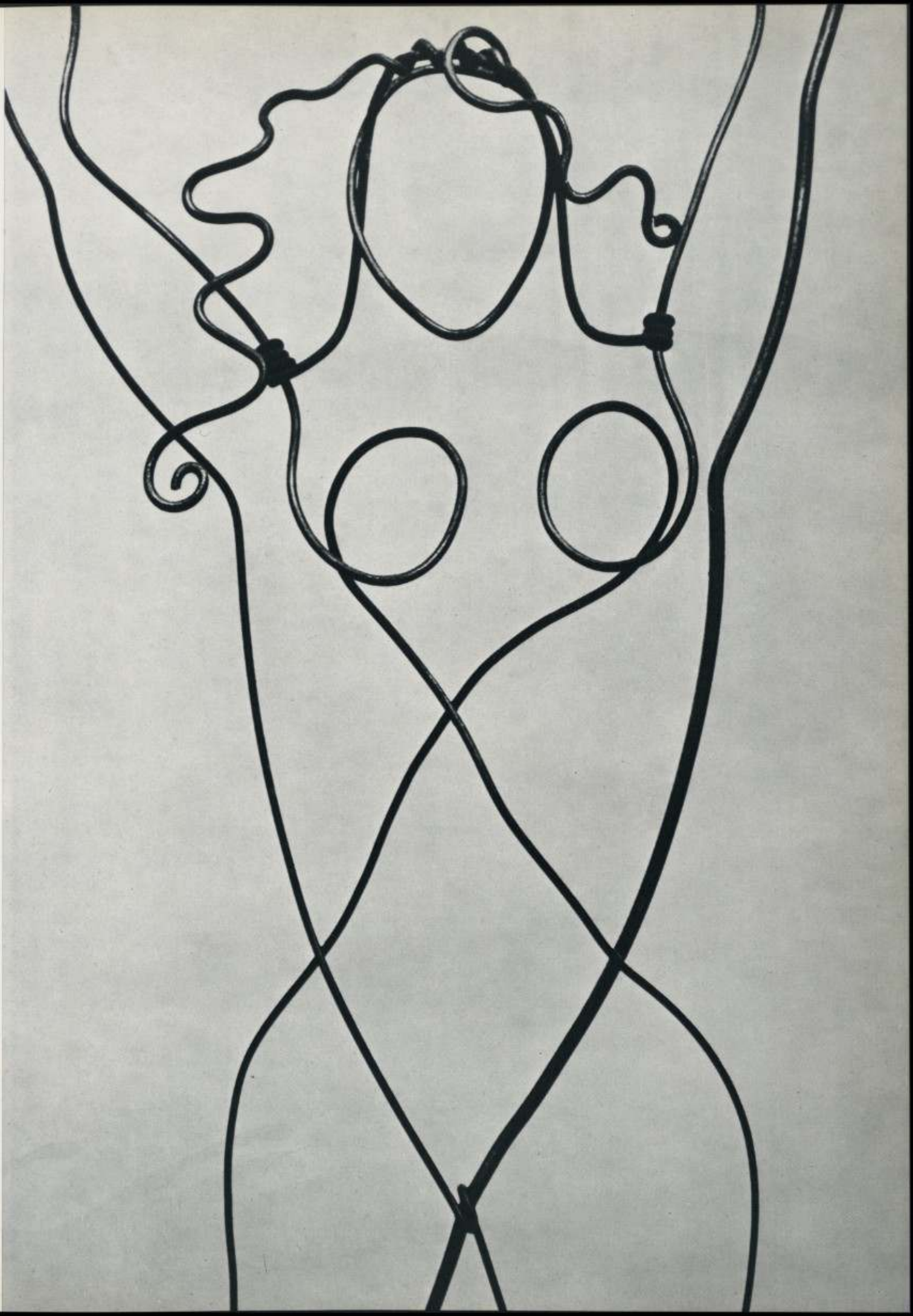
Merci, Alexander Calder — que sa femme et ses familiers appellent « Sandy » — merci, Sandy de nous avoir donné tant de joie. Et de nous avoir fait douter de cette légende qui veut que la femme ait été tirée par Dieu d'une côte d'Adam endormi, bien qu'elle soit une créature de rêve. J'aime penser, quant à moi, qu'il a, comme vous, tiré tout de la femme, même le soleil et la lune.

SAN LAZZARO

Extrait de l'introduction à l'album de 8 Lithographies originales en couleurs de Calder « Magie éolienne », Ed., XX^e siècle, Paris 1972.

◁ (*Photo P. E. Guerrero*).

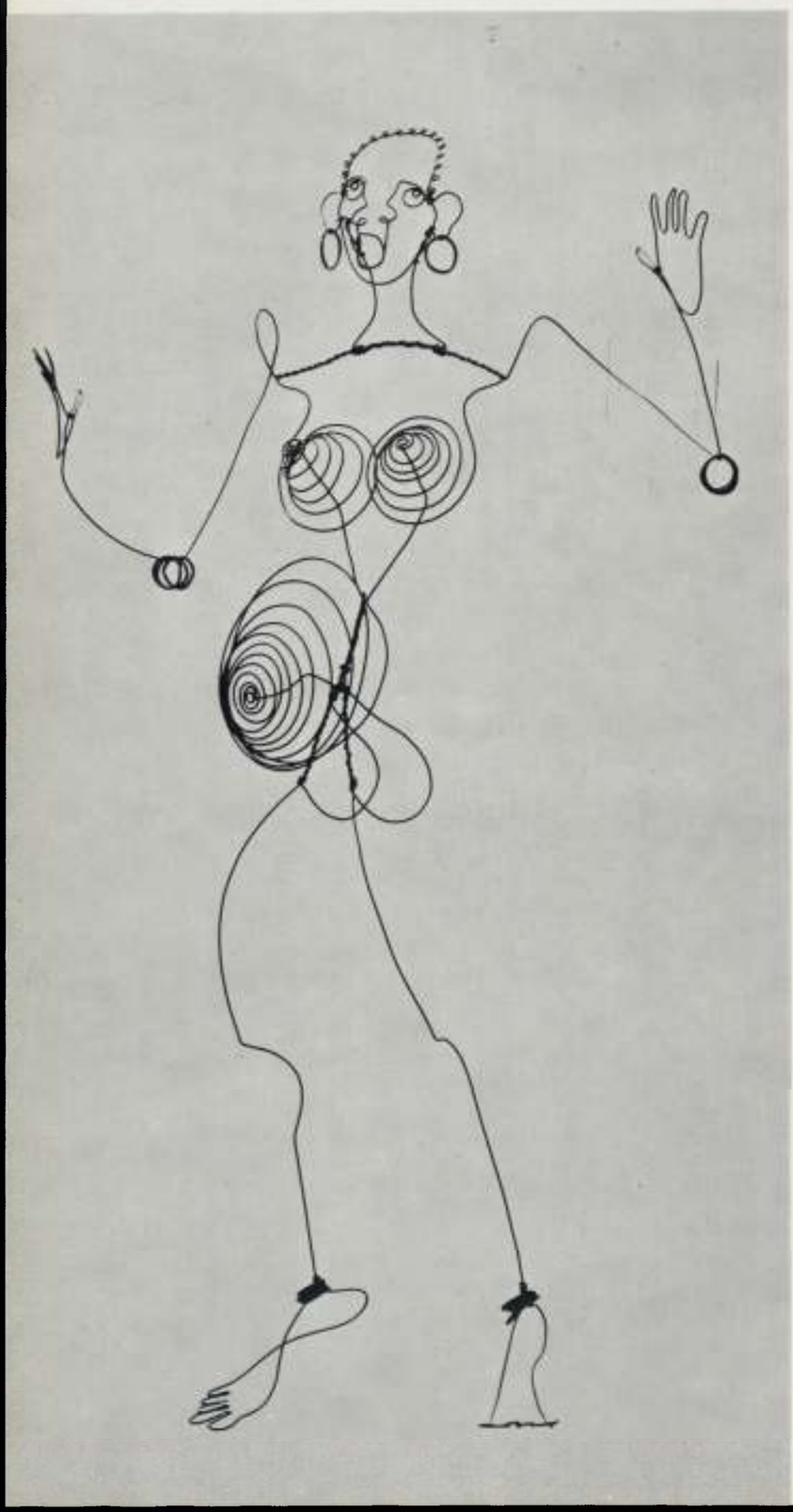
La famille en fil de fer (détail). 1929. H. 164 cm.
Museum of Modern Art, New York. (*Photo Ugo Mulas*).



◁ De gauche à droite: Trois ailes, 1957, le Faucon, 1963, Triangles et arcs, 1963. Stabiles. (*Photo Ugo Mulas*).

Alexander Calder à Paris

par Stanley William Hayter



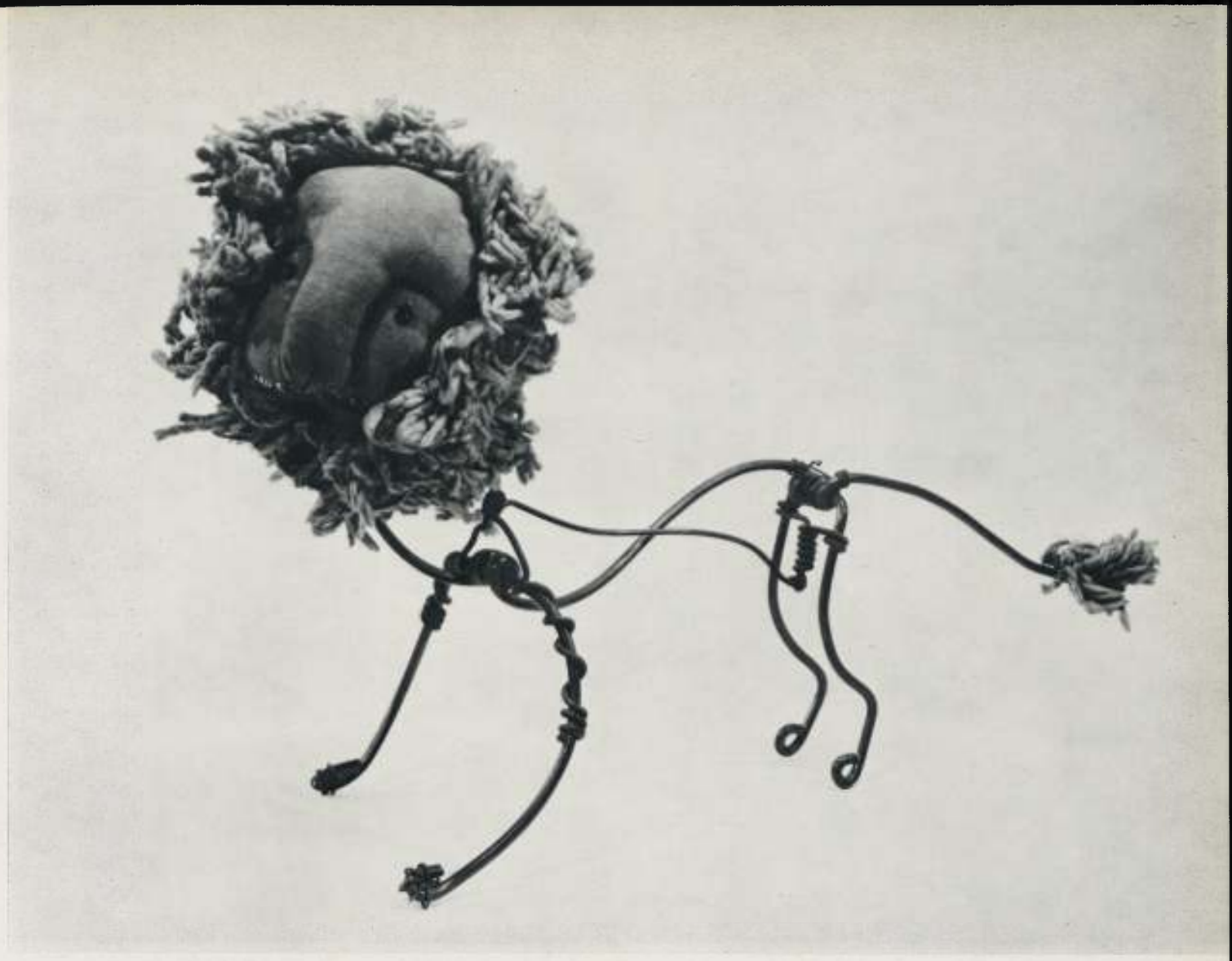
Un jour de printemps — c'était, je crois, en 1926 — j'étais assis avec un ami à la terrasse du *Sélect*, à Montparnasse. Dans la rue, entre les rails du tram, un personnage avançait: on aurait dit un gros bébé chancelant, visiblement peu rassuré quant à la sécurité offerte par la station verticale. Ce personnage semblable à un ours arborait un complet moutarde assez criard pour épouvanter un cheval, une moustache de phoque et une mèche grise. Reconnaissant dans le personnage un ancien camarade de classe, mon ami le héla et l'invita à s'asseoir à notre table: c'était Sandy Calder, qui mettait les pieds en France le jour même pour la première fois et avait marché de la gare jusqu'à Montparnasse. Plus tard, il m'expliqua que la Compagnie Hollande-Amérique lui avait offert un passage en échange de quelques dessins.

Nous nous vîmes assez souvent l'année suivante et il passa l'été avec moi à Saint-Tropez, où il fit ses premiers portraits en fil de fer (*Portrait de Helen Wills, l'Acrobate*) et les premiers personnages du *Cirque*; je pense que le tout premier fut le *lion* en fil de fer et en laine orange. A cette époque, l'essence de l'autorité à Saint-Tropez était concentrée en un seul individu, lequel reprocha à Sandy, un jour qu'il déambulait sur le port, d'exposer de façon excessive aux regards les poils de sa poitrine sortant d'un de ces tricots rayés de marin qu'on portait là-bas. Je ne me rappelle pas si le policier exigea que ce poil exubérant fût tondu ou dissimulé à la vue.

A l'époque, on pouvait vivre à Paris avec très peu d'argent, mais encore fallait-il le trouver et je crois que c'est à ce moment-là que Sandy commença à fabriquer des jouets. Je revois encore son étonnement naïf devant l'indifférence des fabricants de jouets envers ses modèles ingénieux, qui nous amusaient tant, les enfants et nous-mêmes. Sans doute ne réalisait-il pas que les jouets sont fabriqués par des gens qui prétendent comprendre ce que les parents (qui paient) pensent que leurs enfants apprécieront. (Beaucoup plus tard, Sandy fabriqua pour un de mes fils un canard avec une bobine, du fil de fer, un peu de cuir pour le bec, le tout tiré par une corde rouge; comme les roues étaient excentrées et l'axe en biais, on obtenait, en tirant la corde, la plus authentique démarche de canard qui soit).

A Paris, Calder fit la connaissance de Miró et

Le Cirque. Joséphine Baker. 1926-1929. Fil de fer. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).



Le Cirque. Le lion. 1926-1929. Fil de fer, tissu et laine. (*Photo Galerie Maeght*).

de Mondrian; il avait beaucoup d'amis français. Les représentations du fameux *Cirque* miniature remplissaient toujours la maison, encore qu'à mon avis, la majorité de ses admirateurs le considérât plutôt comme un amuseur, sans saisir l'importance de sa contribution à la sculpture. Tout le monde portait ses bijoux en argent et en cuivre et plus tard, Calder exécuta quelques gravures dans le groupe de mon *Atelier 17*. L'une des plus remarquables fut une gravure sur bois: au lieu de la réaliser de façon traditionnelle en entaillant le bois, Calder enfonça au marteau une sculpture en fil de fer dans une plaque de bois, de sorte qu'à l'impression l'incrustation apparaisse comme une ligne blanche sur un fond sombre et granulé comme du bois. Beaucoup plus tard, Calder fit d'autres gravures en dessinant à travers un fond tendre sur une plaque de zinc (voir *Big I, New Ways of Gravure,* 1944, Oxford University Press, London, 1966).

Les expositions des mobiles de Calder à Paris, à Londres et ailleurs, suscitaient toujours un grand intérêt dans les années trente et je me souviens d'avoir vu à Londres un programme télévisé consacré aux mobiles. Il semble que Calder ait proposé de faire le commentaire, mais les autorités anglaises décidèrent que son accent le rendrait incompréhensible au public et finalement, le son consista en une voix suave lisant des poèmes d'Edith Sitwell, en alternance avec de la musique indonésienne, surtout des gongs.

Calder habitait alors Villa Brune, dans le 14e arrondissement et l'aménagement de son atelier était typiquement caldérien. La cuisine se trouvait dans la soupente, à laquelle conduisait un petit escalier partant de l'atelier, où se trouvait le lit. De la cuisine sortait une machine compliquée, avec deux fils qui faisaient monter et descendre un panier contenant un pot à café. A force de tirer sur une des cordes, le gaz s'allumait sous la cafetière; une autre corde permettait de l'arrêter et le café descendait alors à côté du lit de Calder qui ainsi n'avait pas à se lever. Je crois bien que c'est Louisa, sa femme (elle a toujours considéré ses inventions avec une indulgence amusée) qui m'a raconté que quand le système tombait en

Les acrobates. 1930. Bronze. H. 51,5 cm. Coll. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. (*Photo Galerie Maeght*).

panne, Calder se levait, montait l'arranger et retournait au lit pour y attendre son café.

Un jour de 1927, alors que nous étions chez Pepe de Creeft, le sculpteur (il habitait dans une rue qui s'appelait alors rue Broca), nous nous aperçûmes que sa cuisine très rudimentaire et l'arrivée d'eau étaient derrière un paravent, dans un coin de l'atelier. Armé de pinces et de fil de fer, Calder disparut pendant un moment derrière ce paravent, puis il nous pria de venir admirer le résultat de son travail: un chien en fil de fer était fixé sur le robinet et une de ses pattes de derrière était astucieusement reliée à la manette. Quand l'eau coulait, le chien levait la patte!

Plus tard, vers les années quarante, je passai quelque temps chez Calder, à Roxbury, dans le Connecticut, avec mon fils âgé de cinq mois. Calder y habitait une ferme à laquelle il avait adjoint un grand atelier. J'eus ainsi l'occasion de le voir travailler à des mobiles beaucoup plus grands. Il prenait des tiges de différentes longueurs, rivait à leurs extrémités des formes de métal découpé et formait des boucles avec des pinces. Il travaillait avec une précision incroyable: quand tout était assemblé et suspendu, chacun des éléments se contre-balançait parfaitement et tout l'ensemble était entièrement rythmique. Celui qui pense que c'est facile à faire n'a qu'à essayer — beaucoup l'ont tenté, d'ailleurs, mais sans grand succès. Une autre fois, en vingt minutes, Calder me fabriqua un ceinturon. D'une tige de cuivre il fit la boucle en forme de deux mains entrecroisées, qu'il aplatit ensuite sur une enclume et ajusta sur une bande de cuir découpé. Cela fait vingt-cinq ans que je le porte.

Nous continuâmes à nous fréquenter aux Etats-Unis, où il exposait chez Pierre Matisse et, plus tard, chez Curt Valentin, avec qui je travaillais moi-même. Il exposait les fontes en bronze des mobiles aux masses en porte-à-faux, qui ont été largement imités depuis. Après notre retour en France, nous nous rencontrions très souvent à Paris et je me rappelle l'avoir vu travailler à de grands stabiles en plaques d'acier près d'Aix-en-Provence.

Si l'on considère la popularité presque universelle de l'œuvre de Calder (je ne vois guère d'aéroport international qui n'ait son mobile), on pense rarement que c'est seulement depuis très peu de temps qu'est reconnue l'influence majeure exercée par les artistes américains — et l'œuvre de Calder est sans doute celle dont l'influence est la plus largement répandue. Pourtant, il ne faut pas oublier la force d'âme dont il fit preuve pendant plus de quinze ans où il lutta, sans grand encouragement, pour convaincre le monde de l'importance du mouvement en tant qu'élément de la sculpture ou, pour employer le langage de la métaphysique, de l'intégration de la sculpture dans le temps.

STANLEY WILLIAM HAYTER

Paris, janvier 1972

Haltérophile. 1944. Sculpture en bois. H. 21 cm. Coll. Fondation Maegh
Saint-Paul-de-Vence. (*Photo M. Carrieri*

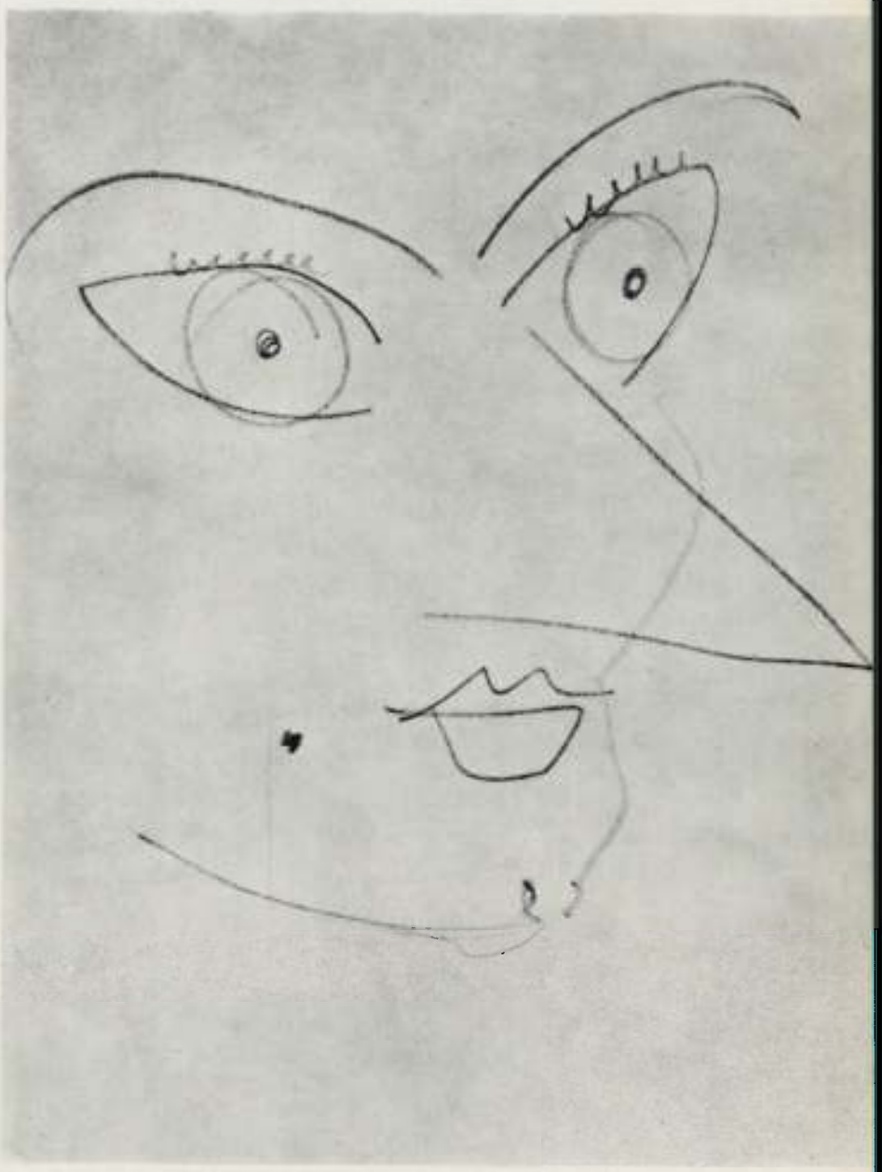
Les mains de Calder.

La rêverie du regard

par Patrick Waldberg

La première fois que le nom de Sandy Calder vint à ma connaissance, ce fut en feuilletant la collection d'une revue aujourd'hui oubliée, *Paris-Montparnasse,* mise à notre disposition par le patron d'un bar que nous fréquentions aux environs de 1932. Dans le numéro du 15 juin 1929, dont la couverture s'ornait d'une photographie de Mariette Lydis par Laure Albin Guillot, Edouard Ramond consacrait un important article, — sept pages abondamment illustrées, — à *Sandy Calder ou... le fil de fer devient statue.* Afin de mieux situer cet événement dans son climat et son époque, un mot sur *Paris-Montparnasse* ne sera pas superflu. Cette revue, d'intérêt strictement local, avait été fondée par un dilettante noctambule, un peu dessinateur, un peu poète et assez sérieusement drogué qui s'appelait Henri Broca. Il s'était fait le chevalier servant de Kiki que sa beauté, sa pétulance et sa liaison avec Man Ray avaient déjà rendue célèbre mais qui disposait là d'un organe tout dévoué à sa gloire. La revue avait ses idoles que l'on voyait photographiées en groupe ou seules, en pleine page: Foujita et Youki, Jules Pascin et la « Princesse » Aïcha, Per Krohg et Thérèse Treize, Jeanne et André Salmon, Renée et Moïse Kisling, Marie Wassilief et la belle d'A-Lal. En arrière-plan se profilaient avec insistance les figures d'Hilaire Hiler, qui décora le *College-Inn* et le *Jockey,* de Jimmy the Barman, qui opérait au *Falstaff* et de la plantureuse Mme Jalbert, du *Sélect.* Il arrivait que voisinassent, sur des photos de fin de nuit, le vicomte de Lascano-Téguy, le « cow-boy » Granowsky, le coiffeur Ramirez, le Viking Trygve Noer et le chef indien Standing Bear avec sa coiffure de plumes. Ombres disparates depuis longtemps enfuies que nous renvoient les pages fanées d'un vieux magazine!

Sandy Calder, qui vivait dans le quartier, a donc appartenu à ce Montparnasse de légende. Il avait déjà exposé à Paris en 1927, chez Séligman, puis au Salon des Indépendants et à celui des Tuileries, et enfin chez Billiet, en 1929, avec une préface de Jules Pascin. Les images d'époque nous le restituent, grand et athlétique, le visage poupin, la chevelure touffue et frisée, avec une moustache à la Théodore Roosevelt. Quoique n'ayant pas encore trouvé sa voie profonde, il avait alors, à trente et un ans, dépassé le stade de l'expérimentation. Son esprit inventif et sa prodigieuse dextérité l'avaient conduit à découvrir les ressources du fil de fer ou de laiton, matériau avec lequel il construisit son *Cirque,* ainsi que maintes silhouet-



Portrait de Kiki. Dessin (vers 1929). (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

Vache. 1928. Bois. H. 32 cm. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

tes spirituellement caricaturales, telles que la *Danseuse,* l'*Equilibriste,* le *Policeman* ou les clients du bar, assis sur leurs hauts tabourets. Mais là ne s'arrêtait pas son registre et ses sculptures sur bois révélaient une sensibilité plus exigeante, avec leur allure d'épaves issues de quelque haute-époque (Le *Cheval,* la *Vache*), ou bien proches des synthèses conçues par le silencieux et probe Henri Laurens (*Femme pudique, Femme baissée, Groupe de Femmes*).

Lorsque j'ai connu personnellement Sandy Calder, en 1941, à New York, à l'occasion d'une exposition de ses bijoux, il avait déjà chaussé les bottes de sept lieues et propulsé la poésie à travers l'espace, par la grâce des « mobiles » qui assurèrent sa renommée. J'eus l'occasion à deux ou trois reprises d'aller chez lui à Roxbury, dans le Connecticut, avec Georges Duthuit d'abord, puis avec Yves Tanguy qui vivait non loin de là, à Woodbury. Je me souviens d'avoir couché une fois dans le bâtiment qui lui servait d'atelier, au fond du jardin. Du plafond pendaient des plaques de métal de taille variable et de couleurs différentes, que le vent agitait doucement et faisait s'entrechoquer parfois, provoquant des sons tantôt aigus, tantôt plus graves, si bien que de mon lit de camp, à la limite du sommeil, je me croyais dans quelque fantastique volière, assimilé soudain au peuple des oiseaux.

C'est Novalis qui disait, je crois: « Rêver et ne pas rêver, en même temps, voilà l'opération du génie. » Sandy Calder, ainsi que j'ai pu le constater au cours des nombreuses soirées que nous avons passées ensemble, possède, lui, l'art de « dormir et ne pas dormir ». Bien souvent j'ai vu ses yeux se fermer, sa poitrine prendre le rythme de l'abandon tandis qu'autour de lui fusaient les paroles et s'animaient les discussions véhémentes. Tout d'un coup, il s'éveillait et de sa voix qui rappelle à s'y méprendre celle de W. C. Fields, il prononçait quelques mots, tout à fait pertinents et lucides, tendant à prouver que pendant son sommeil, il avait tout entendu. D'un naturel généreux, simple dans ses goûts comme dans ses manières, discret et loyal dans la conduite de sa vie, Sandy Calder aujourd'hui, sous ses cheveux de neige et dans son grand corps de forgeron féerique, ressemble à quelque magicien des vieux contes, capable de faire naître un serpent d'un bâton, un oiseau d'un caillou, un château d'une châtaigne.

De ses *mobiles,* d'autres que moi ont parlé mieux que je ne saurais le faire. Ils m'ont toujours fasciné, à la manière des vagues qui viennent s'ourler sur le sable, ou des flammes qui vacillent dans un foyer qui va mourir. Ce sont des œuvres qui occupent l'esprit sans le contraindre et entraînent la pensée vers des sentiers heureux. Si le chant de la mésange charbonnière devait un jour se concrétiser sur un mode spatial, nul doute qu'il ne prenne la forme légère et caressante d'un mobile de Calder. Il a nourri d'un feu nouveau la rêverie du regard.

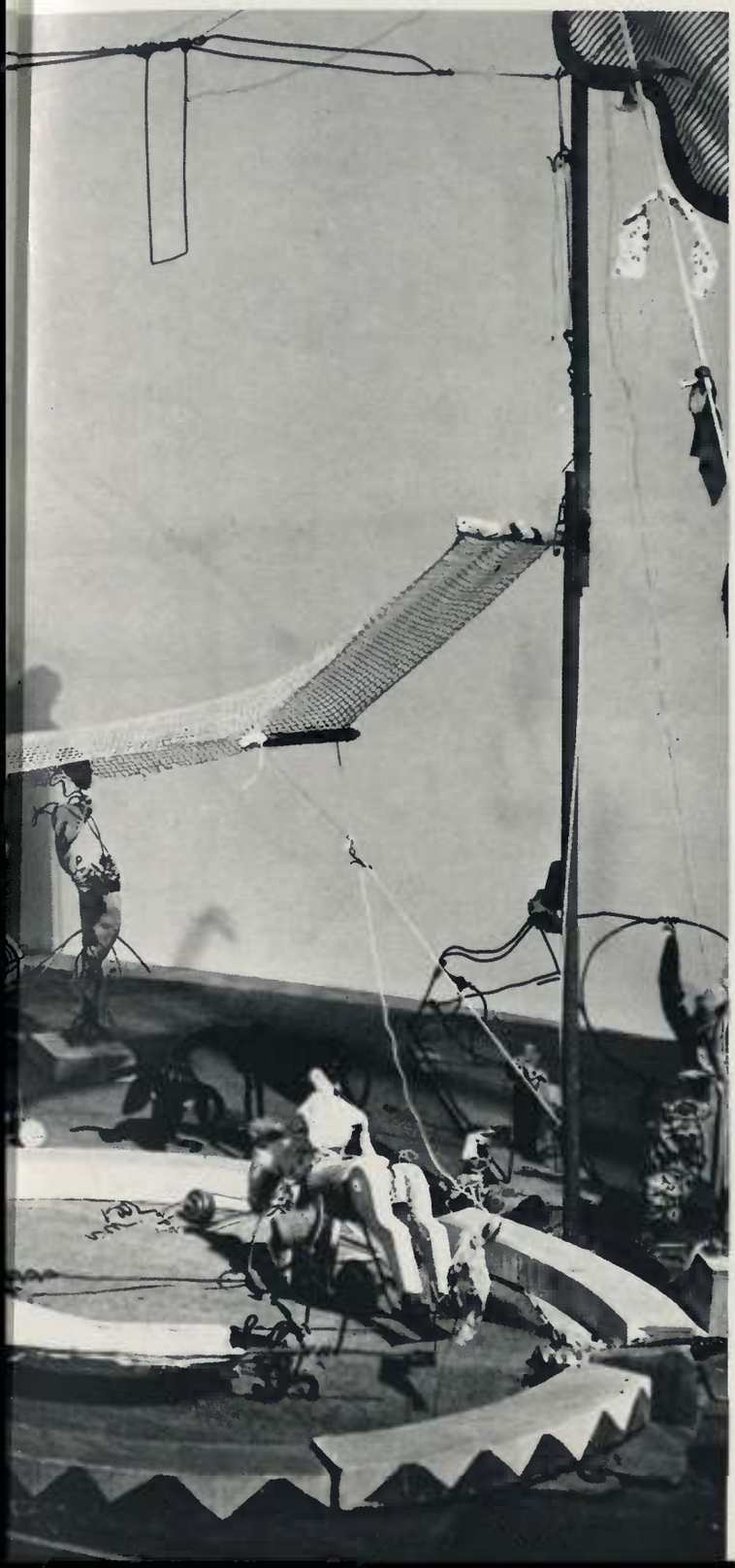
PATRICK WALDBERG

Saint Georges et le Dragon. 1928. Bois. 61 x 28 x 25 cm. Coll. Perls Galleries, New York.

«Le Cirque» de Calder ou la démystification

par Alain Jouffroy

L'histoire... à vrai dire, ça ne se reconstitue pas, on ne saura jamais s'il y avait ou non un reflet dans une vitre, et celui qui l'a noté n'a pas tout dit, ou il l'a inventé. Quand on tente, d'après quelques documents, photos, dessins, bibliographie, monographie, commentaires de témoins, interviews de l'artiste, de reconstituer le comment et le pourquoi d'une chose qui s'appelle « œuvre d'art », et de la situer dans le temps d'après moulage, comme un lézard des Galapagos, pour fixer le maillon dans la chaîne des êtres vivants, on se comporte un peu comme les fascistes, qui veulent l'ordre, et qui projettent leur délire de catégories, de races, de hiérarchies, de sélections, d'interdictions et de permissions exceptionnelles sur l'univers entier: de toutes manières, le fabricant d'Histoire perpétue la répression mentale, son rêve est d'un potentat. Il y aura bientôt des bateaux de guerre, des hélicoptères et des bataillons de parachutistes pour protéger le travail des Historiens. Qui voudra résister à leur entreprise sera emprisonné, malmené, et s'il continue en prison, on finira bien par le fusiller: l'Histoire n'a jamais tort.



Il y a en effet des moments où elle nous séduit par quelque surprise, comme si elle s'ingéniait à prouver à ses ennemis qu'elle ne ressemble pas à ceux qui en font leur occupation principale. Mais ce sont ces moments, qu'on nomme révolution politique, ou artistique, irruption du génie, qui perturbent le plus leur travail de rat, leur travail de sape. Et ce sont finalement ces moments anti-historiques, a-historiques, que les Historiens sont contraints de regarder à la loupe. Les révolutionnaires, comme les artistes de génie, dérèglent à tel point les codes historiques, qu'ils suscitent après coup de nouvelles théories, de nouvelles interprétations rassurantes. Des thèses, des conférences, des débats, des colloques, des symposiums, des manifestes, des encyclopédies, des dictionnaires et des codex de toutes sortes multiplient partout les légendes, les clichés, les censures et les truquages nécessaires à cette entreprise de récupération de l'exceptionnel qui s'appelle: l'Histoire. C'est contre cela, précisément, que je voudrais ici parler du « Cirque » de Calder, cette révolution de la sculpture.

Je n'ai jamais pu comprendre comment la sculpture a pu attendre si longtemps pour se transformer. Depuis le moment, fort heureux, où elle s'est littéralement *envoyée en l'air* avec le « Cirque » de Calder, entre 1926 et 1929, elle n'a pas cessé de vouloir régresser, revenir vers le monument, le culte phallique, la célébration de l'ordre et de l'autorité, l'épée et le poing. Je me demande vraiment pourquoi, et ne trouve pas de réponse. Les sculpteurs seraient-ils, de nature, plus réactionnaires que les autres, plus complices des monuments officiels et des cimetières que les peintres, par exemple? On se choisirait donc sculpteur comme on entre en religion: pour perpétuer la législation, pour défendre la cohésion de l'Etat. Maintenant, n'oublions pas qu'il y a encore une Armée, une Police, un Gouvernement dans chaque pays du monde, et que tous ces gens, qui se sentent plus ou moins coupables, se cherchent sans cesse des justifications, qu'ils trouvent par le biais de la sculpture, en s'érigeant des monuments commémoratifs, ou en s'identifiant à des symboles creux, universellement gratuits et répétitifs. Les sculpteurs font encore ce travail, ils s'adaptent. C'est consternant, mais c'est ainsi, et la statue de

Le Cirque. 1926-1929. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

Le Cirque. 1926-1929. Le char. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

l'athéisme à laquelle Robespierre a mis le feu le jour de la Fête de l'Etre suprême a fait place, ne l'oublions pas non plus, à la statue de la sagesse léchée par les flammes. Ainsi va le monde: un pas ou deux en avant, comme on sait, et deux pas en arrière. C'est lent.

Le Cirque, c'était la propriété initiale des peintres, qui s'identifiaient aux clowns. Ils en faisaient des tableaux, des périodes bleues et roses: toute une mythologie. Les peintres ont effectivement remplacé, dans les démocraties nostalgiques, les innombrables bouffons de rois et de princes qui ont pullulé pendant des siècles dans toutes les cours européennes. Ils l'ont senti par les rires que suscitaient leurs trouvailles auprès des valets du pouvoir qu'on appelle encore: journalistes. Ce concert de rires, autour de la peinture impressionniste, cubiste, etc... après l'échec de la Commune, dans cette vague de reflux qui s'étale entre 1871 et 1914, ç'a été comme la découverte, pour les peintres, du cirque social qui les entourait. Ils n'en revenaient pas, d'abord, de faire tellement rire. Alors ils se sont pris au jeu: ils ont voulu faire rire exprès, mais sans le montrer, comme si c'était par maladresse, ou par excès de malchance. Mais les gens ont cessé de rire, Charlot est devenu Shakespeare, la guerre a éclaté.

Comme il est né en 1898, Calder n'a fait que la fin de la guerre, ce qui lui a permis de terminer ses études de « Mechanical Engineer » assez vite, de toute évidence pour décevoir sa famille de sculpteurs officiels, responsables, entre autres, de la statue équestre du General Meade, à Philadelphie. Mais il a payé assez cher cette opposition première à l'« art »: le diplôme d'ingénieur ne lui permettait, au mieux, que de se faire comptable, démonstrateur de machines agricoles, ou soutier sur un cargo.

En 1923, quand il met fin à son voyage à bord du « H. F. Alexander », il change de cap, et décide de se consacrer à la peinture. Autre manière de s'opposer à la statue équestre grand-paternelle, il devient dessinateur humoristique, et s'intéresse aux cirques, principalement au Barnum et Bailey, ce qui peut être considéré comme sa première œuvre de sculpteur, puisqu'il va s'y consacrer complètement à partir de 1926-27. Mais c'est probablement dans ces années-là, où il hésite entre le dessin humoristique et la naïve sculpture artisanale, où il fabrique une horloge et des petits animaux articulés, quand il ne cherche pas à placer des dessins publicitaires, qu'il a dû prendre une conscience assez précise des absurdes délimitations culturelles qui séparent sculpture, peinture,

dessin, etc... Quatre ans de cirque ambulant au niveau mental, de New York à Paris en passant par Londres, quatre ans de pitreries sociales, où le métier d'artiste se présente nu, dans sa dérision. Quatre irreconstituables années, les plus importantes, à mes yeux, et qui ne laissent que fort peu de traces, puisqu'elles ne lui permettent pas de réaliser une « œuvre ». Les historiens glissent sur elles comme sur la patinoire du cirque. Ils ne recueilleront jamais que des bribes et des boutades à ce sujet: la misère et l'aventure, elles aussi, sont anti-historiques.

Comment considérer, en effet, que du dessin humoristique on peut passer à la sculpture en fil de fer, sinon par le « Salon des Humoristes »? Le manque de sérieux — le désir conscient de faire rire —, l'amusement, le jeu, l'espièglerie, c'est précisément le rôle que Calder va jouer pour passer subrepticement, par la porte des journaux d'humour, du refus de la sculpture équestre, au refus de la comptabilité, puis au refus de la peinture elle-même, pour finalement montrer que tout cela revient strictement au même, et qu'on peut fort bien constituer ce qu'on appelle une « œuvre » en profitant de ses diverses qualités d'ingénieur mécanicien, de comptable, de démonstrateur agricole, de soutier, de dessinateur humoristique et de sculpteur artisanal. Il fallait une grande dose d'humour pour en arriver là, et déjouer tous les mécanismes de censure culturelle.

Je demande qu'on y réfléchisse: le « Cirque » n'est que la conclusion logique d'une expérience accomplie à rebours de toute tradition. Il fallait vivre cette expérience, l'assumer avec tous ses risques, tous ses déboires, pour que le « Cirque » devienne ce qu'il est: le point de départ d'une nouvelle conception de la sculpture, où, à l'exception des girouettes et des coqs de clocher, le mouvement va pour la première fois entrer en jeu. Il fallait refuser de prendre la sculpture au sérieux, *abolir l'art*, pour se libérer à travers lui. Si Calder avait été un enfant parfaitement obéissant, admiratif de son père et de son grand-père, si la statue équestre de Philadelphie avait constitué un modèle définitif à ses yeux, il ne serait certainement pas parti sur un cargo, il aurait refusé comme une honte le métier de démonstrateur de machines agricoles, et le « Cirque » n'existerait pas:

1929: l'année du Cirque à New York. (Extrait de *Calder, Autobiographie*, Random House, New York, 1966 et Maeght Ed., Paris 1972).

Le Cirque. 1926-1929. Le Clown. (*Photo Galerie Maeght*).

on n'aurait vu que des cirques professionnels, où chaque année l'on s'ennuie davantage, parce que l'envie et la possibilité de rire ont de toute évidence diminué.

C'est d'ailleurs ce que la critique américaine, lors de sa première exposition de sculptures en 1928, va ironiquement souligner: « Le garçon est habile, mais qu'en pense son papa? » Tout porte à croire que Calder s'en moque. Et à travers la conception paternelle de la sculpture, Calder se moque de plusieurs siècles de tradition: il se crée un terrain de libre recherche, où l'art devra le rattraper, lui, et non pas l'inverse. J'ajouterai que nous en sommes encore là aujourd'hui, et que l'abolition de l'art n'a jamais été plus nécessaire que depuis que ce rattrapage a eu lieu: on n'en finira jamais. Ceux qui voudraient faire croire que parlant d'abolition de l'art, je suis en contradiction avec moi-même, n'ont qu'à réfléchir quelques secondes à ce petit scénario, qui parle tout seul, et qui n'est qu'une sorte d'apologue du cirque culturel dans lequel nous avons le bonheur, le malheur extrêmes de vivre. (Mais il y a, aujourd'hui encore, parmi les modernistes, beaucoup plus de traditionnaires qu'on croit).

Si on l'étudie du point de vue des innovations formelles, le « Cirque » se présente comme une miniaturisation, un jouet: il rapetisse les modèles, et sans imiter leur volume, le suggère par des simplifications extrêmes. Il ne reconstitue pas l'atmosphère du Cirque d'une manière impressionniste et picturale, mais il la réinvente selon les lois du dessin d'humour: par litotes, ou métonymies. La partie y supplée le tout, le contour s'y substitue à l'épaisseur. Par rapport aux sculptures traditionnelles, fixes et destinées à la durée, c'est la mobilité, la fragilité des personnages du « Cirque », qui dénoncent du même coup le mythe de l'éternité des chefs-d'œuvre. Pour la première fois, devant une sculpture, le regardeur n'est plus contraint à l'ankylose de la contemplation, mais doit participer à un spectacle, dont l'animation réelle fut sans doute ce qui étonna d'abord. Aussi bien, inventant le nom de « Mobiles » en 1932, Marcel Duchamp a-t-il permis à Calder de dominer d'un mot, d'un seul mot, tous les débats contradictoires et fastidieux qui jalonnent le développement de l'art depuis qu'il ne cesse de se contester lui-même. Que ces personnages du « Cirque » soient ou non des « sculptures », en tout cas, avant la lettre, ce sont déjà des *mobiles*. Il suffisait que ça bouge pour que Duchamp en ait la très simple et très efficace idée.

Le « Cirque » n'a pas seulement libéré Calder de son père, grand-père, etc., il lui a donné la force d'exercer une influence sur son entourage. S'il n'avait pas tordu des fils de fer, s'il n'avait pas ajouté des bouts d'étoffe et des morceaux de bois à ses automates, peut-être Calder n'aurait-il pas *vu* Miró, sans doute n'aurait-il pas voulu *faire bouger* l'atelier de Mondrian: il a introduit le mouvement physique, qui manquait au vocabulaire d'un nouveau mouvement intellectuel. Les petits moteurs électriques, ou les ressorts qui se glissent à l'intérieur de ses personnages, dans les coulisses de prestigitateur ambulant où il règle son spectacle, je crois qu'ils sont le signe de la démystification même: on ne peut plus croire à l'art comme à une religion, puisque ses ficelles sont montrées, puisque la mécanique et les astuces artisanales en font visiblement partie, et que les matériaux employés, qui ne coûtent rien, matériaux du pauvre, matériaux trouvés par un enfant, sont le contraire du marbre, de l'or, de l'ivoire et des bois précieux.

Pour la première fois, avec « Le Cirque », on a le sentiment que la sculpture peut être faite par tous, *sera* faite par tous.

ALAIN JOUFFROY

Calder à Saché dans la « gouacherie ». *(Photo Daniel Frasnay).*

Back from Rio. 1959. Stabile-mobile. 305 x 390 cm. Coll. Swarthmore College, Pennsylvania, U.S.A. (*Photo Ugo Mulas*).

Les ateliers de Calder

par Jean Davidson

Calder a neuf ans, nous sommes en 1907, en Californie; avec son père sculpteur, sa mère et sa sœur Peggy, âgée de treize ans, ils habitent un petit bungalow, comme il en pousse partout dans cette période d'expansion immobilière. Ses parents mettent à sa disposition son premier atelier et lui donnent ses premiers outils. Il s'en explique dans son autobiographie (1):

« A cette époque, à Euclid Avenue, Pasadena, j'ai reçu mes premiers outils et l'on m'a réservé la cave avec son soupirail comme atelier. Ma mère et mon père m'encourageaient à construire des objets moi-même — ils aimaient les choses faites avec les moyens du bord. Je fabriquais toutes sortes de choses, des petits sièges, ou même une capote en forme de tonneau pour recouvrir ma voiture à roulettes... »

« Mon atelier était devenu une sorte de centre d'attraction, tout le monde le visitait. Peggy m'avait donné une année une très bonne paire de pinces pour Noël. D'une branche morte je lui avais fait un petit arbre de Noël avec toutes ses décorations. Et elle avait fondu en larmes parce que j'avais fabriqué mon cadeau moi-même. »

« Parmi beaucoup d'autres, Peggy avait une poupée dénommée Thomasine. J'ai ramassé dans les rues des morceaux de fil de cuivre, déchets de raccords de fils électriques des voisins, et j'en ai fait des bijoux avec de petites perles pour Thomasine et ses dames d'honneur. »

Les enfants, tout comme les hommes, sont à la mesure des contradictions qu'ils ont à résoudre.

Calder et sa sœur veulent romantiquement fabriquer un château fort pour Thomasine, la parer de bijoux. Soit, dame Thomasine prendra place dans ses fastes, réalisés avec quelques planches de caisses et des déchets de fil de cuivre. Dès neuf ans, Calder donc, crée du merveilleux, avec du rebut soigneusement sélectionné... Et il fait cela d'une cave où il ne filtre qu'une maigre lumière par un seul soupirail — son premier atelier!

Ces parures de poupée donnent leur plein sens à sa fulgurante répartie, bien des années plus tard, quand l'architecte américain Frank Lloyd Wright lui demandera:

— Calder, pourquoi ne me feriez-vous pas un mobile en or?

— Oui, et je le peindrai en noir.

Les bijoutiers sont des humbles, ils travaillent or, platine et diamant pour créer la valeur.

Calder demeure modeste dans le choix des matériaux, mais faisant fi de toute humilité, il compte surtout sur lui-même.

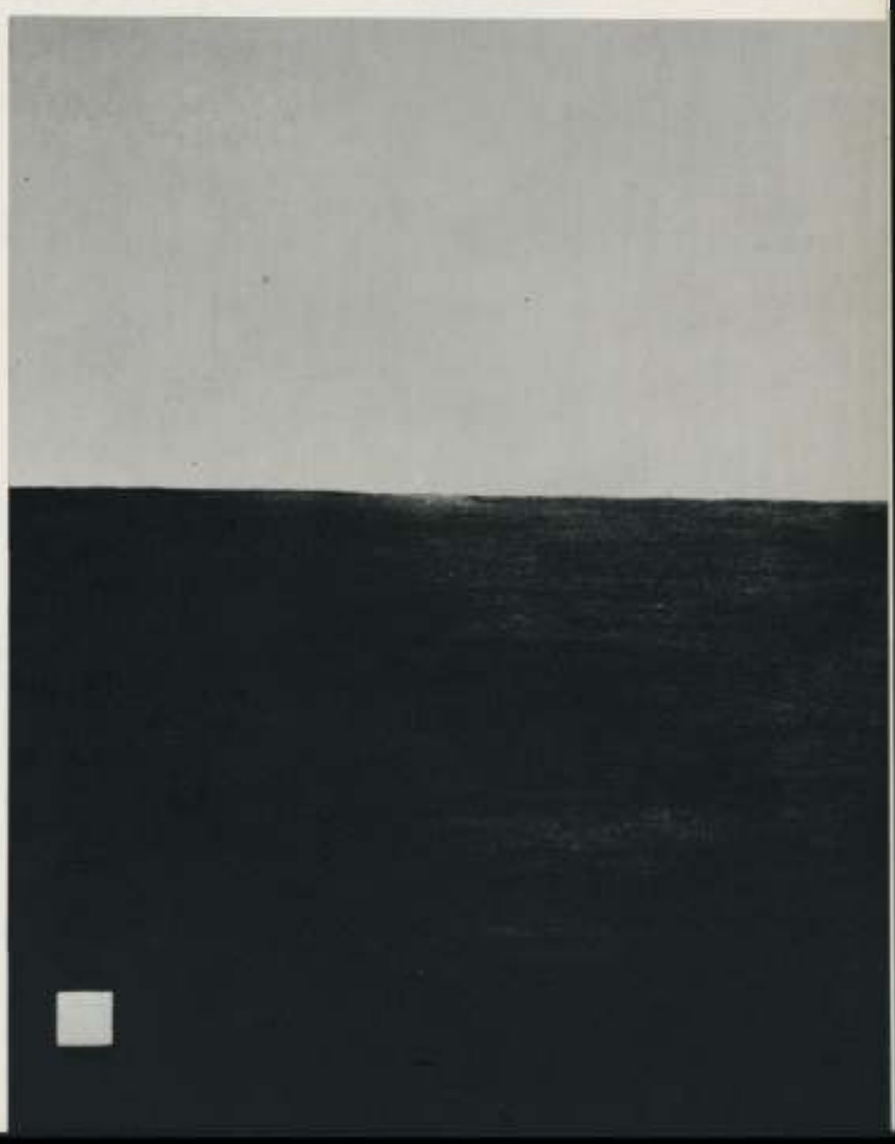
Les Calder déménagent deux ans après dans une autre maison, toujours située à Pasadena:

« Notre nouvelle maison de Linda Vista était dotée d'un magnifique porche qui convenait à mon père. »

« J'y avais aussi un atelier. Mais cette fois c'était une tente pourvue d'un plancher... »

Alexander — « Sandy » — alors âgé de onze ans,

La première peinture de Calder, après sa visite à Mondrian en 1930.



(1) *Calder, Autobiographie*, Random House, New York, 1966 et Maeght Ed., Paris, 1972.

Le Cirque. 1926-1929 (documents extraits de *Calder, Autobiographie,* Maeght Ed., Paris 1972).

a dû bricoler de nombreux objets dans ce local, mais ce n'est pas là son souvenir le plus vif:

« Je me souviens d'un retour à la maison et du plaisir que j'avais eu à manger les pêches d'un petit jardin proche de cette tente. »

Le père de Sandy, sculpteur classique et romantique, considère New York comme « la métropolis des arts » — il veut s'en rapprocher:

« Papa et maman battaient la campagne à la recherche d'un endroit où vivre, aussi près de New York que possible. Finalement ils ont choisi 'The Old Gate House', sur la propriété d'un Mr. et d'une Mrs. Stevenson, à Croton sur l'Hudson . . . »

« Une fois de plus on m'a donné une pièce dans la cave comme atelier. »

Mais à Croton ce qu'il semble préférer à tout, c'est un grand bassin:

« J'aimais surtout dans ces nouveaux lieux un grand bassin carré de près de 30 m. de côté, d'une profondeur de 60 cm... Nous avons appris à y patiner pendant l'hiver. Et l'été nous utilisions un petit bateau au 'nez' retroussé. Je m'en servais continuellement. De ce bateau je harponnais des grenouilles, j'attrapais des tritons palmés, j'étudiais la vie aquatique... »

Toutefois, Sandy améliore ses jouets avec un ami de son père:

« Pendant que nous étions à Croton, Everett Shinn, le peintre, est venu nous voir plusieurs fois. Il s'intéressait à mes trains mécaniques et nous avions même établi un système de gravitation le long du mur de la cour . . . un morceau de ferraille filant le long de la pente donnait de la vitesse aux wagons. Nous éclairions même quelques wagons avec des bougies. »

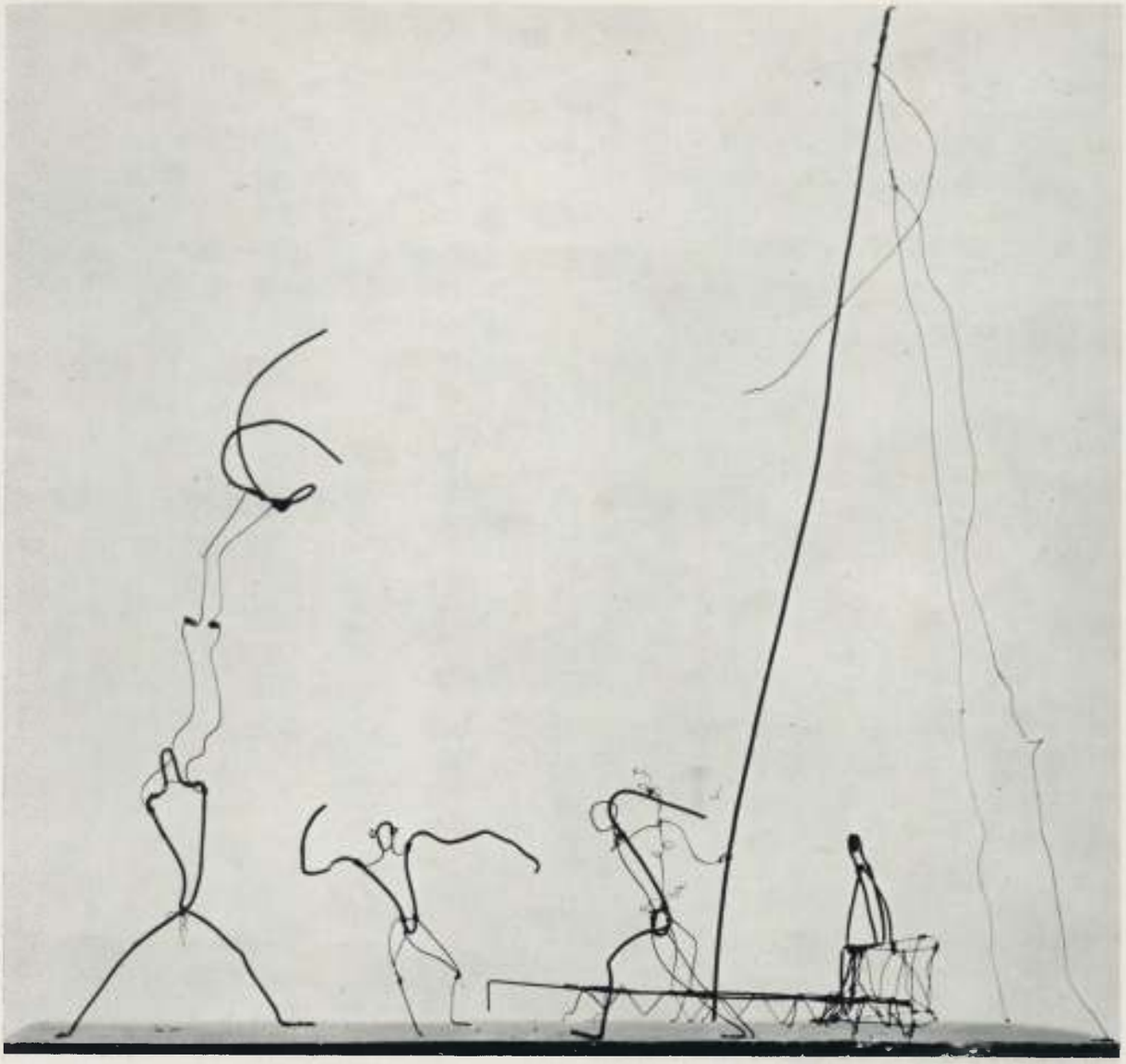
Voici venir de nouveaux déménagements:

« Rapidement mon père a éprouvé le besoin de vivre réellement à New York. Alors il y a loué un local 51 West 10th Street. C'était l'atelier principal d'un très vieux bâtiment, à la verrière horizontale en plein milieu du toit. C'était épouvantable parce que toutes les surfaces horizontales pâlissaient sous la lumière tandis que les surfaces verticales demeuraient dans l'ombre. Moi, je n'aimais pas cela du tout, mais je pense qu'il a dû s'y habituer, bien que je ne comprenne pas comment il pouvait travailler dans un endroit pareil. »

Sandy a alors treize à quatorze ans, et comme on le voit d'après cette description filtrée à travers des décades, il enregistre alors dans tous ses détails, avec plus d'intransigeance que son père, la qualité de la lumière qui pénètre dans cet atelier. Il accepte plus volontiers une faible lumière dans une cave éclairée par un soupirail que le désastre engendré par une grande verrière mal orientée. D'ailleurs, il se voit à nouveau octroyer un local peu éclairé.

Son père veut maintenant se rapprocher de son lieu de travail et la famille habitera Spuyten Duyvil sur l'Hudson, tout près de New York:

« Là aussi j'avais un atelier dans la cave. »



Sculpture en fil de fer. 1929. Coll. part.

S'il ne peut fasciner ses camarades avec ses prouesses au baseball ou au football, comme il l'avoue volontiers, Calder a dû progresser dans tous les domaines du bricolage depuis Pasadena:

« Je crois que j'étais respecté par mes camarades de jeu en raison de ce que je savais faire avec du bois, du cuir, des outils et mes mains. Une fois j'ai même fait une prise de courant, avec un bouchon, un clou et un morceau de fil de cuivre. Mais après avoir tiré une énorme étincelle de cet appareil, j'ai cessé de taquiner l'electricité. »

En 1913-1914, Sandy est alors âgé d'une quinzaine d'années, son père est nommé Directeur en Exercice de la Sculpture à l'Exposition de San Francisco, qui aura lieu en 1915:

« Et nous voilà partis pour la Californie. »

« A San Francisco nous nous sommes installés à Broderick Street. Eh bien, une fois de plus papa avait la lumière du ciel et moi l'atelier dans la cave. »

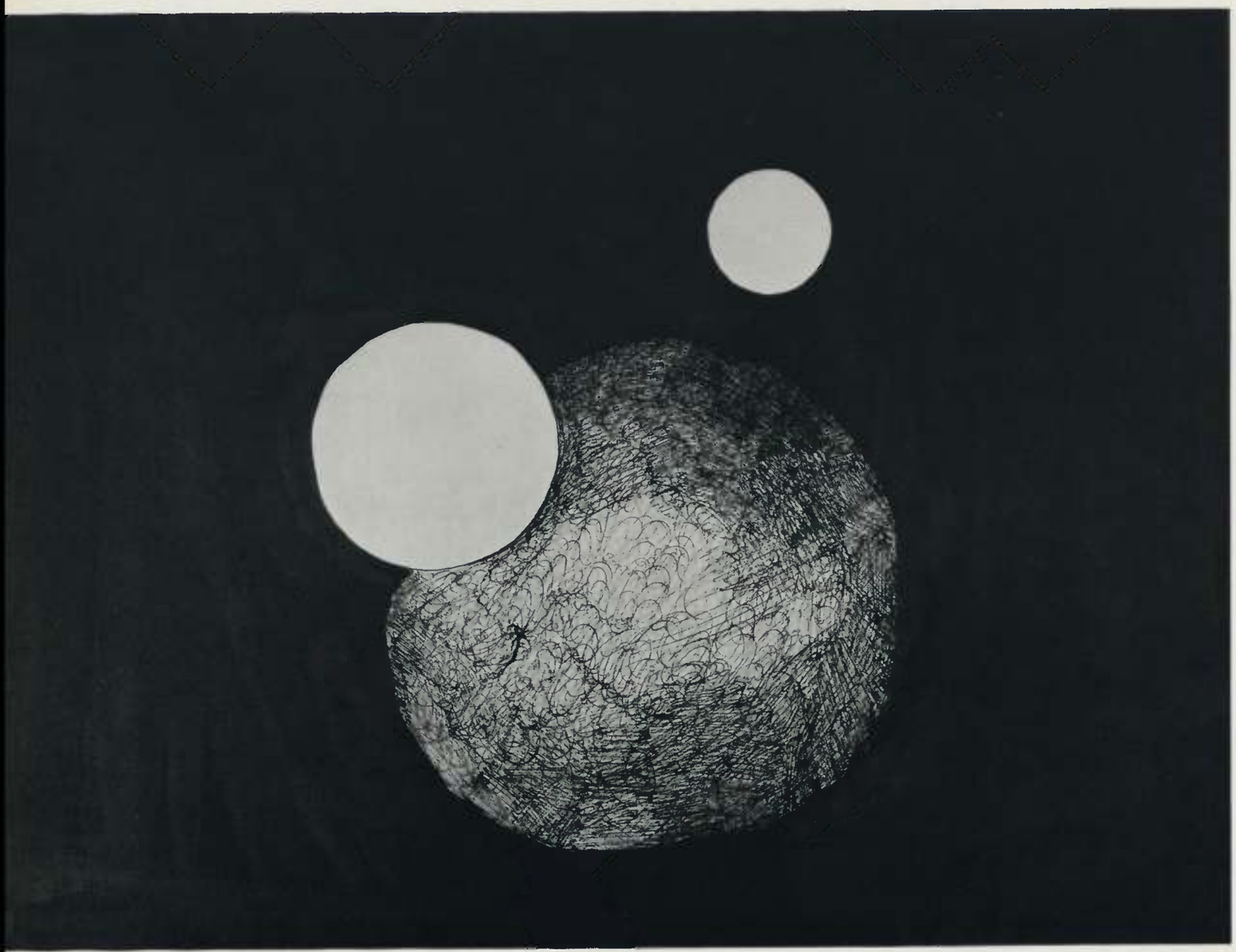
Des années à bricoler dans des caves feront de Calder le sculpteur du système solaire, fasciné par le disque rouge du soleil et le disque blanc de la lune — trop entrevus d'un soupirail.

A Stevens, plus tard, il suit assidûment les cours pour devenir ingénieur. Il n'a plus le loisir de travailler pour lui-même, mais tout ce qui de près ou de loin se rapporte utilement à l'art retient son attention d'une façon durable.

Il parle du Président Humphreys, de Stevens:

« C'était un homme de bien; sa conception était de former des hommes... »

« Dans ses cours une de ses phrases devait me marquer: 'suffisamment bon est suffisant'. Mais bien que cela puisse être valable pour un ingé-



Encre. 1932. 58 x 78 cm. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

nieur, cela ne saurait s'appliquer à un artiste. »

Le caractère de Sandy se forme déjà; quand il aura trouvé sa vocation il sera exigeant avec lui-même.

Mais il ne l'a pas trouvée. Après avoir reçu son diplôme d'ingénieur de Stevens, il travaille sans enthousiasme à une multitude d'emplois divers. Il s'engage même comme « chauffeur » à bord du paquebot H. F. Alexander, — nous sommes en 1922. Son travail consiste à nettoyer des brûleurs. Il aime coucher à même le pont plutôt que dans les quartiers de l'équipage:

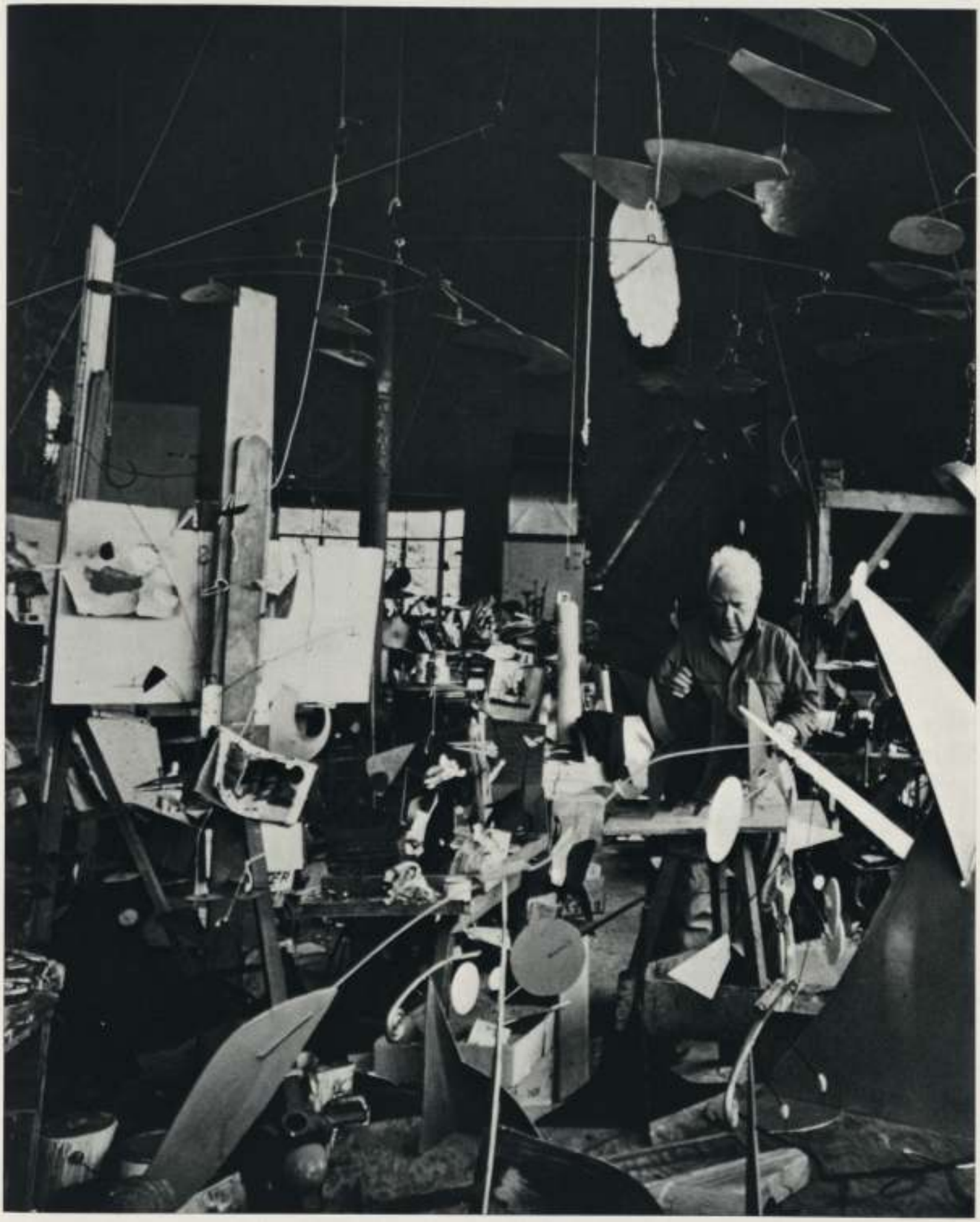
« C'est de bonne heure le matin, sur une mer calme, au large du Guatemala, qu'au-dessus de ma couche, un rouleau de cordages, j'ai vu le début d'un lever de soleil rouge éclatant d'un côté de l'horizon et la lune semblable à une pièce d'argent de l'autre côté. De tout le voyage, c'est ce qui m'a le plus ému, et qui a imprimé en moi une vision durable du système solaire. »

Cette vision soutiendra son inspiration et son travail par la suite.

Mais ce n'est qu'après un long séjour dans des camps d'abattage de bois de l'Ouest, que Calder se décide. Il sera artiste, peintre pense-t-il. Il s'inscrit finalement à 25 ans, en 1923, à l'Art Students League.

Là, en dehors de ses heures de cours, son atelier ce sera surtout la rue de New York et la campagne avoisinante:

« Ce qui me réjouissait le plus, c'était probablement d'accrocher ma toile avec quelques clous et de la ficelle. Ainsi je pouvais la faire tenir contre une barrière, un poteau ou n'importe quoi. Je crois qu'au centre de mes compositions il y avait en général une grue ou quelque autre



Calder dans l'atelier de Roxbury. (Extrait de *Calder, Autobiographie,* Random House, New York, 1966 et Maeght Ed., Paris 1972).

Mela mostro. 1938. Bois. H. 84 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris.

engin de ce genre, et j'essayais d'exprimer ses caractéristiques les plus puissantes, les faisant ressortir de l'atmosphère ambiante... »

Une autre fois, il peignait sur le campus de Stevens, au-dessus de l'Hudson:

« J'avais une vieille toile. Je l'avais recouverte finalement d'un bleu de Prusse pénétrant et avais entrepris d'y peindre une grue rouge sur une péniche qui défilait devant moi. A cause du bleu de Prusse la grue est devenue rose. »

A cette époque, il habite « dans une chambre à coucher de couloir » au deuxième étage — c'est-à-dire au bout du couloir et guère plus large — dans la 14ème rue à l'ouest de la 7ème avenue. » Cette 'chambre de couloir', c'est aussi son atelier:

« Il y avait des incrustations cramoisies que j'ai passées au blanc, mais elles se sont écaillées et me sont tombées dessus. Je n'étais pas très à l'aise pour y travailler, non plus — c'était trop exigu. Quand je voulais me lever, je mettais tout sur le lit, et quand je voulais me coucher, je mettais tout sur le plancher. Je parvenais à peindre un bout de paysage tropical sur l'un des murs avec de vraies bananes et des oranges tenues dans des anneaux de fil de fer qui émergeaient du plâtre peint. »

« Je n'avais pas d'horloge et la pièce donnait sur le sud, alors je me suis fait un cadran solaire avec un morceau de fil de fer — un coq de fil de fer sur une tige verticale. Les lignes convergentes au pied indiquaient les heures. »

L'atelier est exigu, mais cela n'empêche pas Calder d'innover:

« J'avais fait des choses en fil de fer auparavant — des bijoux, des jouets — mais c'était là mon premier effort pour représenter un animal en fil de fer. »

En 1926, à 28 ans, Calder a appris tout ce qu'il pouvait apprendre à l'Art Students League, et il se rend à Paris. Il dessine à la Grande Chaumière et loue finalement une chambre-atelier 22 rue Daguerre:

« Je marchais le long de la rue, lorsque devant un hôtel j'ai vu l'annonce: 'chambre à louer'. C'etait une chambre de 4 m sur 5 m avec une verrière au premier étage, sur l'arrière-cour. Cet endroit était chauffé par un petit fourneau à gaz sur lequel il y avait un récipient d'eau. L'eau s'évaporait, se condensait contre les vitres et me coulait finalement dans le cou. Il y avait aussi un radiateur fonctionnant à l'eau chaude, qui était à peine assez chaud pour y sécher un mouchoir en patientant une journée entière. »

Dans ce modeste atelier Calder connaît l'une des périodes les plus productives de sa jeunesse. Il fait une vache en bois et en fil de fer, « un char tiré par quatre chevaux qui était assez formidable ». Et encore « la première Joséphine Baker et un boxeur nègre en haut-de-forme », exécutés chacun avec un seul fil continu. Il démarre les premiers éléments de son célèbre cirque, fait un chien articulé pour les Fratellini. Aussi dit-il avec simplicité:

« J'étais heureux d'être à Paris et dans mon propre atelier. »

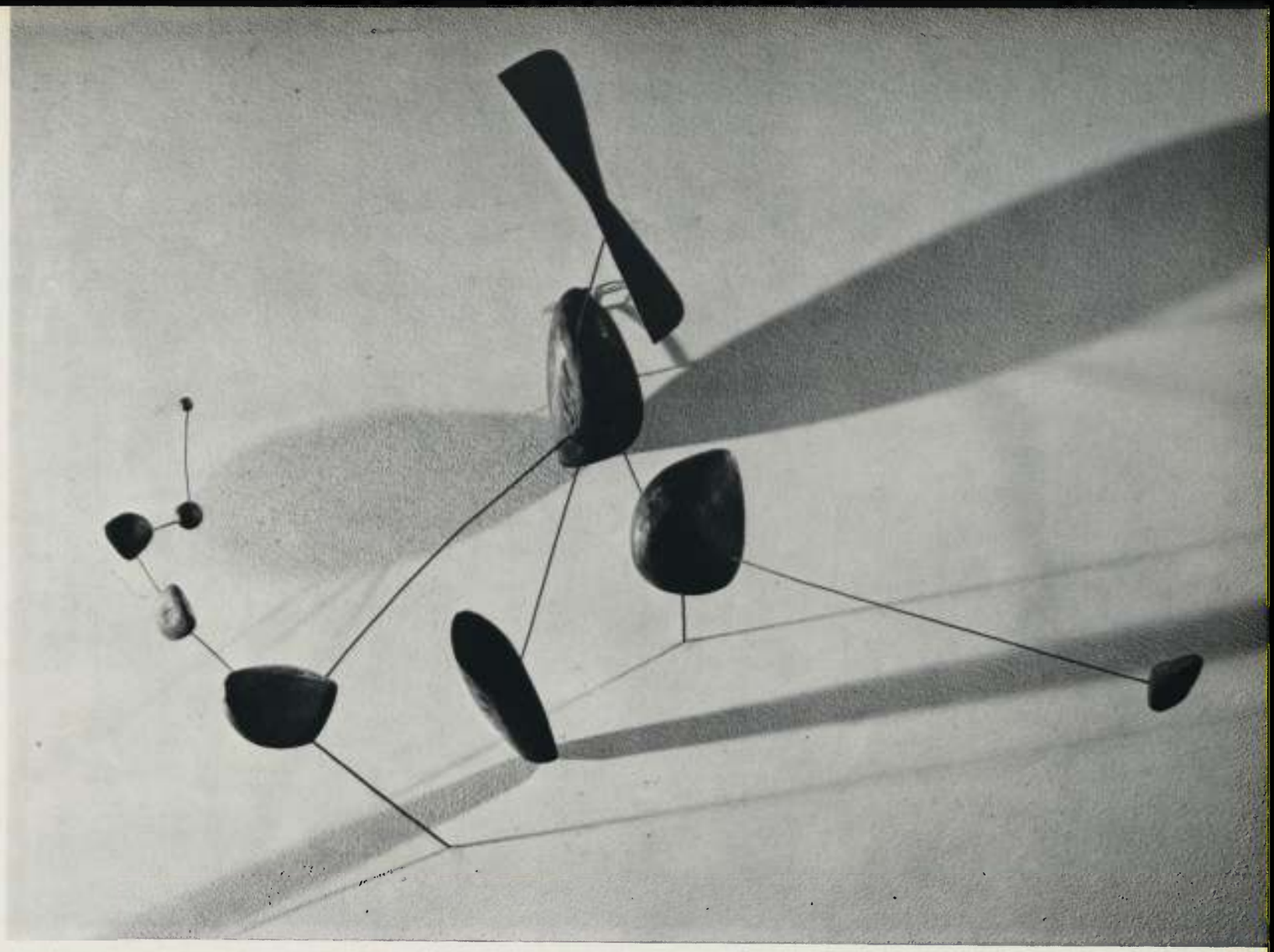
Pendant l'hiver 1928, à New York. il loue une pièce triangulaire exiguë, « plaquée or ». Là il fait nombre de sculptures en bois et « une dame de 2 m 10 tenant une fleur verte », ainsi qu'une louve de 3 m 30, complète, avec Romulus et Remus: « Pour avantager les deux sexes, j'ai utilisé des arrêts de porte achetés dans les grands magasins — bois et caoutchouc. »

Calder expose ces deux sculpture, invendues à New York, aux Indépendants à Paris, toujours en 1928.

Ces sculptures seront exposées et achetées en 1964 par le Musée Guggenheim de New York — trente-six ans après leur fabrication dans une chambre-atelier de fortune. Entre-temps, elles étaient restées empaquetées dans un entrepôt.

Parlant de ses étranges retrouvailles avec ces objets, Calder s'exclame:

« Quand nous avons défait le ballot, ils avaient toute la fraîcheur de la jeunesse — de ma jeunesse. »



Constellation ébène. 1943. Bois et tiges de fer. 67 x 92 cm. Coll. Jean et Sandra Davidson, Saché.

En 1928, Calder séjourne pendant l'été dans une ferme à Peekskill, dans l'état de New York. Il fait beau, alors il s'installe en plein air:

« Je travaillais dehors sur un abreuvoir de métal retourné à l'envers, sur lequel j'ai sculpté le cheval de bois acheté plus tard par le Musée d'Art Moderne de New York, une vache, une girafe, deux éléphants, un autre chat, divers personnages de cirque, un homme à la poitrine creuse, et une femme d'ébène dangereusement penchée en avant... »

Il a du mal à joindre les deux bouts, mais il se suffit à lui-même et voyage librement entre l'Amérique et la France:

« Entre-temps, j'étais retourné à Paris où je vivais modestement. Weyhe avait vendu la vache à un prix raisonnable — 350 dollars — ce qui m'aurait aidé pendant plusieurs mois. Mais il ne m'a rien envoyé et ne m'a payé que plus tard quand je suis allé le lui réclamer. »

« Heureusement, j'avais eu un coup de chance. Pendant l'automne 1928, quelqu'un avait apprécié mes portraits en fil de fer pour faire valoir la résistance de montures métalliques pour lunettes... J'avais réalisé des athlètes en fil de fer, tirant sur des montures, pour la compagnie Batten, Barton, Durstine et Osborn, et j'avais reçu mon premier chèque de 1.000 dollars. J'avais environ trente ans, et Hoover avait déjà fait un million de dollars à cet âge-là. Mes sous sont venus beaucoup plus lentement. »

Pendant de nombreuses années, l'œuvre de Calder ne cessera de s'épanouir dans des ateliers modestes et elle va même, dès 1930, prendre un nouveau départ avec la visite qu'il rend à Mondrian:

« Mondrian vivait 26 Rue du Départ. (Ce bâtiment a été démoli depuis pour faire place au développement de la gare Montparnasse). Son atelier était très excitant. La lumière venait de la gauche et de la droite, et les murs pleins, entre les fenêtres, étaient tapissés d'expériences osées: des rectangles de carton de couleur, maintenus par des punaises. Même le gramophone qui avait été d'une couleur pisseuse avait été repeint en rouge. »

« Je suggérai à Mondrian que ce serait peut-être très amusant de faire osciller tous ces rectangles. Et lui, d'un air très sérieux, répondit:

Alexander Calder et sa femme Louisa devant le Musée Toulouse-Lautrec à Albi. (*Photo Marjo*).

« 'Non, ce n'est pas nécessaire, ma peinture va déjà très vite' ».

A la sortie de chez Mondrian, Calder est bouleversé:

« Cette visite m'a donné un choc profond. Un choc plus grand même que celui ressenti, huit années auparavant quand, au large du Guatémala, j'avais vu le début d'un lever de soleil flamboyant d'un côté, et la lune qui avait l'air d'une pièce d'argent de l'autre... Cette seule visite me fit ressentir le choc — ce choc qui pour moi a tout déclenché... Et maintenant, à 32 ans, je voulais peindre et travailler dans l'abstrait. »

Ainsi va la vie, ainsi va l'art, un seul homme tapi entre les murs de son atelier peut en bouleverser un autre, tout autant et même plus que le système solaire! Et cela en quelques minutes, alors que des amis de toute une vie seront sans influence!

De ces deux visions essentielles et simples, le système solaire et des surfaces de couleur qui se déplacent et oscillent, naîtra bientôt une infinie variété de *mobiles*. Qu'importe le local, exigu et sombre, vaste et bien éclairé!

Qu'importe même l'argent du loyer:

« Peu avant cette expérience, l'argent du loyer m'avait fait défaut. Quelques amis m'ont suggéré de donner une représentation du *Cirque* à 4 dollars la place. J'ai acheté des planches, fauché quelques caisses, et fabriqué des gradins. Je pouvais asseoir trente personnes par soirée et je l'ai fait quatre soirs de suite. A la fin de mes représentations professionnelles, le concierge est venu me dire que le propriétaire, qui vivait sur le devant du bâtiment (Villa Brune), ne pouvait plus dormir à cause des cymbales. Mais c'était terminé et j'étais en mesure de le payer. »

A cette époque difficile, il est déjà en possession de tous ses moyens, de tous ses outils et il ébauche la théorie qui entraînera les succès à venir:

« C'est la disparité des formes, couleurs, dimensions, poids et mouvements qui fait une composition... C'est l'accident apparent à la symétrie, contrôlé en fait par l'artiste, qui fait ou gâche une œuvre. »

En Amérique, Calder se marie, ce qu'il annonce avec une belle simplicité dans son autobiographie: « Finalement, Louisa et moi, nous nous sommes mariés le 17 janvier 1931. J'ai amené le *Cirque* à la maison des James à Concord, dans le Massachusetts, et j'ai donné une représentation, la veille du mariage ».

A trente-trois ans, s'il veut peut-être montrer à ses beaux-parents ce qu'il est capable de faire, Calder veut surtout créer une atmosphère de fête pour l'occasion.

Après avoir habité deux ans en France, les Calder rentreront aux Etats-Unis en 1933. Ils veulent y acheter une ferme pour y vivre:

« Mon idée était qu'il nous fallait une maison modeste avec une grange que je pourrais transformer en atelier. »

Ils cherchent un peu partout et finalement se replient sur le Connecticut:

« Nous avons vu un ou deux endroits et finalement en passant le front d'une colline... Louisa et moi sommes maintenant persuadés d'avoir chacun été le premier à nous exclamer: 'Nous y voici!' »

« Mais je suis convaincu que c'est moi qui l'ai dit le premier... »

« L'endroit s'appelait Painter Hill Road, Roxbury, Connecticut. A ce jour nous l'avons occupé pendant trente-trois ans en comptant quelques voyages en Europe. J'ai érigé de nombreux bâtiments sur ces sept hectares — j'ai même acheté un hectare avoisinant pour une plus forte somme que le montant initial de la maison entière — et il y a des gens qui décrivent l'endroit comme un petit village. Il y a la pièce qui a remplacé celle qui avait pris feu, une maison d'invités et deux ateliers. »

Par la force des choses, le premier atelier de Calder à Roxbury sera encore improvisé:

Lithographie originale *(Mourlot Impr., Paris, 1972).*

« Adjacent à la ferme, il y avait un vieux réduit creusé à même le sol sur les deux côtés, dans lequel on conservait la glace. De lourds poteaux maintenaient ensemble de lourdes planches sur les parois extérieures. J'ai acheté des fenêtres chez un démolisseur, les ai mises en place, et j'ai transformé ce réduit en atelier. »

Il se met aussi joyeusement au travail et fabrique ses meubles:

« Notre mobilier et nos effets personnels étaient venus de Paris dans six ou sept grandes caisses, en bois blanc d'Europe du Nord. De l'une de ces caisses j'ai fait un placard d'angle pour la nouvelle cuisine... J'ai fait un autre placard — il avait l'air vieil hollandais ou américain primitif — et pour celui-là j'ai utilisé une grande caisse que le Musée d'Art Moderne de New York m'avait renvoyée avec quelques-uns de mes bijoux. »

« Tout cet échantillonnage de meubles a été peint en rouge foncé — *barn red* — couleur dont on recouvre les granges en Amérique — et c'est probablement le secret de leur succès. Tous les murs ont été peints en blanc... »

« Il nous restait beaucoup de chutes de bois après la restauration de la maison, et avec elles j'ai construit une grande table d'extérieur. J'ai aussi aménagé un placard autour des montants de l'évier, avec un crochet de ma fabrication au milieu de la porte. »

Depuis Pasadena, Calder se débrouille avec les moyens du bord — et les moyens de ce bord-là sont amples. Nul besoin, Dieu merci, de consulter des catalogues de meubles pour trouver une solution.

Installé enfin chez lui, dans une campagne plaisante et dans son propre atelier, Calder aime beaucoup recevoir et rendre visite, avec Louisa, à leurs amis des environs:

« Ann venait d'épouser son cher vieil ami, Heber Blankenhorn. Au cours de la soirée, j'ai découvert qu'ils n'avaient pas d'alliance, alors j'ai déniché un morceau de fil de cuivre et leur en ai fait une. »

Sa spontanéité est restée la même que lorsqu'il faisait les bijoux pour les poupées de sa sœur. Chez lui, la fraîcheur de l'enfance ne se laisse pas entamer pas l'expérience.

Les Calder, qui habitent l'été à Roxbury, passent l'hiver dans un petit appartement de New York. Pour trouver un lieu de travail, il improvise chaque année:

« Je m'installais toujours un atelier dans un petit magasin que je louais, parfois sur la 1ère avenue, parfois sur York avenue, ou même sur une rue transversale. Je déménageais de là chaque

Calder et Miró devant la tapisserie de Calder, « Hommage à la Catalogne ». Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1969. (*Photo J. Robert*).

(*Photo Ugo Mulas*).

année quand nous repartions pour la campagne et m'arrangeais de nouveau l'année suivante de mon mieux... Il m'est même arrivé d'avoir deux de ces ateliers en même temps. »

« Ces boutiques louées étaient vraiment très satisfaisantes. Je passais au blanc la moitié inférieure des fenêtres pour ne pas être ennuyé par les badauds, et si le local était du côté ouest de la rue, ce qui se produisait souvent, la lumière du matin était parfaite. J'ai beaucoup travaillé dans de tels endroits. »

En France, en 1937, avec leur fille Sandra âgée de deux ans, Sandy et Louisa vivent quelque temps chez des amis à Paris. Il trouve un atelier de fortune:

« Il y avait un grand passage à travers la maison, qui permettait à une voiture l'accès d'un garage triangulaire dans un coin éloigné du jardin. Le garage était pourvu d'une plaque tournante et j'utilisais donc le garage comme atelier. Un jour, même, nous y étions très nombreux. La plupart d'entre nous se sont mis debout sur la plaque tournante et ont improvisé de joyeuses rotations. »

Puis ils habitent Varengeville, autre garage, autre atelier:

« Mon atelier était aménagé dans un garage pour deux voitures, peint en blanc, grand ouvert. Il n'y avait pas de portes... »

« J'ai eu la surprise un matin de recevoir la visite de Braque. Le malheur, c'est qu'il venait juste de recevoir le prix Carnegie de peinture et qu'il était très ennuyé. L'enthousiaste donateur américain s'était levé à six heures du matin et était arrivé de Paris pour lui donner le prix avant que Braque n'ait pris son petit déjeuner... »

« Quand il a pris congé, je lui ai donné un petit objet arachnéen que je venais de faire. »

L'atelier est des plus sommaires, mais les visiteurs s'appellent Braque ou Miró.

A Londres où il habite quelque temps, Calder improvise encore:

« Comme atelier, j'avais trouvé l'un des innombrables petits studios de Camden Town, qui n'était pas très éloigné de l'appartement. J'ai acheté des restes de coupe de bois et je me suis fait un établi. »

De retour aux Etats-Unis en 1938, abandonnant les improvisations temporaires, après avoir joyeusement fêté son quarantième anniversaire, Calder se fait construire son premier véritable atelier: il bénéficiera là de toute la lumière et de tous les courants d'air du monde!

« J'ai choisi des châssis préfabriqués de verrière d'usine pour une grande ouverture au sud-est, d'une longueur de dix mètres sur quatre de hauteur dans le coin sud-ouest. Nous avons décidé d'incorporer le silo à la construction; il était aussi percé d'une fenêtre en arc de cercle ».

« Ces châssis préfabriqués pour usines, comme on les construisait alors — je ne crois pas qu'ils les font encore tout à fait comme cela maintenant — s'ouvraient en tirant une chaîne qui dégageait un verrou et imprimait une rotation à la fenêtre, le haut vers l'intérieur de l'atelier et le bas vers l'extérieur, créant un magnifique appel d'air pendant les journées les plus chaudes de l'été. Et je travaillais au milieu de ces appels d'air... »

« Avant de dire au revoir aux charpentiers, je leur ai demandé de fixer sept rangées de gros pitons dans les chevrons — il y a environ 22 chevrons. Mon ciel est donc émaillé de 150 pitons environ, et quand je veux hisser la poulie et la corde, pour suspendre un mobile ou un objet quelconque, j'utilise un long bâton terminé par une entaille et un crochet de fil de fer rigide qui présente un autre crochet attaché à la poulie, ainsi je vais à la pêche au piton qui convient. »

« Un jour j'ai commencé à peindre et j'ai hissé les toiles avec ce système... »

« J'ai été heureux de m'installer dans mon nouvel atelier qui était vaste et dégagé. Il n'est pas resté dégagé longtemps. »

Devant l'atelier de Roxbury: Champignons noirs, stabile, 1960, h. 282 cm. ▷ Coll. Perls Galleries, New York; Discontinu, stabile, 1962, h. 290 cm. Coll. Perls Galleries, New York. (*Photo U. Mulas*).

L'auteur ayant visité l'atelier de Roxbury en 1951, treize ans après sa construction, peut en témoigner...

Près de l'entrée, dans le coin du silo, on se heurtait à une grande table de bois croulant sous les papiers, le bureau de Calder, qu'il appelait par dérision « mon classement » et dans lequel il était seul à pouvoir extraire — pas toujours — la pièce voulue. Encore quelques pas et on pénétrait dans une forêt d'objets magiques. Au ciel de ce local de plus de quatre mètres de hauteur, d'une longueur de 15 m sur 8 m de largeur, des dizaines de mobiles, certains ayant toute leur liberté de mouvement, d'autres enchevêtrés. Ici, des pales rouges décrivant une courbe, là un *gong mobile*, dans lequel une boule de métal vient frapper une plaque de cuivre, résonnait brièvement avant de reprendre sa course. Dans un autre coin pendait une redoutable cascade noire aux oscillations insolites. Au sol, bordant les « sentiers » que s'était frayés l'artiste, se pressaient des objets surprenants, tel ce « Roc Gibraltar », fait de bois et de tiges d'acier. Des objets à base fixe métallique, quelques-uns à tête mobile, se pressaient les uns contre les autres, ancêtres des stabiles et des grands mobiles à base.

Objet magique aussi, un masque de clown fait d'une chambre à air, dans laquelle deux boîtes de bière vides faisaient office d'yeux, une fente par laquelle sortait une langue de caoutchouc étant la bouche...

Aux murs des petites peintures à l'huile, des petites toiles carrées et rectangulaires, simples et belles comme des hiéroglyphes.

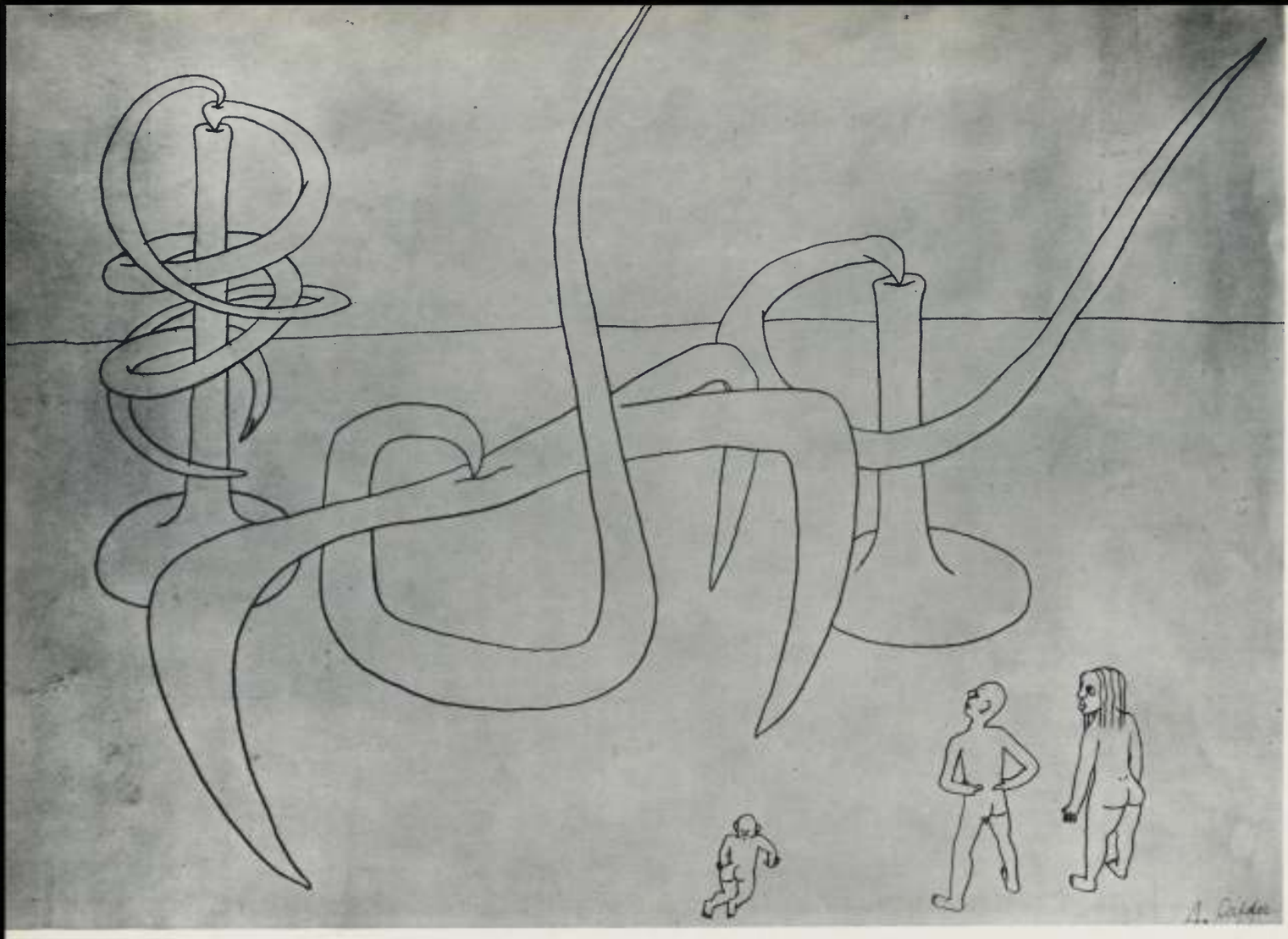
La vaste verrière de dix mètres sur quatre donnait en plein champ. Dans un appentis nous avons découvert des peintures à l'huile négligées des années 1940 (un frelon avait même fait un nid derrière), des masques nègres peints à l'huile et dont les volumes découpaient avec violence et précision un fond rouge. Dans des cartons il y avait des dizaines de gouaches à vous couper le souffle...

Avec l'habitude, on distinguait finalement des sculptures en fil de fer des débuts et des oiseaux multicolores, faits de boîtes de conserves, qui émaillaient cet entrelacs de tiges...

Roxbury, Connecticut, à la campagne douce qui rappelle un peu la France, l'atelier de Calder et ses 150 pitons ne sont pas restés dépeuplés longtemps!

Des ateliers, il en construira d'autres!

Le cheval. 1965. Bronze. H. 12 cm. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).



Famille avec sculptures. 18/11/1944. Dessin au crayon. 57 x 78 cm. Coll. Perls Galleries, New York.

En 1953, Calder se fixe en France à la Basse-Chevrière, dans un coude de l'Indre, à flanc de coteau, à quelques centaines de mètres de Saché, au sud de Tours. Il a acheté une vieille maison du XIII^e siècle et ses dépendances plus récentes. Les gens du pays l'appellent « La Maison François Ier », bien qu'elle n'ait certainement rien à faire avec ce roi.

Pour Calder, c'est le coup de foudre. Pourtant, la première fois que nous la visitons ensemble, presque toutes les fenêtres et portes de cette demeure abandonnée sont murées. Taillée à même le roc sur une face, elle s'enfonçait dans le coteau. Les toiles d'araignées nous balayaient la figure, des chauves-souris nous effleuraient et Calder dans la pénombre s'est exclamé:

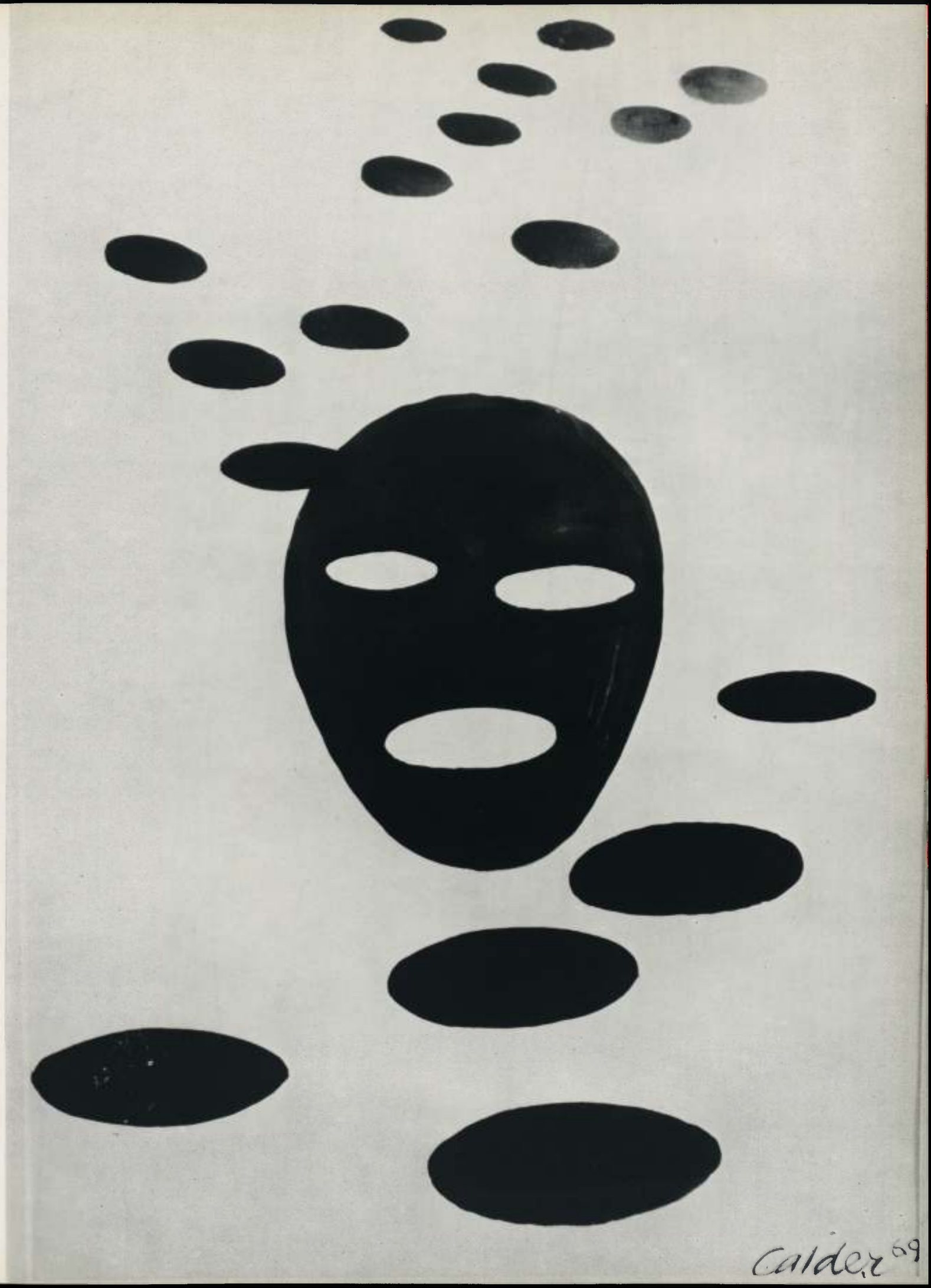
— Je veux y vivre. Je ferai des mobiles en toiles d'araignées et je les propulserai avec des chauves-souris.

Il l'a achetée et y a vécu plus de seize ans avec Louisa. La maison François Ier est devenue sa base et Roxbury son point d'attache secondaire — insensiblement. Peut-être était-il découragé par l'encombrement de son atelier américain.

A la Basse-Chevrière, il aménagera deux ateliers également modestes. Déjà murée sur ses faces sud et est, la remise sera transformée par la mise en place de deux verrières à l'ouest et au nord. Il travaille là, depuis 1953, à un grand établi, face à la verrière ouest, encaissée entre le mur d'enceinte et la maison. Ce ne sera pas faute d'y avoir travaillé, mais cet atelier ne connaîtra jamais l'encombrement inextricable de celui de Roxbury. Maintenant, sa Galerie de New York et sa Galerie de Paris viennent opérer sur place des réquisitions semestrielles, voire plus fréquentes. Alors, la forêt, la jungle de Roxbury, c'est du passé... mais on trouve encore à La Basse-Chevrière quelques merveilles qui traînent dans un coin... objets qu'il conserve pour lui... maquettes qu'il a l'intention d'agrandir...

Le deuxième atelier, à quelques dizaines de mètres du premier, vieille maison basse de paysan, donne sur la petite route de Saché à Artannes. C'est celui que Calder appelle la « gouacherie ». Pour être à l'abri des badauds, il a masqué avec du contreplaqué la fenêtre qui donne sur la route, tout comme il peignait en blanc à New York les fenêtres des boutiques qui donnaient sur la rue! Les autres ouvertures étant réduites, il doit travailler à la lumière électrique. Mais l'endroit lui convient. Il y fait exclusivement des gouaches sur

Soucoupes volantes. 1969. Gouache. Coll. Jean et Sandra Davidson, Sache. ▷


Calder 59

de grandes feuilles de papier Canson. Isolé avec les surfaces blanches, il se concentre, joue avec elles, trace des contours précis qui se mêlent à des éclaboussures indécises, parvient à organiser le tout... les gouaches naissent... ballets d'eau et de couleur.

Tout en continuant à vivre et à travailler à La Basse-Chevrière, Calder entreprend en 1961 une vaste construction qui dominera la vallée de l'Indre, face à Saché. Prenant assise sur une salle voûtée donnant sur le sud, l'atelier dessiné entièrement par lui, cette fois, aura 30 mètres sur 10 et sera haut de 7 mètres avec une verrière de 23 mètres au sud, qui donne sur Saché et un arc de cercle de 30 km, de Pont-de-Ruan à la forêt de Chinon. Au nord une autre verrière se prolongera jusqu'au faîte du toit d'ardoise. On pourrait loger dans cette construction deux fois l'atelier de Roxbury et la lumière y tombe si savamment sur les tôles d'acier des stabiles pesant plusieurs tonnes qu'on ressent l'impression de se trouver au beau milieu d'une insolite cathédrale de l'art moderne.

Bien décidé à travailler dans ce local exemplaire, Calder écrit en octobre 1969:

« Cette année nous avons commencé à construire en Touraine une maison près de mon grand atelier et je crois que quand je déménagerai de La Basse-Chevrière, du lit de l'Indre, pour la colline du Haut-Carroi — je me servirai du grand atelier pour faire pas mal de choses. »

« J'ai une grande verrière au nord qui est formidable pour la peinture. »

Ayant délaissé la Maison François Ier, Calder habite maintenant depuis plus d'un an la grande maison. Mais à ce jour, le grand atelier voisin avec ses 150 m² de verrière demeure plutôt remise et musée. Les objets s'y accumulent mais il les fabrique ailleurs.

Fidèle à ses vieilles habitudes, il quitte chaque matin la colline pour le petit atelier de La Basse-Chevrière. On l'y trouve, et plus souvent encore dans la *gouacherie*. Cloîtré là, récemment, il a peint à la seule lumière électrique treize gouaches représentant des soleils jaunes éblouissants avec des personnages à contre-jour.

Le vaste atelier aux vastes perspectives, il hésite encore à l'utiliser.

Philosophie même de Calder, qui dit souvent: « plus modeste donc plus sympathique »?

Nostalgie du passé et de tous ces ateliers improvisés où la lumière ne filtrait que par un soupirail? Comme le premier de tous, celui de Pasadena où, à neuf ans, il faisait les bijoux de Thomasine.

JEAN DAVIDSON

Calder sur la porte de la « vieille maison » de Saché; au premier plan: Carroi, 1965, stabile-mobile, h. 120 cm. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

Le grand atelier sur la colline, à Saché. (*Photo Christine Gintz*).

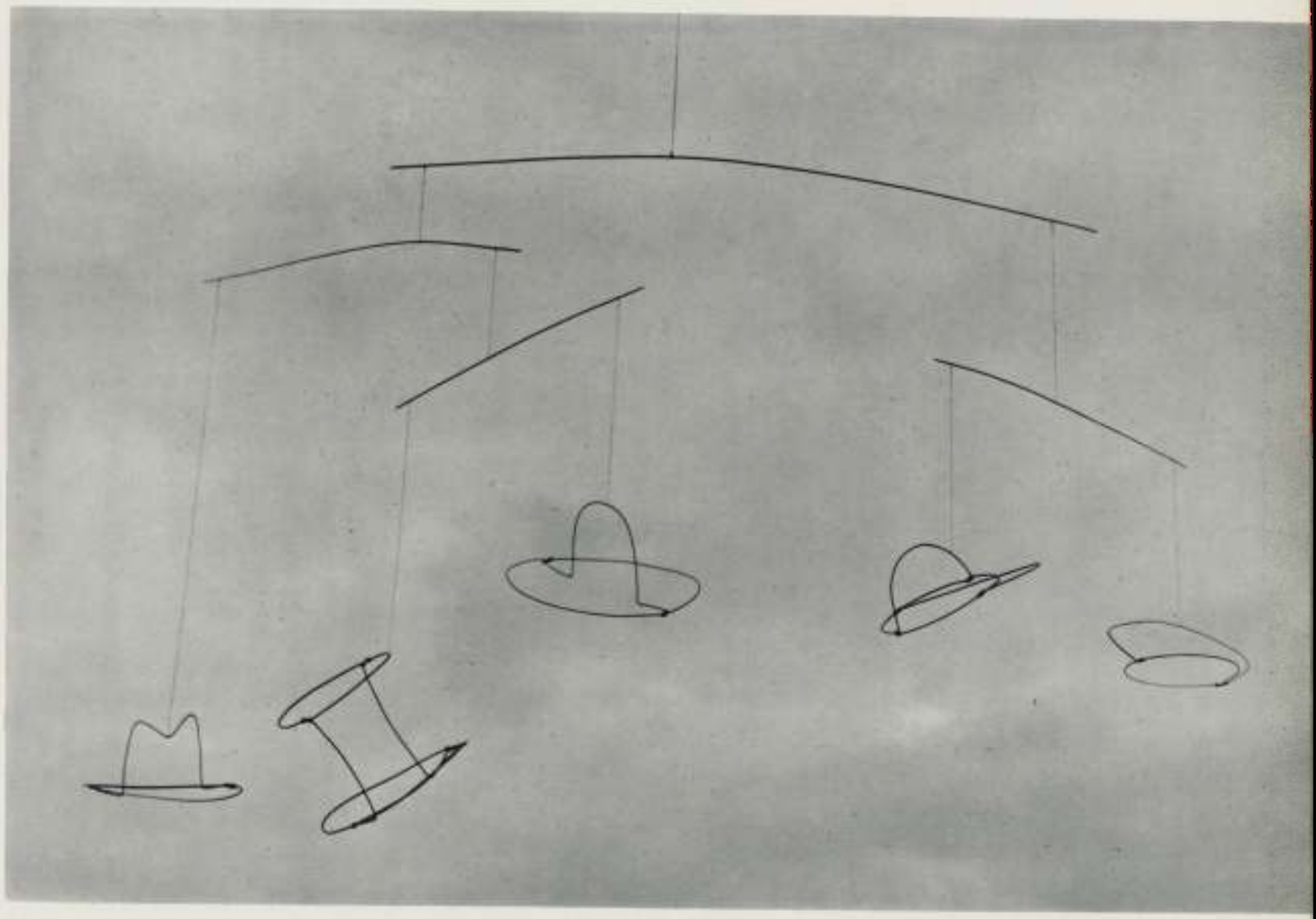
Le grand chevalier (détail des « Jouteurs »). 1963. 185 x 250 x 133 cm. Coll. Charles R. Penney. *(Photo Ugo Mulas).*

Contradictions et rire d'Alexander Calder

par Gilbert Lascault

Drôle de monde que celui de Calder! Si les oiseaux y sont rouges, c'est que ce sont des corbeaux (gouache, 1967). Les poissons s'y définissent par une formule temporelle dont nous ne saurons jamais si elle désigne leur durée d'existence, le moment de leur apparition ou celui de leur consommation: *Le poisson de huit heures* (mobile, 1965). Lorsqu'un cactus cesse d'être un végétal et se métallise, il est nécessairement qualifié de provisoire (*Cactus provisoire,* stabile, 1968). Le chat à corps de serpent y rencontre l'éléphant rouge à trois têtes noires; ils ne sont ni plus, ni moins

Mobile aux chapeaux. 1951. 73 x 100 cm. Coll. Joan Prats, Barcelone. (*Photo J. Robert*).



Pomegranate. 1949. Mobile. 177 x 175 cm. Whitney Museum of American Art, New York. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

monstrueux que ces étranges hybrides qui mêlent les couleurs (le rouge, le noir, le blanc...) et les formes (le disque, le croissant, le triangle, la pointe de flèche...).

L'humour de Calder rapproche donc les incompatibles. Il affirme aussi l'instabilité des situations. Chez lui, les choses ne sont jamais exactement ce qui permet de les définir: *Mobile pas tout à fait horizontal* (1963), *Presque un triangle* (1965), *Rouge presque horizontal* (1965), *Extrême porte-à-faux III* (1969). Mais cette instabilité, ce porte-à-faux, cette absence d'aplomb surgissent sans angoisser, s'imposent et troublent sans inquiéter. Sartre même, toujours si proche de l'angoisse face aux choses, ne s'y trompe pas. Sa description première de l'objet caldérien en fait un piège sournois, mais l'évocation menaçante se termine par l'affirmation d'une gaîté: « Ce sont des résonateurs, des pièges, ils pendent au bout d'une ficelle comme une araignée au bout de son fil ou bien ils se tassent sur un socle, ternes, rabattus sur eux-mêmes, faussement endormis; passe un frisson errant il s'y empêtre, les anime, ils les canalisent et lui donnent une forme fugitive: un Mobile est né. Un Mobile: une petite fête locale... ». Le piège fonctionne pour la joie et si la liberté du vent s'y embarrasse, elle y devient productrice d'une forme éphémère et sans cesse modifiée.

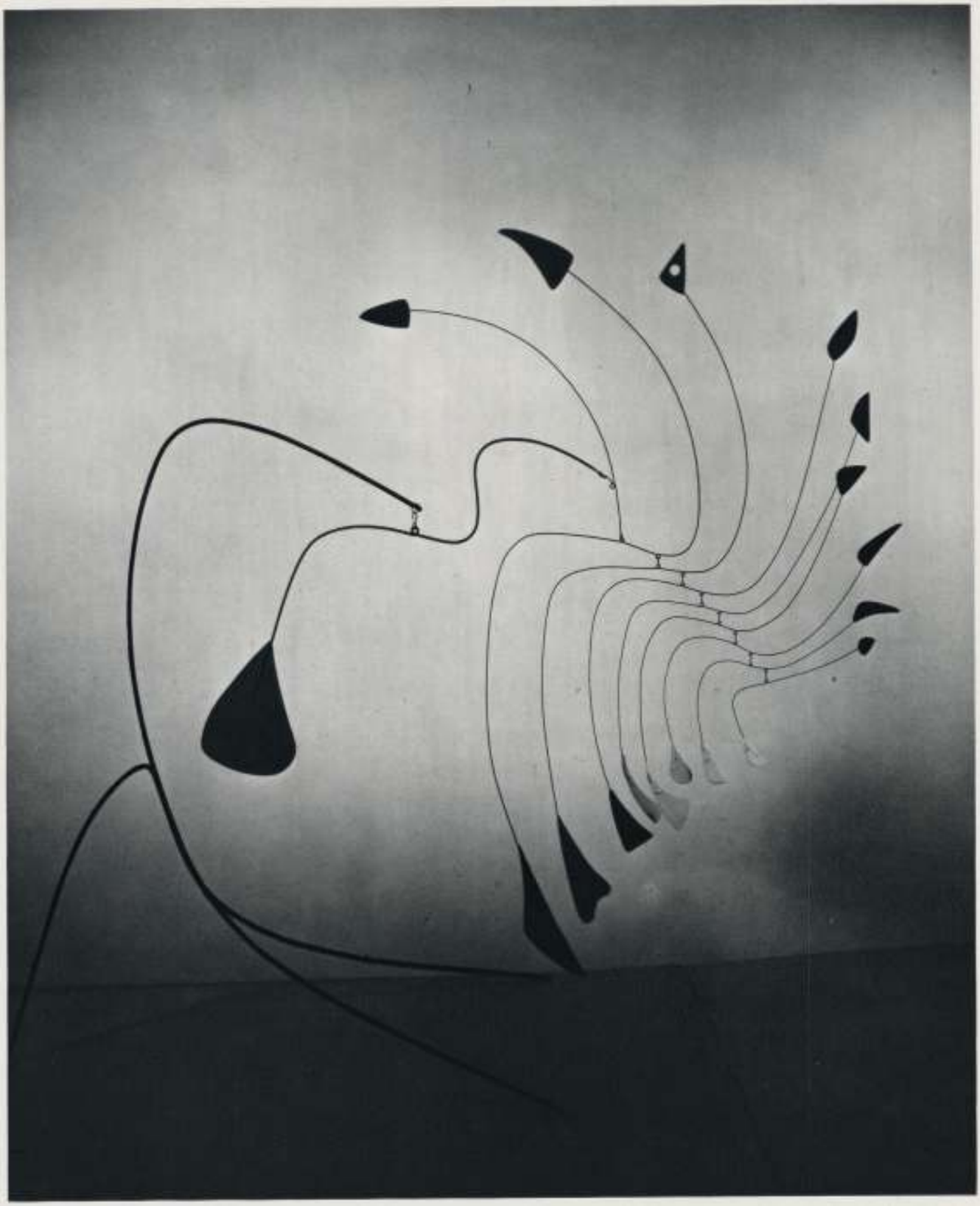
Plus peut-être que ses autres œuvres, les *Flèches* de Calder, exposées en 1968 à la Galerie Maeght, constituent un étrange paradoxe. Les mobiles contredisaient la foi en l'immobilité nécessaire de la sculpture; ils réconciliaient la beauté avec ce qui déplace les lignes. Rentrés de force dans le champ de la sculpture, ils suscitent aussitôt leurs contraires apparents, les stabiles. Ceux-ci s'opposent à la fois à la sculpture traditionnelle et aux mobiles. Mais les *Flèches* (qui apparaissent assez tôt dans l'œuvre sans être nommées ainsi) viennent briser l'opposition même du stable et du mouvant. Elles sont à la fois enracinées à la terre et très mobiles. Le vent peut-être, notre main toujours peuvent faire vibrer, tourner les « disques », déplacer les tiges tandis que le pied, parfois « lourd », prend racine dans la terre. Loin de se concilier, le fixe et le nomade s'affrontent au plus près, en un corps à corps des qualités, et accentuent leurs différences. Les parties animées des *Flèches* constituent en quelque sorte une utilisation *ludique* des lois de l'équilibre: elles jouent avec le poids des choses, avec ce qu'on appelle leur « réalité »; elles utilisent les lois de l'équilibre, avec subtilité, pour créer des positions à la fois imprévues et instables. L'harmonie obtenue est *gaie*, étonnante et menacée. Les formes nous surprennent alors même que leurs surprenants rapports sont la condition nécessaire de la survie de la sculpture. La logique de Calder institue des aberrations. Les équilibres qu'il construit sont à la fois précaires et définitifs; ils supposent les ruptures qui les brisent et la manière dont ils se reconstituent. Pour continuer à exister, un ordre s'établit à chaque instant, que l'instant suivant ruine et change en une nouvelle *balance* imprévisible et calculée.

Ces oscillations, ces vacillations possèdent un caractère emblématique. Elles renvoient à deux antinomies de l'œuvre de Calder: celle des rapports de l'objet caldérien et du monde; celle de ses rapports avec son producteur.

Constamment, Mobiles, Stabiles, Flèches et Gouaches de Calder se coupent du monde de notre quotidienneté et, simultanément, l'évoquent. Chaque remarque sur eux est à la fois juste et contestable. En 1946, Sartre notait: « Calder ne suggère rien: il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne ren-

Cactus provisoire. 1967. Stabile. 300 x 500 cm. (*Photo Ugo Mulas*). ▷

CA
67



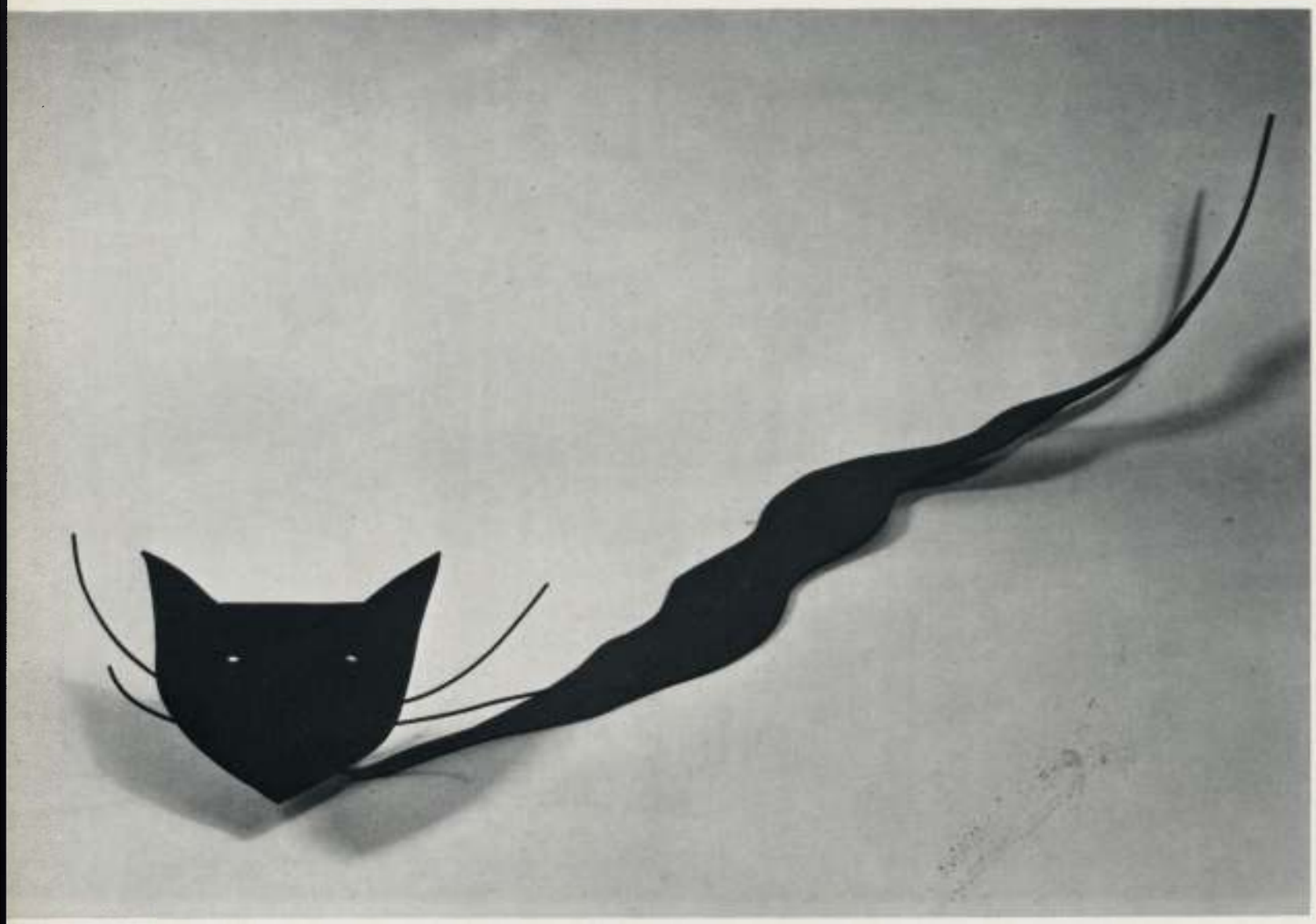
Petite araignée. 1940. Mobile sur pied. Métal. 140 x 127 cm. Coll. Mr. et Mrs. Klaus G. Perls, New York.

◁ Installation du « Guichet » (1965, stabile, 426 x 640 cm.) au Lincoln Center, New York; don de Mr. Howard Lipman. (*Photo Ugo Mulas*).

Serpent rouge, serpent noir. 1970. Gouache. 75 x 105 cm. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

voient à rien qu'à eux-mêmes: ils sont, voilà tout: ce sont des absolus ». Mais cette métaphore qui ne renvoie qu'à l'œuvre elle-même, nous impose des analogies que son caractère absolu critique. Sartre lui-même, évoque, à propos de ces mobiles qui ne renverraient à rien, l'oiseau, les pétales de la sensitive, un air de jazz-hot, le ciel, le matin, la mer « toujours recommencée, toujours neuve », l'araignée, etc. Les œuvres ne sont pas et sont des plantes, des « nymphéas » de fer, conçus par un Monet devenu forgeron. Ce sont les personnages d'un cirque: clown, haltérophile, jongleur, phoque équilibrant des boules sur son museau: l'ensemble des œuvres vient continuer le spectacle qu'il avait imaginé et animé de 1926 à 1932, qu'avaient aimé Le Corbusier, Mondrian, Théo Van Doesburg, Léger et Edgar Varèse. Ce sont aussi des arbres, des planètes. Enfin, elles viennent révéler et amplifier les vents, les mouvements de l'univers; elles rendent visibles les forces invisibles dans lesquelles nous vivons et qui, subtilement, nous lient aux rythmes du monde, moins altérés que d'autres aspects de la terre par la civilisation.

Œuvres parfaites, mêlant la fête et le sérieux, l'humour et la construction, les sculptures de Calder présentent une dernière, et *profonde*, et heureuse, antinomie. D'une part, elles forment des objets, absolus, achevés, complets; elles *se suffisent* à elles-mêmes: elles créent autour d'elles un espace de joie irremplaçable: ce que Sartre appelait « une petite fête locale ». D'autre part, ces créatures devenues autonomes, douées de vie, d'une imprévisible spontanéité, nous renvoient, fascinés, à leur créateur. Chaque mobile à la fois fait oublier Calder et l'évoque. Jamais Calder ne se situe, par rapport à ses œuvres, comme père aboli. Il ne s'avance pas masqué. Fernand Léger le décrivait comme « un élément de la nature qui se balance souriant et curieux », comme « un tronc d'arbre en marche ». Il ne cesse d'intervenir parmi ses créatures. Les films sur Calder, les photos qui le montrent à son travail nous donnent l'image miraculeuse d'un Titan « bon enfant », d'un Vulcain



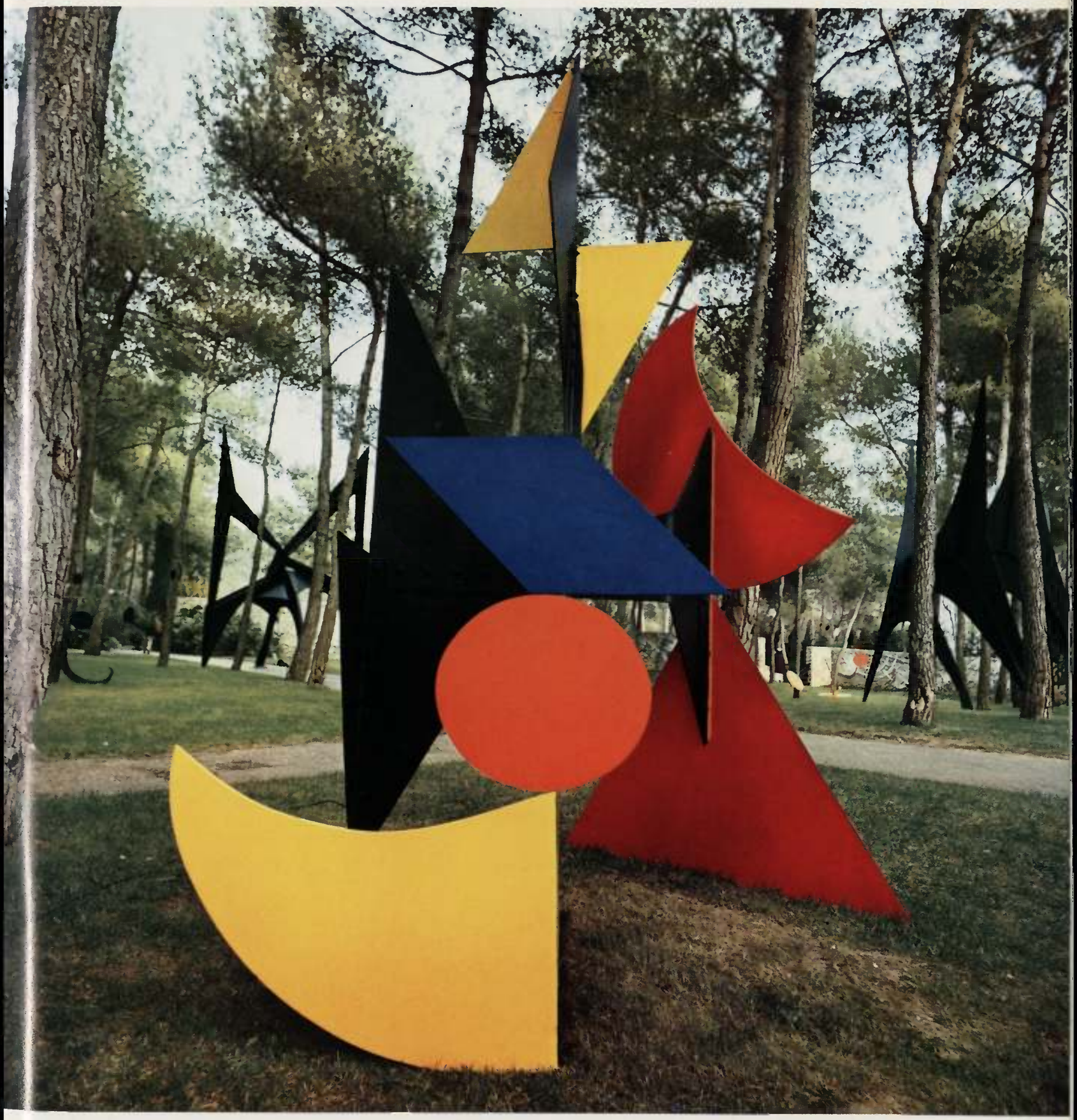
Le chat serpent. 1968. Animobile. 18 x 71 cm. Coll. Mr. et Mme Aimé Maeght, Paris.

heureux: artisan méticuleux, rusant avec les matières et, en même temps, démiurge tout puissant. Une photo le montre, *bricoleur*, face à tout un « trésor » de formes hétéroclites qu'il lui suffira de modifier légèrement pour construire avec elles ces sortes de *mythes* figurés que sont les *Flèches:* mythes ambigus, silencieux et riches, de notre modernité dans ses rapports avec la nature. Une autre photo le présente en forgeron minutieux: Hercule bijoutier. Les comparaisons mythologiques sont nécessairement suscitées par le personnage de Calder: à la fois producteur de nouveaux mythes et héros de mythes constitués. Mythique mythologue.

Je me souviens surtout d'un film où on le voyait *rire.* Tout naturellement, on pense au rire de cette autre *force de la nature:* Orson Welles. *Le même* rire. Mais dans des contextes radicalement différents. Le même rire; mais qui répond à des conceptions de l'existence opposées, à des expériences de vie dissemblables, contraires. Dans le film que Reichenbach a consacré en 1968 à Welles, son rire éclate alors qu'il avoue: « *Il serait temps de trouver un terrain où les chances de perdre ne soient pas plus importantes que les chances de gagner* »; Welles rit dans un univers d'échec. D'emblée, au contraire, Calder a transformé son terrain de jeu en terrain de joie et de réussites.

Trop souvent notre culture privilégie le sérieux, l'austérité, ce que G. Bataille nomme « la bouche close, belle comme un coffre-fort ». Calder nous permet, par ses œuvres comme par son personnage, de refuser cet ascétisme. Il traduit dans ses formes en mouvement le texte du *Zarathoustra* de Nietzsche: « *Elevez vos cœurs bons danseurs, haut, plus haut! Et n'oubliez pas non plus le bon rire!* ... *J'ai canonisé le rire; hommes supérieurs, apprenez donc à rire!* ». Pour reprendre une autre expression de Nietzsche, on peut affirmer que les sculptures de Calder constituent l'image d'un *gai savoir,* proche de la danse.

GILBERT LASCAULT



Sémaphores. 1959. Stabile. 260 x 160 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris. (*Photo Ugo Mulas*).

Notes sur les flèches

par Jacques Dupin

Les stabiles tranchent, ils se découpent en silhouettes noires sur le ciel avant d'assaillir et d'incurver l'espace, de montrer les tensions contrariées de leur structure, d'offrir la complexité de leur déploiement. Mais ils décident en dernier lieu, inconditionnellement, de leur définition spatiale. Les mobiles, au contraire, laissent planer, jusqu'à l'épuisement de l'énergie qui les anime, une indétermination essentielle sur la configuration éphémère que leur glissement inscrit dans l'air. Les flèches, elles, agissent d'une manière plus trouble sur l'espace et sur la sensibilité. Il est comme une vibration secrète à leur cime, une inflexion qui prolonge et résoud l'intériorité d'un rapport. A ce qui surgit de terre, à ce qui décrit ses orbes lumineux dans l'air, s'ajoute un pendulaire allégement qui les distingue et les retranche de tous les équilibres calculés.

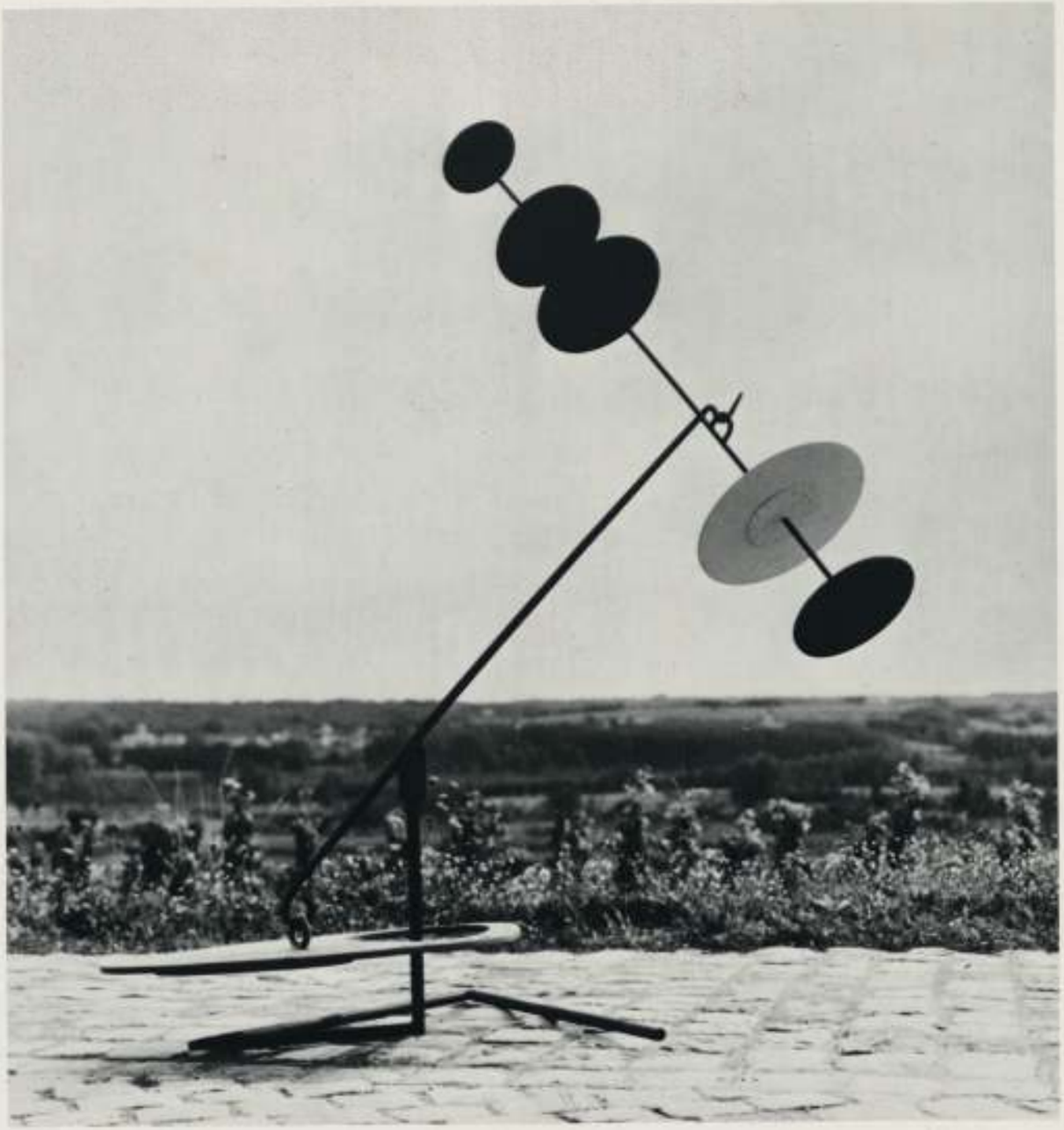
Flèche, ce qui naît du mariage et de l'opposition du pied stabile et de son étagement mobile, de la sculpture fixe s'érigeant et s'amincissant sur son appui terrestre, et du mouvement aérien et circulaire qu'elle supporte. Flèche, ce qui, au-delà de cet équilibre et des rapports de tous les éléments entre eux et avec l'ensemble, les dépasse, surmonte l'édifice en le douant d'un élan et d'une légèreté que la conjonction de ses composants n'explique pas. Une grâce oblique, un jaillissement inattendu, la résolution et le suspens d'un conflit dont il tire son pouvoir ascensionnel.

Dans la gravitation caldérienne, ces œuvres représentent l'alliance de la force et de l'impondérabilité. Balances à soupeser des montagnes mentales avec la précision et la délicatesse d'un trébuchet. Balances, à mesurer un souffle, à équilibrer un rayon, à lester et à lier la rêverie vagabonde aux mille facettes articulées d'une durée sans ombres ni rupture. Véhicule de l'esprit pour qu'il glisse sans s'égarer dans un espace lisse, dans un espace que sa pénétration silencieuse exalte et fortifie. Instrument de pondération voluptueuse dont l'issue n'est jamais le heurt et le déchirement, mais l'exténuation par inertie, dans le calme et la lumière survivante.

Il résulte du contrepoint des tiges et des élé-

Pékin. 1965. Totem. H. 230 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris.

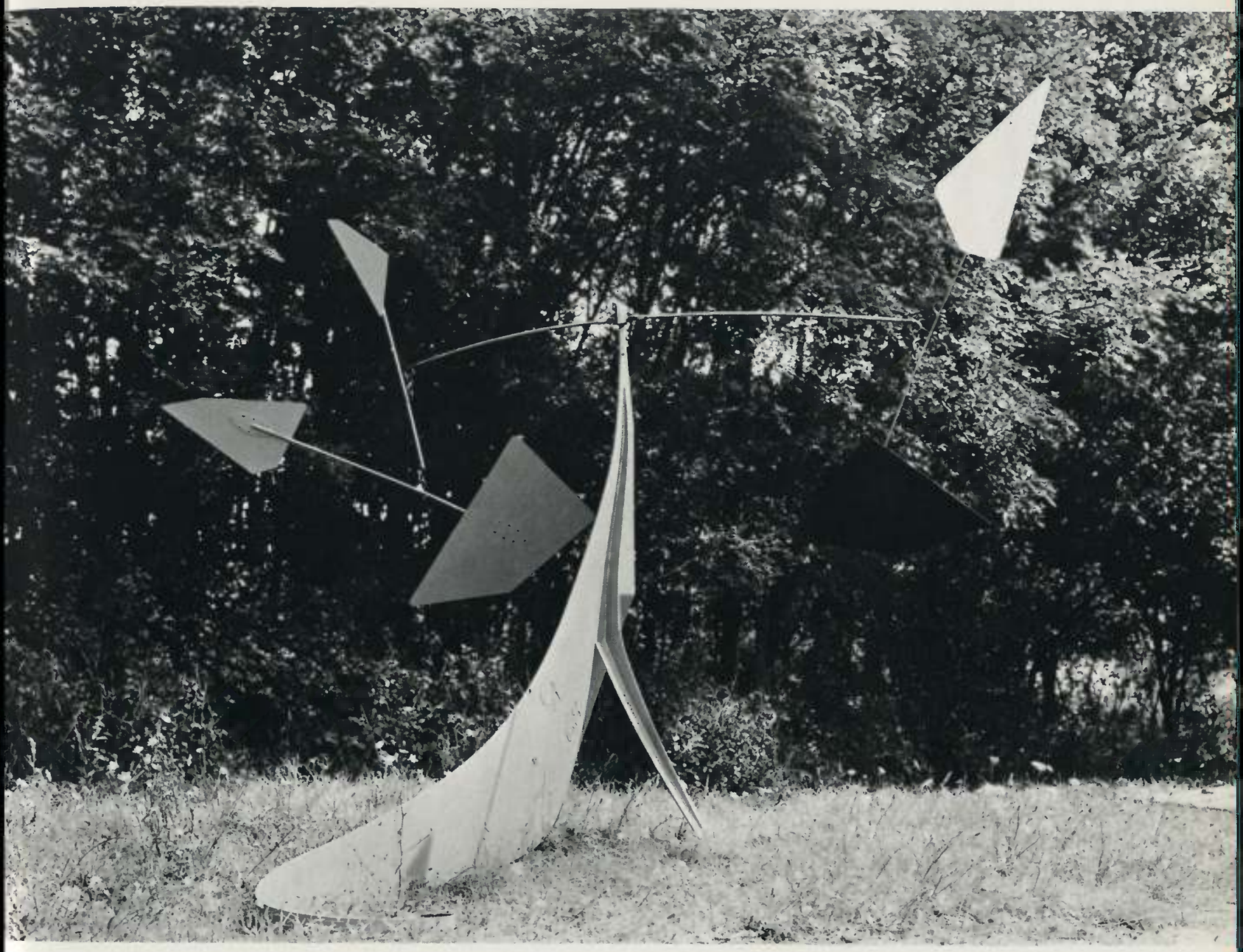
◁ Humtulips. 1965. Totem. H. 250 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris. (*Photo Mario Carrieri*).



Un blanc, quatre noirs. 1967. 260 x 250 cm. Fondation J. Hirshhorn, Greenwich, U.S.A.

ments colorés, de par la nature de l'œuvre sans doute, que les lignes semblent toujours fuyantes, élégamment, innocemment fuyantes, tandis que les disques, feuilles, pales, ailettes de couleurs paraissent allègrement venir sur nous, doucement nous frapper, tinter contre notre rétine, avant de s'éloigner à contre-cœur.

Calder va droit à l'essentiel, il ne s'attarde pas aux accidents du parcours ni à la dissimulation artisanale des moyens. Rien n'est caché: les attaches, les boulons, les ligatures remplissent ouvertement leur fonction. Rien ne doit contrarier la simplicité des rapports, des structures, du mouvement. Il faut proscrire toutes les entraves, ce qui alourdit les images, diversifie les formes et altère les couleurs. Rien ne doit peser dans l'air et l'imagination. Et ce que fait Calder dans l'atelier c'est amincir, simplifier, alléger, mouvoir et donner essor. Des gueuses et des saumons de fonte à cette union du métal à l'espace par la vertu du mouvement naturel il y a une distance incommensurable sans doute, mais non pas négation. Le fer se délivre et tournoie dans l'attraction du végétal, de l'animal et du cosmique. De cet échange avec le monde, de cette immersion dans l'espace, sa nature métallique s'affirme et s'exalte,



Fafnir. 1968. Mobile sur pied. 270 x 450 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris. (*Photos Galerie Maeght*).

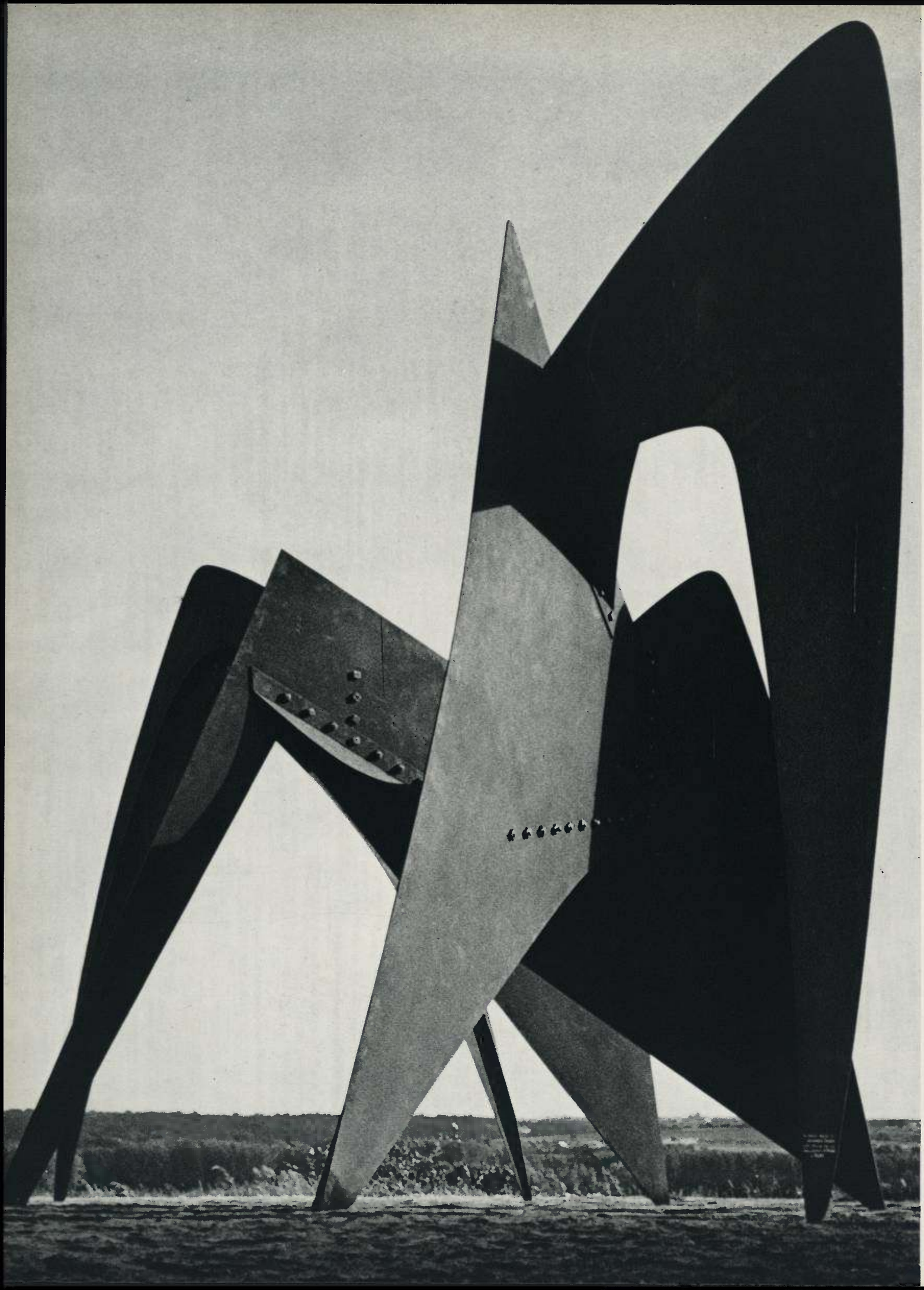
et son énergie tendrement libérée le met en mouvement dans la lumière.

L'œuvre qui échappe au sculpteur s'empare du mouvement avec une autorité limpide, et le plie à ses desseins, à ses caprices ponctuels, et le quitte à regret, sans se dessaisir de l'espace. Mouvement qui est encore respiration, mouvement qui brasse la transparence et qui ne force rien, qui s'accomplit dans un perpétuel retour, qui exerce sa fascination circulaire par l'incessante succession des figures imprévisibles qui s'engendrent l'une l'autre en s'exterminant. Le mouvement est celui de l'air, des arbres, du poisson qui glisse et de l'oiseau qui plane, du plus que lent au lent, avec quelquefois l'allegro inspiré par la vivacité du vent ou de la main, mais sans approcher jamais des staccatos de l'orage. La feuille de métal, grâce à Calder, est ce qui permet aux hommes de réinventer l'oscillation du feuillage et la marche du ciel aux astres lents. Mouvements pluriels, et la constellation s'incline, accomplit sa révolution sur un axe polaire, une ligne idéale de jonction des contraires autour de laquelle oscillent tous les équilibres en mouvement de Calder.

JACQUES DUPIN

« Derrière le Miroir », nº 173, octobre 1968. Maeght Editeur, Paris.

L'empennage. 1953. Stabile-mobile. 300 x 470 cm. Coll. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence; don de l'artiste. *(Photo Ugo Mulas).* ▷



Magie d'un artisan

par Pierre Descargues

Dans un ouvrage récemment paru sur Calder, on remarque une photographie de l'artiste prise dans sa maison de Roxbury (Connecticut) par Ugo Mulas. Il est assis dans un bon fauteuil. Il fait une petite sieste. En légende, Calder lui-même a écrit: « une photo de moi en train de penser ». Quelques pages plus loin, on le voit montrer les dents derrière l'écriteau « chien méchant » qui garde la porte du petit atelier de Saché, sauter de part et d'autre des pales de ses grands mobiles. Le voilà, le maître de 73 ans à qui les Chefs d'Etat envoient des messages, qui expose dans les plus grands musées du monde, qui ne reçoit même plus de prix dans les expositions internationales: on lui demande d'avance, avec beaucoup de précautions, des sculptures de plus en plus vastes qui resteront sur place une fois les projecteurs éteints, comme témoignage qu'en ces lieux, un jour, les hommes du monde entier se réunirent ou tinrent des Jeux.

Peut-être cependant que le plus beau Calder est le jouet à traîner qu'il fait pour ses petits-enfants: trois boîtes de bière, reliées par un gros fil de fer. On tire ça par terre; ça fait du bruit contre les graviers et ça ressemble à une bête apprivoisée: en fait, c'est de la ferraille apprivoisée.

Jamais cela ne s'est vu, sauf peut-être chez Picasso à l'époque où il sortait de son château fort, mais il n'y avait pas d'enfants qu'on laissât jouer avec les dessins qu'il griffonnait sur les nappes en papier. Calder, certainement le plus célèbre des sculpteurs vivants, peut encore faire des jouets à user sur le chemin. Tout créateur finit par se laisser enfermer dans le cercle de ses amateurs. Lui, il échappe, mais pas par accident, pas par gentillesse familiale. C'est fondamentalement.

Aujourd'hui les moulins à vent, les éoliennes ne servent plus guère à moudre le grain, ni à monter l'eau des puits. Notre époque a abandonné la force de l'air. Elle préfère le moteur et sa régularité. Elle laisse le vent à l'inutile, au vol du planeur, du cerf-volant, à l'oiseau de papier que lance l'enfant et nous avons remplacé l'éventail par le ventilateur. La chaleur de trois bougies fait tourner le Carrousel des Anges. Je connais des usines danoises qui, à longueur d'année, fabriquent des mobiles, en papiers peints découpés, reliés par quelques bouts de fil. On ouvre la pochette. C'est prêt à suspendre au-dessus de la porte. Et ça tourne plus ou moins capricieusement au moindre vent.

Alexander Calder photographié par Agnès Varda.

◁ Tamanoir. 1963. Stabile. 320 x 650 x 290 cm. Ville de Rotterdam. (*Photo Ugo Mulas*).

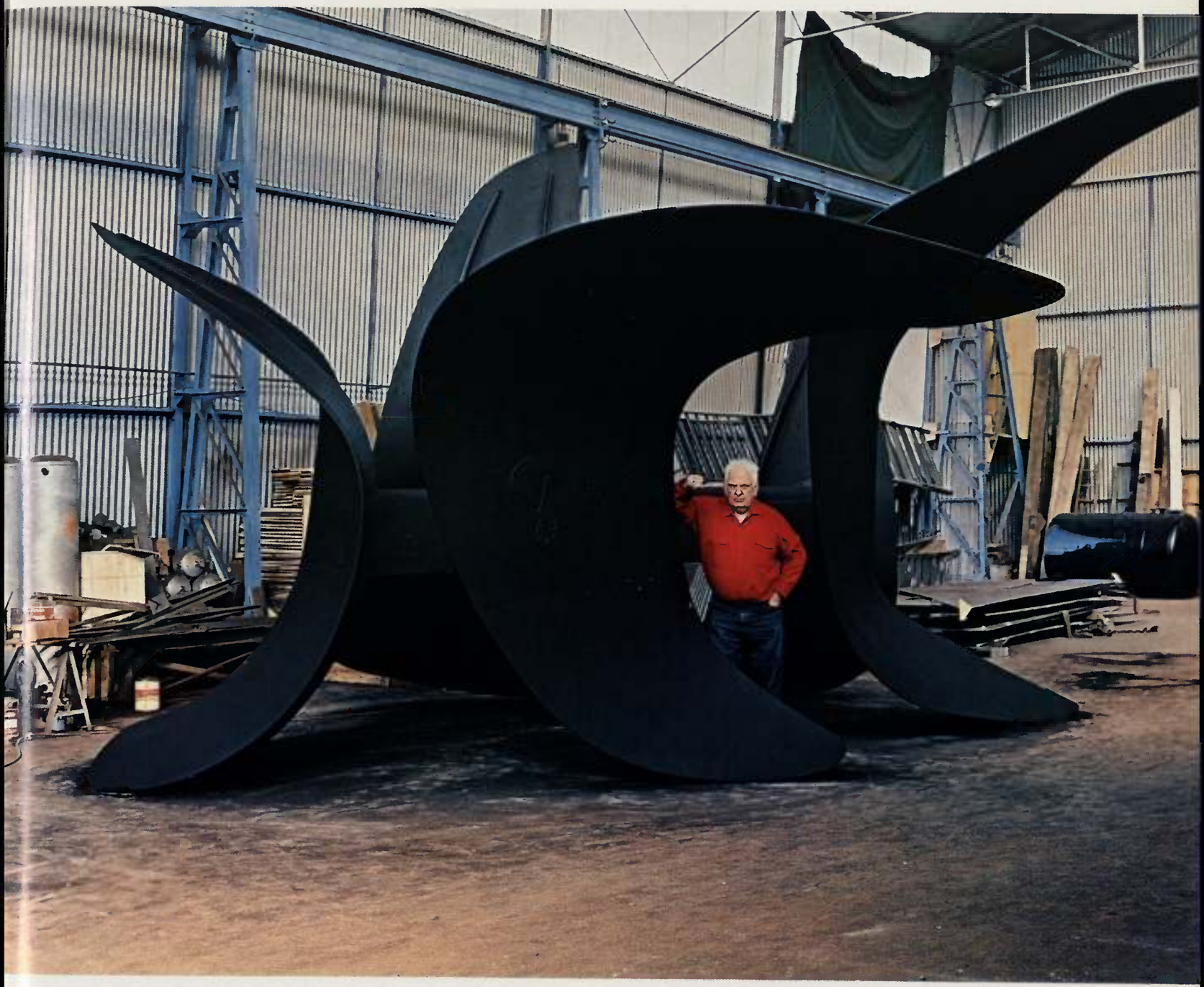
Exposition Calder à la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, en 1969. (*Photo Galerie Maeght*).

Les mêmes usines fabriquent les découpages façon Andersen qu'on vend dans la maison du conteur à Odensee.

C'est Calder qui a provoqué la vogue du mobile dans les boutiques, l'arrivée de cette inutilité fragile dans des salons qui ignoraient le bibelot. Sans doute n'avait-il jamais prévu cela. Mais on ne peut trop s'en étonner: son art s'appuie sur le domaine des jeux de ficelle, des pliages et découpages, des jouets scientifiques, machines à vapeur de poche qui marchent aux plaquettes de Méta, petits bateaux que déplace une pastille de camphre, jeux de poulies et de leviers qui transforment un mouvement en un autre, physique amusante, panoplie du petit chimiste. Il transforme le constat de la pesanteur, l'étude des vitesses croissantes et décroissantes en divertissement. En cela il appartient au jeu.

Et en même temps, il joue son rôle dans l'aventure des arts de ce temps. Abstrait, il l'est sans nul doute. Arp et Marcel Duchamp ont baptisé ses œuvres. Léger a vu en lui le sculpteur qui a arraché la couleur à ses complémentaires, qui l'a libérée. Bien des artistes d'aujourd'hui parlent de lui comme du novateur qui leur a ouvert la voie, en premier lieu Jean Tinguély. Agam a tenu à lui rendre hommage.

Pourtant l'exposition du cinétisme qui eut lieu à Paris en 1967 n'exposait aucune œuvre de lui. Elle mettait plus en évidence les chercheurs qui s'étaient fondés sur l'optique, qui avaient joué sur la marge d'imprécision de nos perceptions oculaires. Cela est vrai. Il y a aussi que Calder n'est nullement théoricien, que son ample carrière qui s'accomplit aujourd'hui sur tant de places publiques, est contraire au caractère isolé, non abouti, in-



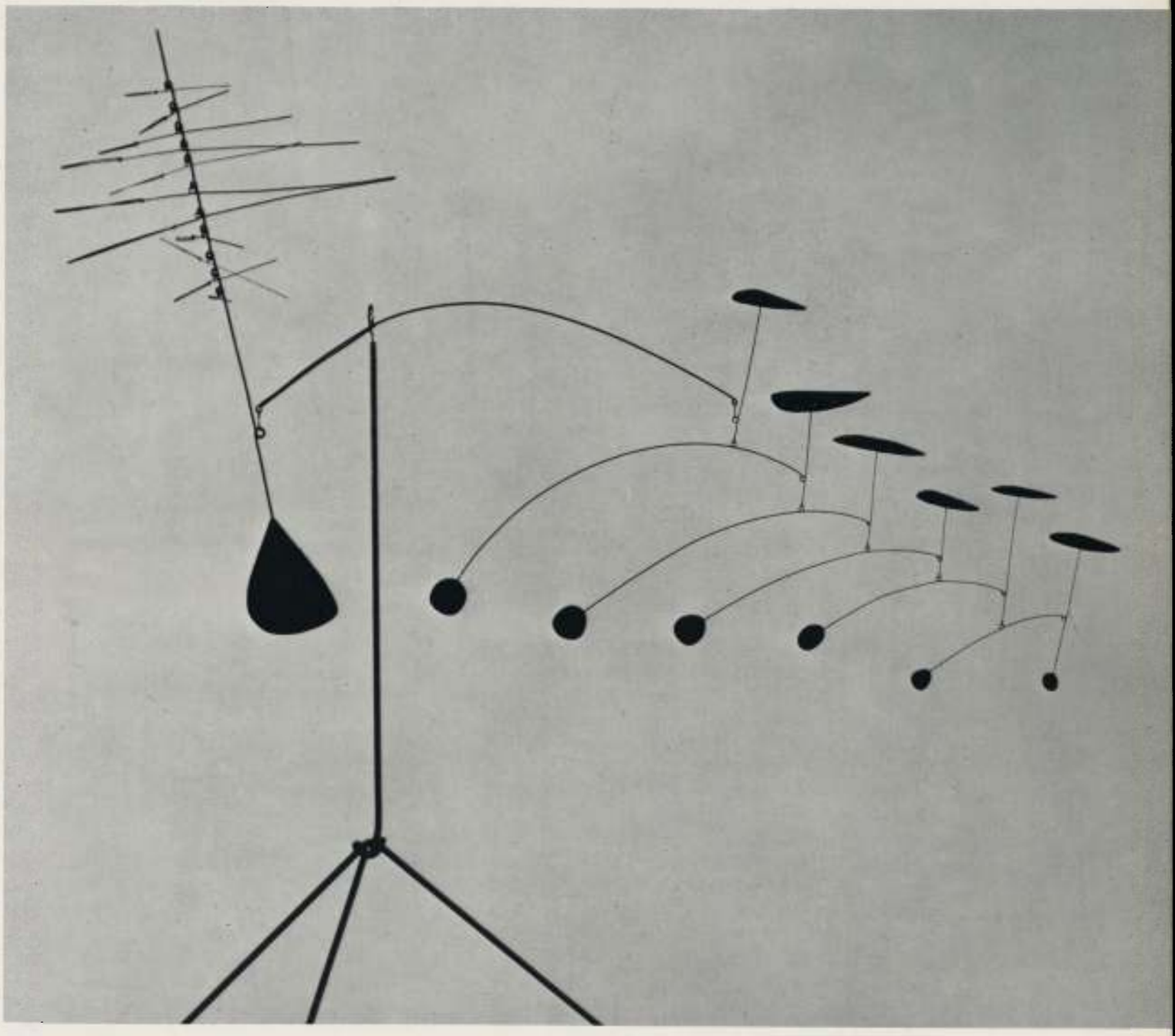
Calder dans l'usine Biémont, près de « Cinq ailes », 1967. (*Photo Mario Carrieri*).

Le « S » 1964. Stabile. (*Photo Ugo Mulas*).

compris des travaux des précurseurs. Ensuite que si le mouvement est son domaine, il compose des œuvres immobiles. Enfin qu'il n'est pas obligatoirement abstrait. Il lui arrive de composer des animaux et de dessiner des bonshommes.

C'est par son naturel que Calder échappe aux lois de l'Histoire à travers lesquelles nous appréhendons d'ordinaire les artistes. Il propose aux gens son plaisir qui pourrait être le leur. S'ils n'en veulent pas, il remballe et va s'installer ailleurs. Tout ce qu'il fait se démonte Ses plus grands stabiles, eux-mêmes, sont des œuvres faites pour ces nomades que Le Corbusier avait reconnus dans les sociétés modernes. On dévisse les boulons et on emporte les monuments ailleurs: si vastes soient-ils, ils ne se composent que de feuilles qui s'assemblent. La mobilité des stabiles ne doit pas nous faire croire à la fragilité des plus grandes œuvres de notre époque. Nous avons bien vu en 1942 ce que devenait le bronze des statues. Quant à l'inscription qu'on lisait au fronton de Delphes, *gnôthi seauton*, le temps l'a effacée, mais Socrate a maintenu l'idée et la formule. Quant aux œuvres de Calder, elles peuvent disparaître, désor-

Horizontal Spines. 1942. Mobile. H. 135 cm. Addison Gallery of American Art, Andover, Mass. *(Photo Andover Art Studio).*



Le poisson volant. 1957. Mobile. 200 cm. (*Photo Galerie Maeght*).

mais leur idée demeurera. On dira: c'était comme un feuillage; c'était aussi comme une représentation du monde. Une planète passe ici sur une orbite. Si Dieu souffle, aussitôt, c'est tout l'ensemble du système qui s'accélère. Avec cette différence que les astronomes sont parvenus à mesurer la loi du déplacement des planètes dans le système solaire et que dans le système caldérien, dans ce petit univers suspendu à des fils de fer, on ne peut jamais tout prévoir. Elle est trop complexe, cette œuvre faite à la main. La trajectoire des pales suit des tracés qui, pour un rien, n'entrent plus dans les normes.

Quand Calder élève un mobile, il a l'air de gauler des noix. Mais il n'est pas sûr qu'il récolte des fruits raisonnables.

Le mobile du commerce danois est livré avec un mode d'emploi, une règle de montage. Le mobile de Calder est un mystère. En tordant le fil de fer, la création force le raisonnement, renverse les principes. Je n'ai jamais vu de croquis cotés, d'épures, de recherches de profils, de calculs de poussées, d'équilibres de Calder. Peut-être en existe-t-il; il ne les montre guère. En tous cas, on sait que lorsqu'il va à son usine tourangelle avec un projet, il apporte quelques bouts de fer blanc, généralement issus d'une boîte de conserve, qu'il a bricolés sur un coin de son établi. C'est d'une telle esquisse qu'est sorti le grand stabile canadien qui atteint 23 m. de haut.

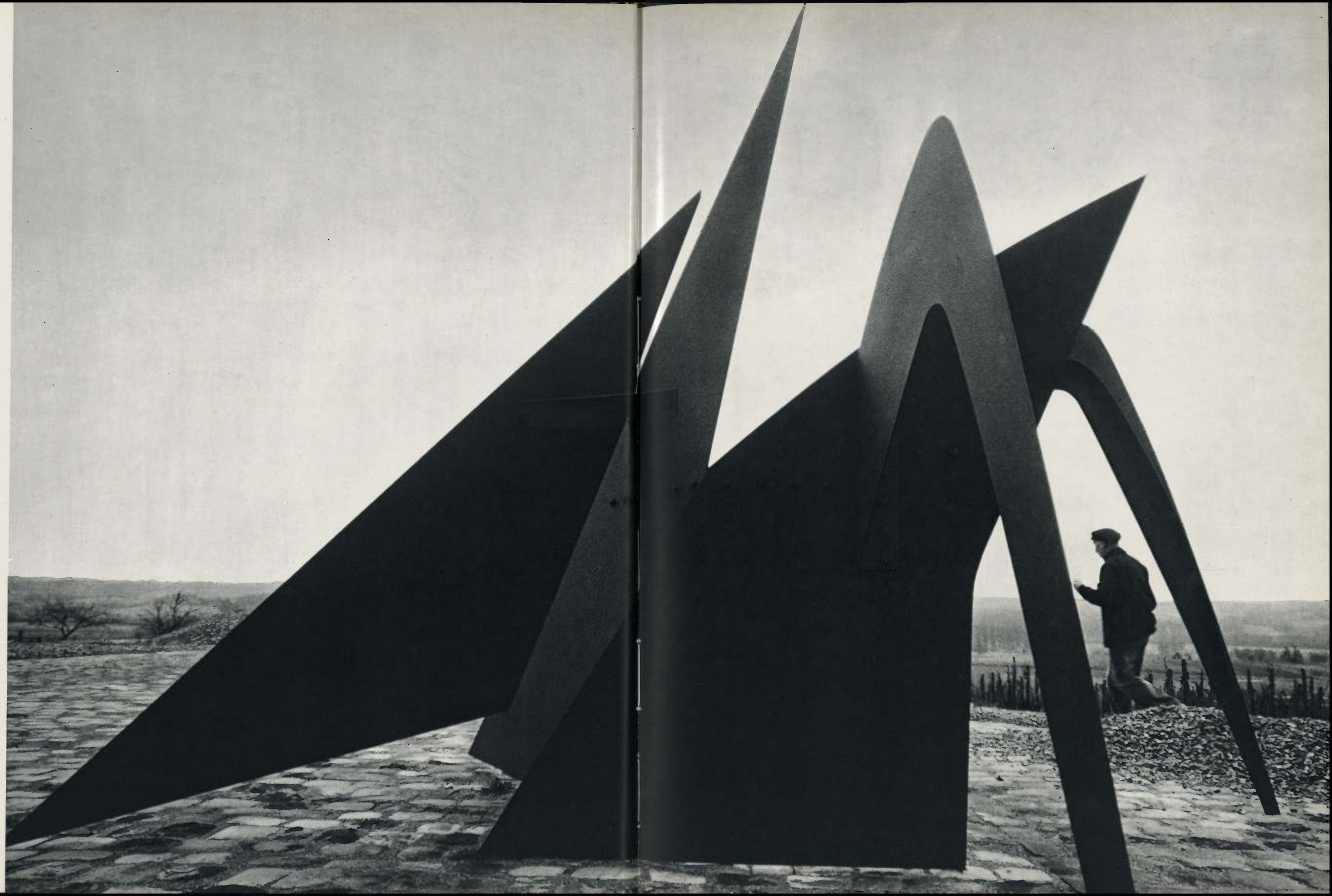
Dans tout cela qu'est devenu l'ingénieur Calder? Car il le fut avant d'exposer au Salon des Humoristes, faisant alors du dynamisme appliqué au thème du cirque.

Les premières photos qu'on vit de Calder au lendemain de la guerre (dans un catalogue publié

(*Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght*).

par Louis Carré à l'occasion d'une exposition et dont Sartre avait rédigé la préface) parurent surprenantes: un atelier de sculpteur (à l'époque, on n'avait guère vu de photos de celui de Gonzalez), c'était un atelier de ciseaux (on y taillait le bois ou la pierre) ou un atelier de modelage (terre ou plâtre). Chez Calder, on travaillait de la cisaille, de l'étau, du marteau. Ça faisait ingénieur, métallurgiste, avec tout ce qui, à l'idée, s'attache de froideur, de calcul et ce vieux respect, du fond des âges, qui entoure les forgerons, ou plutôt, pour reprendre le mot de René de Solier, les métallurges. En tous cas, ça ne faisait nullement, à l'époque, atelier d'artiste. L'attirail de Calder, au reste, n'était pas très développé. Un peu plus que celui de Gonzalez, qui a toujours travaillé avec rien, mais guère. Et j'ai l'impression qu'il va en se simplifiant.

Si j'insiste sur le fait que l'art de Calder est dans ses doigts, que l'artiste est demeuré celui qui ne s'encombre pas d'un matériel lourd, qui travaille toujours comme un pauvre et qui, sollicité comme il l'est, concevant des œuvres qui sont les plus vastes monuments de l'époque, coupe son fer blanc avec une vieille cisaille, peint ses gouaches d'un pinceau qui perd ses poils, c'est que je pense à tout l'appareil de chiffres mis en équations, de calculs que ne peut opérer que l'ordinateur dont s'encombrent tant d'artistes aujourd'hui. Certains dépendent des directeurs d'usines; ils attendent d'eux l'accès à la technique la plus avancée; ils auscultent les derniers-nés des moteurs; ils attendent l'invention toute fraîche à laquelle ils pourront ajouter un peu de leur poésie. Ils sont à la pointe de la recherche, auprès des scientifiques, comme ces artistes qui accompagnaient



Poissonnagerie. 1969. Mobile. 145 x 200 cm. (*Photo C. Gaspari-Galerie Maeght*).

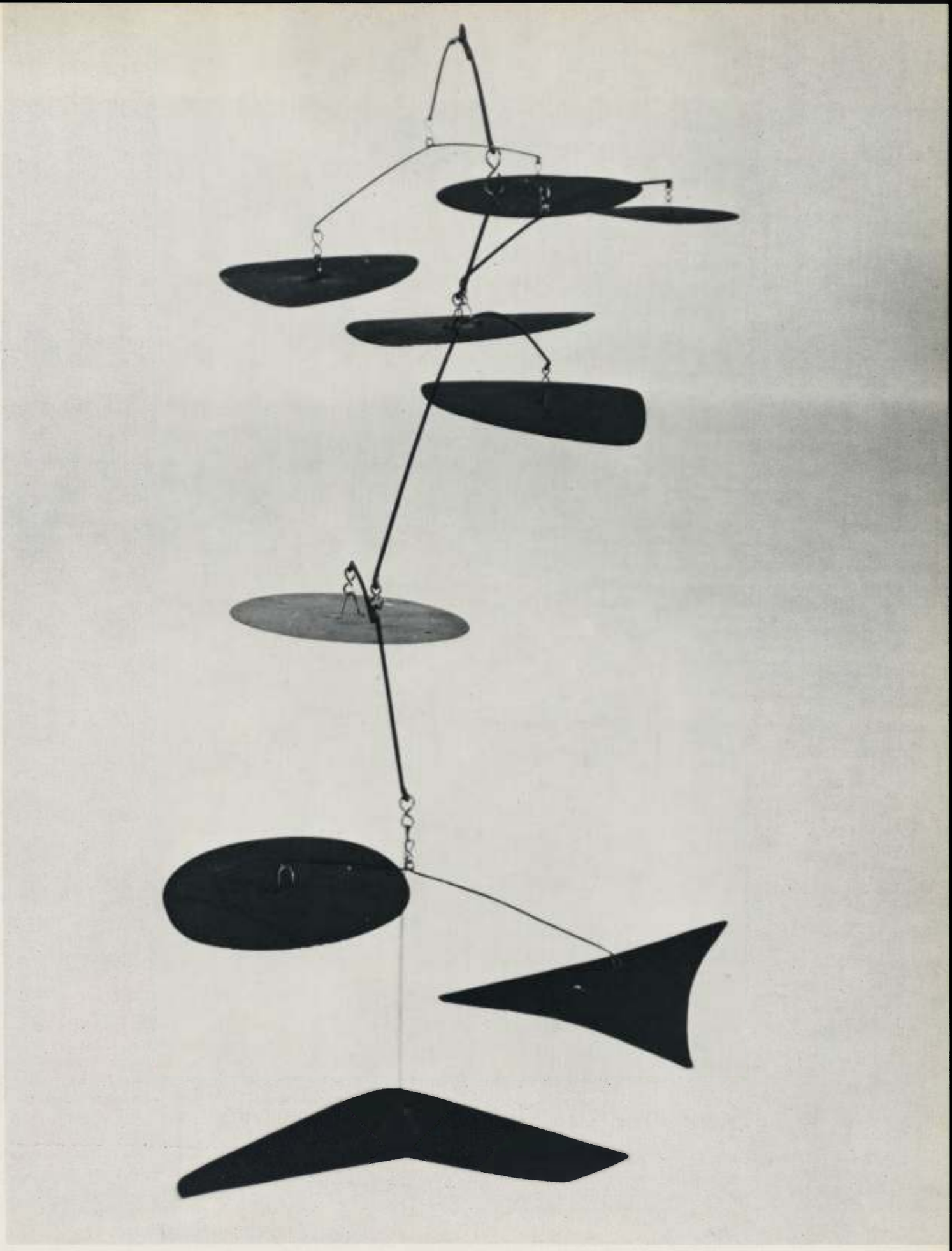
jadis les conquérants dans leurs campagnes. Ils font penser en effet à ces peintres historiques auxquels il faut au moins une bataille pour commencer. Eux, il leur faut une technique de pointe qu'ils appellent, on ne sait pourquoi, technologie.

Or voici Calder qui donne tant de travail aux Biémont de Tours. Il vit entre deux villages, Roxbury et Saché. Il vit comme un artisan. Il laisse glisser sur lui les hommages et les discours. Sa liberté, c'est d'aller le matin « faire des choses » dans ses ateliers. Du premier, il vous montre comment il s'adosse à la colline, tout contre une cave troglodytique où le vin continue de vivre le rythme des saisons dans une fraîcheur de grotte. Du second il fait remarquer volontiers que par-dessus l'âtre, on voit dans le pré des chèvres qui ont l'air de gazelles tant le bois de peupliers voisin est sauvage.

Dans ses solitudes campagnardes, plus Calder progresse dans l'audace technique, plus son invention est libérée de la technique. Ce n'est pas elle qui commande. C'est lui et elle s'adapte à ses désirs. Est-il, dans l'art, le dernier des chercheurs à n'être pas dépassé par la recherche?

Je viens d'écouter une émission de radio consacrée à l'anti-matière. Pour faire saisir cette notion difficile, encore que de pure symétrie, le

◁ Bucéphale. 1963. Stabile. 281 cm. San José, Cal. (*Photo Ugo Mulas*).



Noir, rouge, bleu. 1968. Mobile. H. 330 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris.

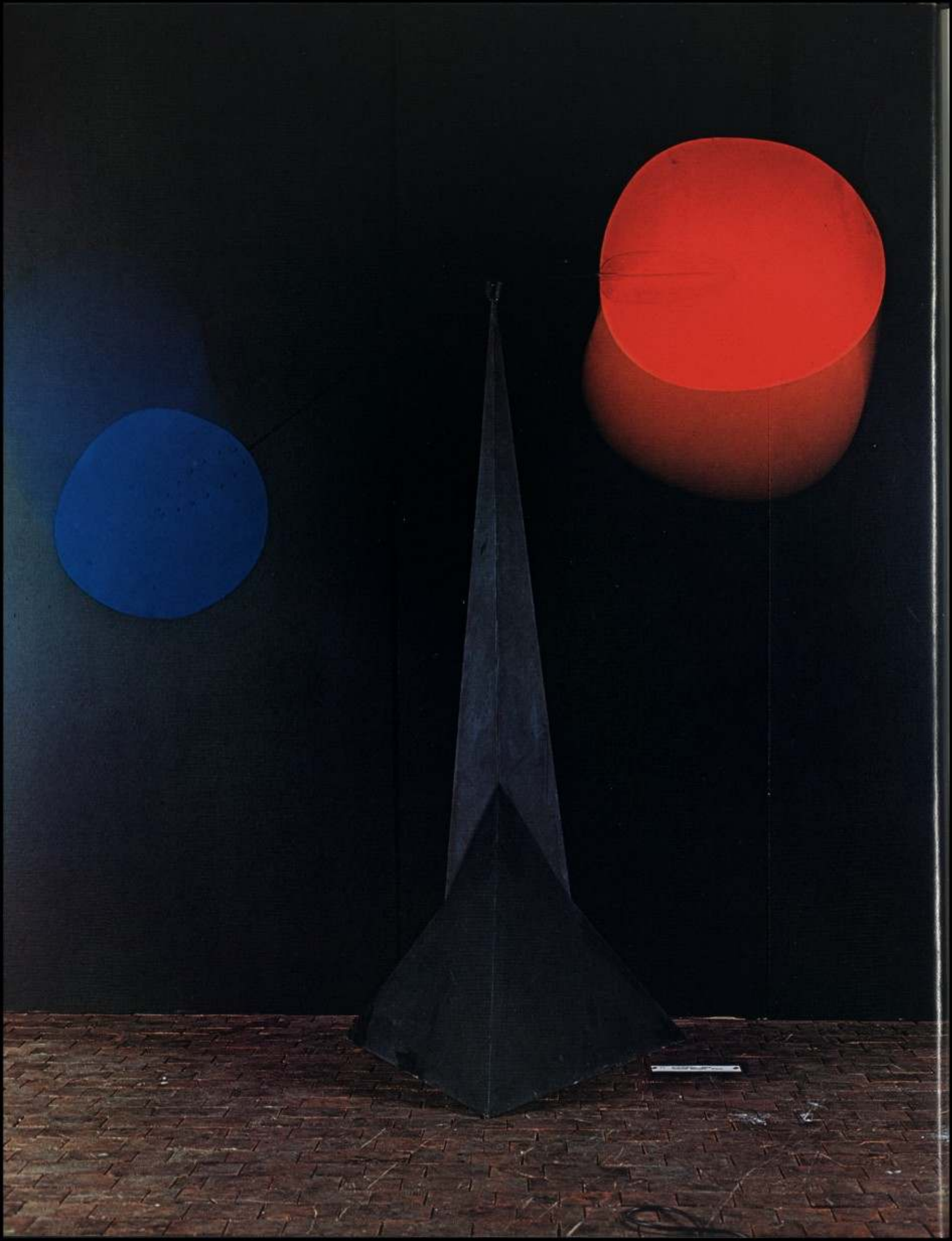
Calder dans l'usine Biémont en 1963. (*Photo Galerie Maeght*).

vulgarisateur a d'abord parlé de la matière: je croyais entendre une conférence sur Calder. Je recueillais des phrases comme: chaque atome a son cortège d'électrons. On décrivait l'électron comme une particule à la fois matérielle et électrique. On parlait de la chambre de Wilson comme d'une chambre de détente à la vapeur d'alcool. On nous disait encore que les particules opposées s'annihilent, bien que le néant n'existe pas pour un physicien.

Est-ce que ce n'est pas de cette connaissance intérieure de la réalité, que parlent les œuvres de Calder? Et pour ce faire, il n'a pas eu besoin d'accélérateur de particules. Il lui suffit de quelques bouts de fer blanc. Dans leur trajet incertain, ils deviennent la fleur de la raison, celle qui semble déraisonner, alors que, par son naturel, elle est plus avancée dans le vrai que la pensée. Ce qu'a dit Calder lui-même à Yvon Taillandier: « je veux faire quelque chose qui soit comme un chien ou comme des flammes. »

PIERRE DESCARGUES

Sandy's Butterfly. 1964. Stabile-mobile. 385 x 280 x 262 cm. Museum of Modern Art, New York. (*Photo Ugo Mulas*).



L'histoire de "Work in Progress"

par Giovanni Carandente

Le *Work in Progress* d'Alexander Calder fut un spectacle insolite (et d'autant plus insolite qu'il avait été commandé). Il fut monté sur la scène du *Teatro dell'Opera* de Rome le 11 mars 1968 et il resta sur scène dix soirs de suite devant un public souvent désorienté, parfois hostile, mais toujours fasciné. Ce fut un événement théâtral qu'il est impossible de définir exactement; c'était un ballet mais sans danseurs, il y avait d'excellentes musiques mais elles ne conditionnaient pas particulièrement le spectacle, les décors n'étaient pas utilisés comme toile de fond à une action mais représentaient eux-mêmes une action. Les danseurs — si on peut les appeler ainsi — étaient les « mobiles » d'Alexander Calder, mais cette affirmation est déjà trop simpliste. L'action était ab-

Calder (de dos) sur la scène du *Teatro dell'Opera*, pendant la mise en place des éléments de « Work in Progress », en 1968.

◁ Antraigues. 1965. Totem. H. 190 cm. Coll. Galerie Maeght, Paris (*Photo Mario Carrieri*).

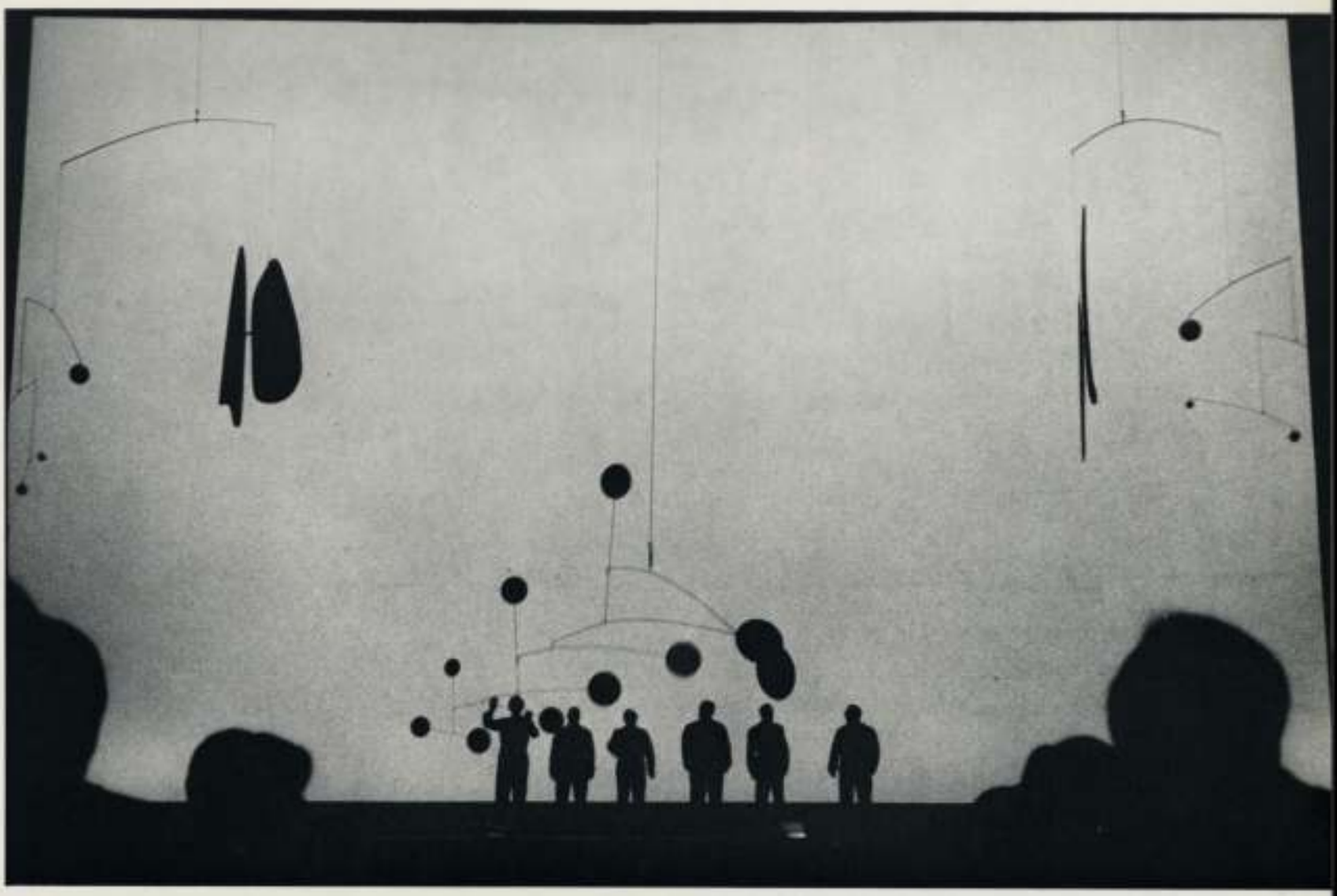
Calder, Henri Seyrig et Giovanni Carandente de dos, devant l'affiche annonçant le spectacle, à Rome, en 1968.

straite et cependant elle suivait une ligne logique du fait qu'elle racontait, non pas une histoire, mais des événements de l'univers: des galaxies en orbite dans l'espace, des oiseaux en train de voler, des animaux marins dans les abysses et des choses plus étroitement terrestres comme des cyclistes tournant sur la scène, des pyramides automotrices dans un désert enflammé par le soleil, des drapeaux flottant dans l'immensité d'un Orient symbolique.

Les musiques avaient été composées par trois musiciens italiens contemporains: Niccolò Castiglioni (né à Milan en 1932), Aldo Clementi (né à Catane en 1925) et Bruno Maderna (né à Venise en 1920). Le premier de ces compositeurs avait fourni le *Divertissement* pour voix humaine, flûte douce et sons électroniques, un contrepoint à trois voix, le timbre de chacune de ces trois voix étant différent, amalgamées toutes les trois d'une manière suggestive. Le second avait fourni le *Collage n. 2* (1960), un montage électronique de sons. Le troisième, qui est considéré comme l'un des meilleurs compositeurs de la nouvelle musique européenne, avait fourni la *Musique à deux dimensions,* pour flûte et bande magnétique, créée en 1951 et complétée dans sa version définitive en 1957. La *dimension* électronique complète et sert parfois d'intermède à la partie instrumentale, qui est souvent laissée à l'improvisation du soliste.

Ces trois compositions électroniques furent réalisées au *Studio di Fonologia Musicale* de Milan qui dépend de la Télévision italienne, un disque fut imprimé mais pour le spectacle on a utilisé un enregistrement magnétique de ce disque.

Le titre du programme était: « *Work in Progress* d'Alexander Calder, images théâtrales coordonnées par Giovanni Carandente et présentées par Filippo Crivelli, sur des musiques électroniques de Castiglioni, Clementi et Maderna, effets spéciaux de Giovanni Cruciani ». Mais en fait, tout le spectacle était de Calder dans la mesure où lorsqu'il y a un artiste comme Calder, tous les collaborateurs ne deviennent que des exécutants. Dans une interview que j'ai accordée à la revue *Lo Spettatore Musicale* (Bologne, mars 1968) j'ai déclaré: « Je me suis trouvé dans les conditions du critique d'art qui prépare une exposition tout en sachant qu'il ne s'agissait pas d'une exposition



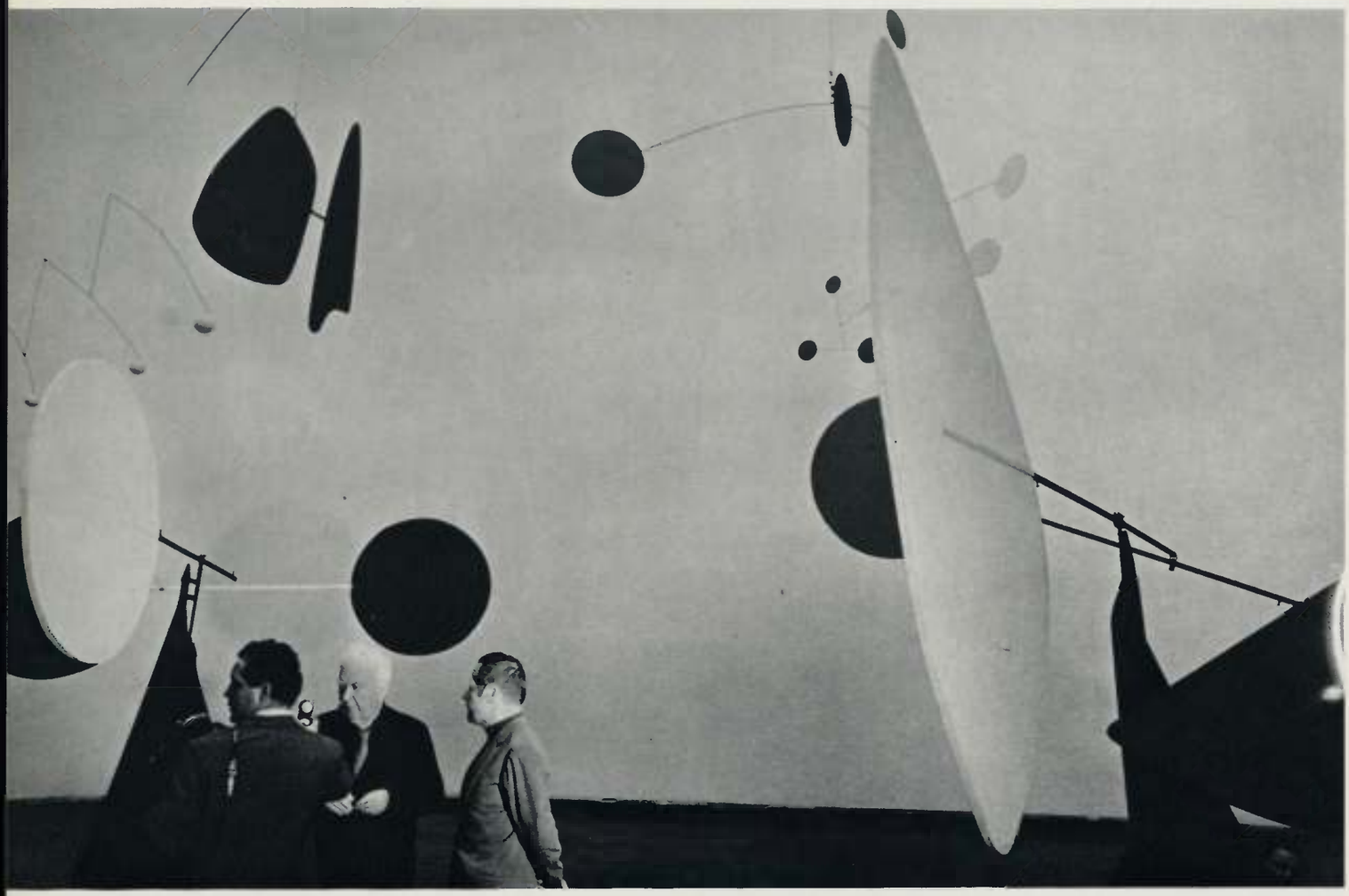
Mise en place des personnages-décors.

mais d'un spectacle théâtral. Cruciani, en tant que responsable de la scène du *Teatro dell'Opera* fut le « forgeron » du spectacle. Crivelli, qui est metteur en scène, a rendu plus théâtrales les images prévues par Calder et la séquence que j'avais choisie moi-même dans le recueil de dessins et d'esquisses que Calder avait exécutés à Rome en décembre 1967 ».

L'idée de *Work in Progress* naquit subitement dans l'esprit d'Alexander Calder lorsque l'artiste, en mai 1967, répondit à Massimo Bogianckino, directeur artistique du *Teatro dell'Opera*, qui lui demandait des décors pour un ballet, que depuis trente ans il pensait à un spectacle complet: formes et musique synchronisées. Il en avait déjà parlé avec Massine à l'époque des ballets de Monte-Carlo, mais il n'y eut pas de suite. Massine insistait pour que les danseurs soient sur scène. Toutes les expériences réalisées par Calder ne représentaient que de simples décors. Ainsi le décor pour le *Socrate* d'Erik Satie, ainsi le *stabile* et le *mobile* pour le ballet *The Glory Folk* de John Butler à Spoleto, ainsi le décor pour un ballet de Joe Lazzini à Paris. Calder avait cette idée d'un spectacle complet depuis 1926, lorsque, ayant terminé son célèbre *Cirque*, il inséra ses extraordinaires personnages en miniature dans une *ouverture de scène*; il s'amusait alors à imaginer ce spectacle sur une véritable scène. Massimo Bogianckino accepta le projet de Calder avec enthousiasme et Calder lui promit qu'il allait y penser et qu'il lui faudrait un an pour cela. En automne il m'écrivit: « *I have decided to call my part « Work in Progress », which is old hat, but non committal* » et il pensait certainement au titre provisoire que Joyce avait donné à son œuvre *Finnegan's Wake.*

En septembre je m'étais rendu à Saché avec des disques que m'avait donnés Bogianckino et des disques à moi: Vivaldi, Albinoni, Tartini. Au début Calder était enthousiaste du *Concerto rustique* de Vivaldi exécuté par les Musici, mais ensuite il comprit que le pastiche pouvait être dangereux. Bogianckino proposa des morceaux de Casella, il insistait sur la nécessité d'avoir une musique d'un auteur italien étant donné le caractère de la soirée (qui prévoyait des œuvres de Malipiero et de Berio). Calder accepta la *Sérénade* de Casella, mais à ce moment-là le spectacle

Calder sur la scène du *Teatro dell'Opera*, avec les techniciens.



Calder et Giovanni Carandente sur le plateau de l'Opéra de Rome.

n'avait pas encore mûri. A Rome, en décembre, la décision fut prise après plusieurs auditions d'auteurs italiens et non italiens (Schönberg, Berg, Webern): on choisit les musiques électroniques de Castiglioni, Clementi, Maderna.

Cette hésitation entre des compositions musicales aussi différentes tendait à indiquer le caractère éminemment visuel de ce spectacle, la musique ne servait qu'à procurer un fond sonore sans pour cela lui ôter sa valeur. Il faut ajouter, du reste, que Calder apprécia immédiatement les compositions de Castiglioni, Clementi et Maderna et qu'il les écouta un grand nombre de fois en tournant son regard vers l'un de ses mobiles alors qu'il était assis sur le divan de mon salon. Lorsque Calder arriva à Rome en décembre, j'étais allé le chercher à l'aéroport de Fiumicino, il avait très peu de bagages, dont une boîte en carton qui contenait quatre petits *standing mobiles*; l'un d'eux, qui était un peu plus grand que les autres, s'appelait *Red blue orange*. Arrivé à l'hôtel, il sortit de son portefeuille des petites feuilles où étaient dessinés des croquis: il s'agissait des orbites des disques du premier mouvement; les vitesses étaient indiquées avec exactitude comme s'il s'agissait d'un calcul spatial ainsi que les pistes sur lesquelles devraient évoluer les cyclistes. Deux jours plus tard le *Teatro dell'Opera* équipa pour Calder un petit laboratoire. En trois heures, pendant la première matinée, Calder réalisa l'ébauche du *mobile* que les machinistes montaient et remontaient sur scène. En quinze jours, travaillant tous les matins, il réalisa un certain nombre de gouaches, dont certaines devaient servir pour les rideaux de scène et les autres pour les actions. Il fallut du temps à l'artiste pour s'acclimater. Je lisais dans ses yeux la nostalgie de son atelier dans la verdure reposante de Saché. Un jour il me dit: « Ce spectacle, Bogianckino aurait dû me le demander il y a dix ans. Maintenant je suis fatigué. » Mais lorsque toutes le gouaches furent prêtes, la jeunesse, la fraîcheur et la vivacité de l'art de Calder apparurent aux yeux de tous. Il m'autorisa à faire une séquence avec ses projets, séquence qu'il corrigea et qui donne en gros: les disques mobiles dans l'espace avec des lumières fluorescentes et des projections de *mobiles* qui étaient cachés au-dessus du rideau de scène; la mer avec

les éléments marins qui ondoient avec brio, le ciel avec les oiseaux perchés sur un arbre, le panneau orange mobile qu'il avait créé quelques années auparavant et qui était comme une introduction aux événements terrestres, les cyclistes, la pyramide avec le soleil rouge et le soleil noir, ainsi que le drapeau rouge long et fin en train de flotter et manœuvré par un accessoiriste selon la tradition chinoise; enfin le carrousel des *mobiles* et des *standing mobiles* qui donnait une fin joyeuse au spectacle.

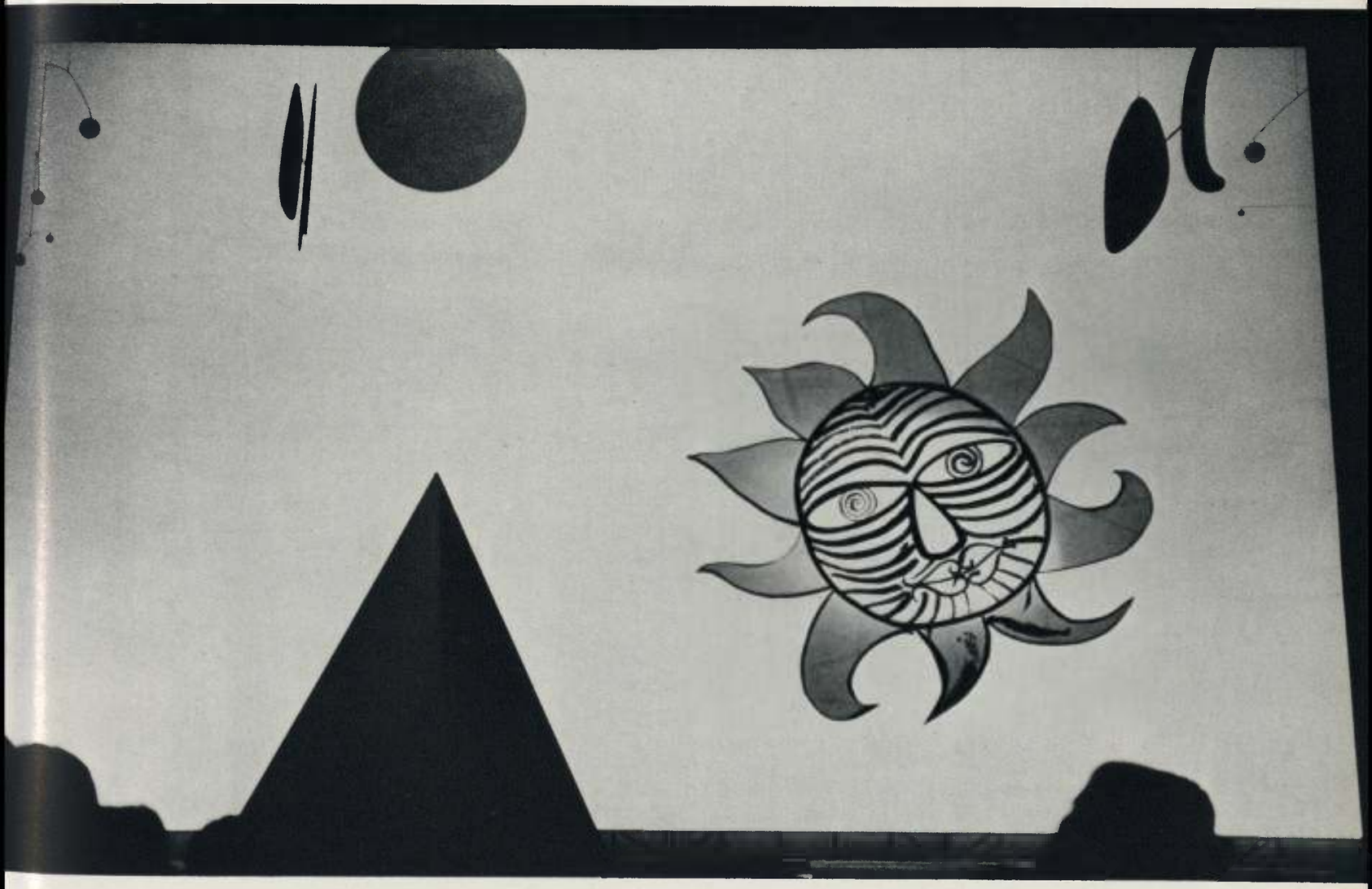
Ce spectacle magique ne pouvait pas être réalisé autrement. Lorsque Calder le vit sur scène, il dit avec une certaine émotion dans la voix: « J'aurais pu l'intituler *Ma vie en dix-neuf minutes* » (le spectacle durait en effet dix-neuf minutes). Pendant les répétitions, le spectacle subit quelques modifications. La sensibilité et l'expérience de Filippo Crivelli furent des éléments précieux pour ce spectacle, Crivelli eut l'intuition de ne pas se faire appeler metteur en scène mais seulement présentateur des images de Calder.

Work in Progress fut très apprécié par les milieux culturels italiens. Encore aujourd'hui, on le cite comme le spectacle le plus stimulant de l'histoire du théâtre moderne en Italie depuis l'époque où Giacomo Balla avait de la même façon inventé ses jeux colorés et lumineux pour le *Feu d'artifice* de Stravinski qui fut présenté par Diaghilev toujours au *Teatro dell'Opera* (qui s'appelait à l'époque Costanzi) en 1917.

Il y eut bien sûr des oppositions, surtout de la part de cette frange du public qui est liée à la tradition de l'opéra lyrique, mais en définitive l'accueil fut triomphal. Plus on s'éloignait de la première de gala (avec son public snob et stupide) et plus le spectacle recevait le succès qu'il méritait, il apparaissait sous son jour véritable: une joie pour les yeux, une histoire simple, de cette simplicité et de cette beauté qui sont les deux composantes de l'art dans l'absolu.

GIOVANNI CARANDENTE

Le « soleil » de « Work in Progress ». (*Photos Ugo Mulas*).



Calder devant la caméra

par Charles Chaboud

Ce qui est fascinant avec un mobile de Calder, c'est qu'on ne sait jamais ce qui va se passer... Un arrêt? Un nouveau départ? Un autre arrêt? Mouvement. Repos. Mouvement. Et chaque fois, c'est une figure nouvelle donnée à voir, un ordre différent, conséquences d'une sorte de création continue... et infinie. On attend le moment qui va naître, le glissement ininterrompu du futur dans le présent.

C'est peut-être la caméra confrontée au mobile qui souligne cet aspect déroutant: filmer, mais quel moment? L'attitude la plus rigoureuse consisterait à planter une caméra devant un mobile et à filmer tous les moments. Et comment oublier qu'au début de ce film et même avant qu'il n'ait commencé, comme je faisais part à Calder de ces réflexions, il dit avec le plus grand calme: « Oh, c'est toujours comme cela que j'ai souhaité qu'on les filme! » Crut-il mettre un terme à ma perplexité?

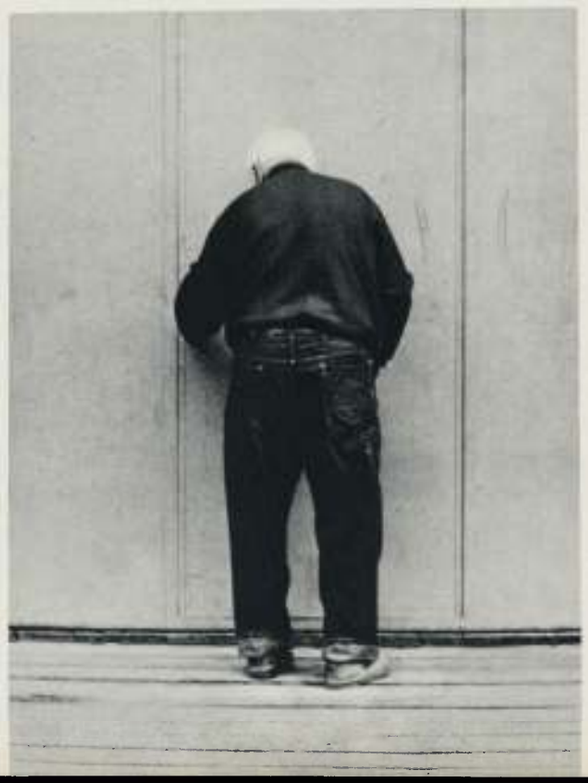
Peu de temps après cette conversation, je reçus une drôle de carte postale: Calder me faisait savoir qu'il était d'accord pour faire le film. C'était à l'automne 1968, quelques mois après les événements pendant lesquels j'étais allé le voir pour lui demander une affiche. Il commençait la préparation d'une exposition chez Maeght, et déjà, il pensait, avec Daniel Lelong, à la grande rétrospective de son œuvre prévue pour le printemps 1969, à Saint-Paul. J'ai ainsi toute une séquence où Calder et Daniel Lelong s'amusent à nommer les mobiles qui viennent d'être terminés: « Peau de banane! ... L'éléphant rouge, à trois têtes noires! ... Le chat-serpent ... Polygone blanc ... etc ... ». Il y eut aussi une séquence dans l'atelier, une autre à la gouacherie. Là, un de ses amis est arrivé: c'était Joan Prats, et parce qu'il vient des amis presque chaque jour, nous avons filmé l'arrivée matinale de Prats; le lendemain, le rituel des amis se renouvela avec Gisèle et Peter Bellew.

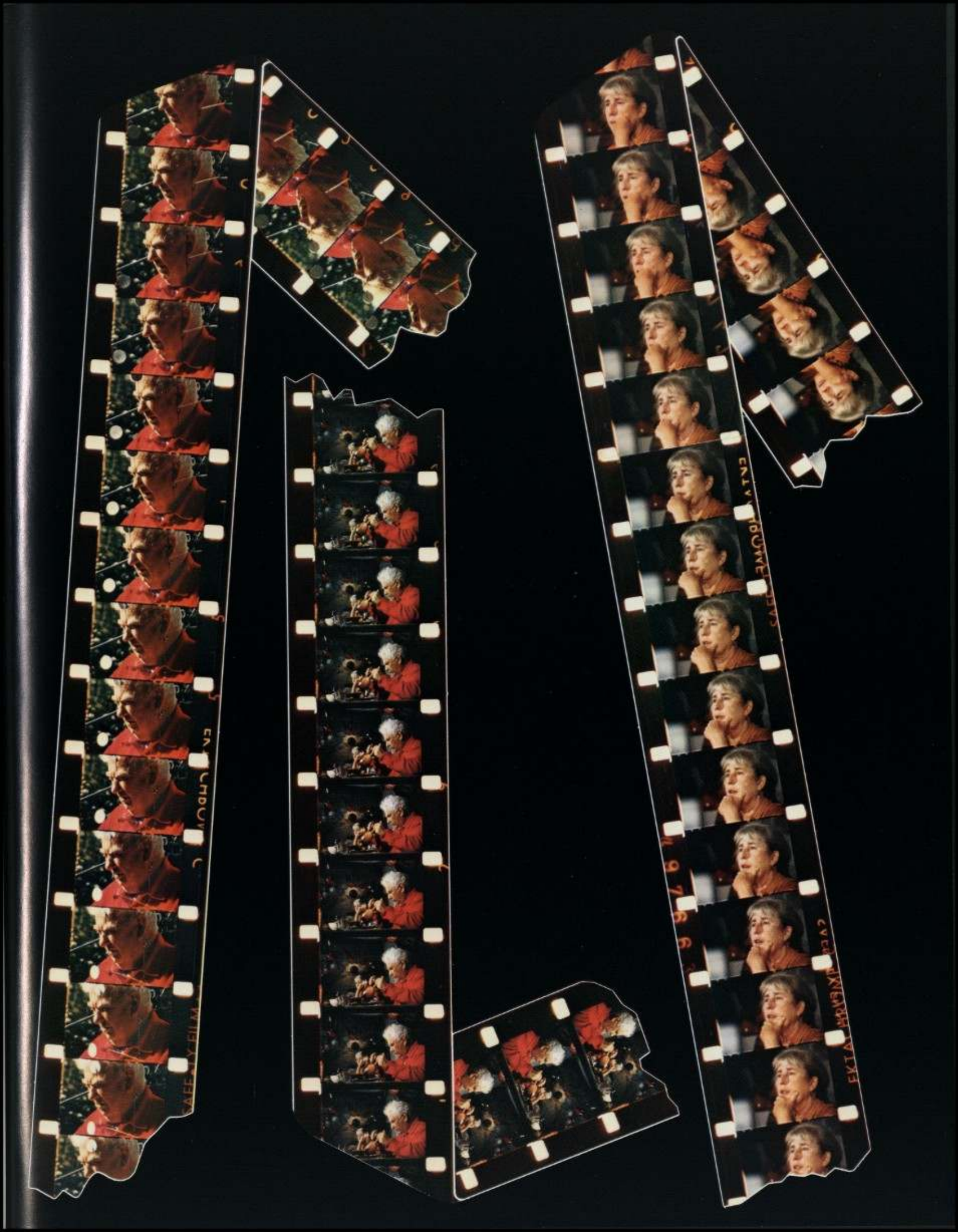
Ainsi le film prenait déjà la forme d'une succession de moments. Le temps caldérien se déroulait devant moi, inscrit dans les œuvres aussi bien que dans les gestes les plus simples de ce géant quelque peu mythologique: marcher, conduire une voiture, visiter l'usine des Biémont où se fabriquent et se montent les grands stabiles, comme celui, rouge, qui se dresse devant les immeubles noirs — bronze et verre fumé — de l'Hôtel de ville de Grand-Rapids dans le Michigan. Le montage abolit l'espace: Calder regarde, depuis Biémont, le stabile qui sera érigé à six mille kilomètres de distance, mais cette simultanéité — Biémont — Grand-Rapids — est le premier signe visible de l'universalité de Calder.

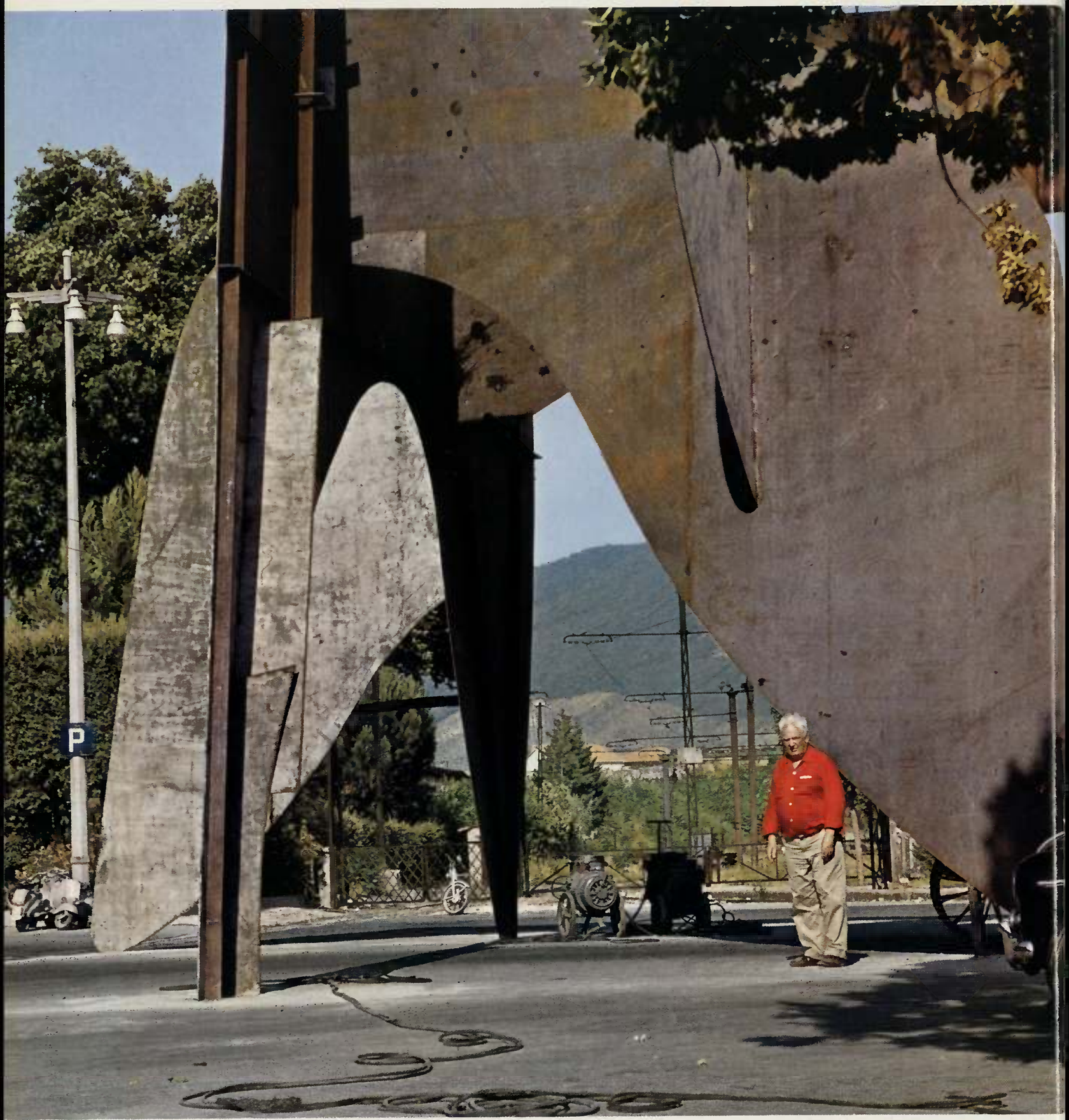
L'instant suivant, Calder est dans le grand atelier de Saché, il joue à faire évoluer deux boules dont le mouvement est transmis de la plus lourde à la plus légère par un bras suspendu. Des obstacles se trouvent placés au sol, sur la trajectoire de la plus petite boule qui, renvoyée de l'un vers l'autre, fait naître à chaque rencontre une musique de timbres et de percussions inattendue... prétexte à quelque ballet pour tous les visiteurs inattendus eux aussi qui sont attirés à Saché par les mobiles, les stabiles et par Calder!

Avec Daniel Lelong, j'ai demandé à quelques amis de Calder de parler de lui: Rufus Stillman, James Johnson Sweeney, Pol Bury, Eduardo Chillida et Aimé Maeght l'ont fait. Mais c'est Louisa Calder qui, tout au long du film, nous fait approcher un homme simple et direct. Grâce à elle, le film peut s'appeler: « Alexandre Calder, un portrait ». Et pourtant, cette approche laisse le sentiment d'un mystère. Eduardo Chillida dit: « L'homme et l'œuvre, c'est pareil. Quand tu vois cet homme costaud et quand tu vois ces choses si légères ... mais si tu le connais bien, lui, il est léger à l'intérieur ... » Rire de Calder.

CHARLES CHABOUD







Calder près de « Teodelapio », 1962, à Spolète. (*Photo Ugo Mulas*).

Des travaux pour la Fête

par Daniel Lelong

Il importe peu à Calder que l'on fasse la distinction entre celles de ses sculptures qui sont vouées au mouvement et celles qui le sont à l'immobilité.

Mobiles et stabiles, la paternité de ces appellations, devenues célèbres, ne lui appartient d'ailleurs pas puisque Duchamp s'est chargé des premières et Arp des secondes. Lui-même, s'il doit les nommer, préfère parler de ses « objets », afin d'éviter sans doute toute classification arbitraire. En effet, malgré les apparences, nul n'est moins systématique que Calder dans son travail, et s'il est vrai, par exemple que les œuvres monumentales dominent sa production récente, on peut encore citer, outre les nombreuses gouaches, des oiseaux faits de boîtes de conserves, des portraits en fil de fer, la série des « Totems » et des « Flèches », celle des « Animobiles » ...; de même, alors que les stabiles ont pris aujourd'hui une importance considérable dans son œuvre, il ne faut pas oublier que le premier d'entre eux, « The Black Beast » date de 1940, et qu'avant l'apparition de la première sculpture mobile en 1933, les œuvres en bois et en fil de fer existaient déjà concurremment aux machines animées ou motorisées. Aussi bien Calder a-t-il toujours varié ses moyens d'expression non selon son humeur — comme l'attrait qu'exerce son personnage pourrait le laisser croire — mais selon les circonstances et surtout selon sa propre nécessité.

Fils d'un sculpteur académique sans préjugés, Calder a pu très jeune à la fois préparer un diplôme d'ingénieur, suivre des cours de dessin, et voyager. Le trait l'attira aussitôt et on le vit passer des visages dessinés sur le papier sans lever le crayon à leur transcription dans l'espace à l'aide du fil de fer. Ramenant alors l'espace à ses structures essentielles comme en témoignent les dessins exécutés en 1930, qui juxtaposent le disque d'un astre à la ligne courbée de l'horizon, sa visite à l'atelier de Mondrian devait jouer pour Calder le rôle d'un détonateur ... « Faire des Mondrian qui bougent » ... C'était en 1932; cet homme ingénieux, curieux, et doué d'un incessant humour, venait de prendre possession de ses outils. Son pouvoir de comprendre l'univers selon ses principes les plus élémentaires et les plus directs, sa prédilection pour la simplicité des formes, le jeu des couleurs pures ou pour les rapports des diverses forces qui en provoquent l'équilibre, allaient alors jouer leur rôle avec une vitalité surprenante.

Le Coq de Saché. 1965. Boîtes de conserve. 88 x 89 cm. Coll. Jean et Sandra Davidson, Saché. (*Photo Galerie Maeght*).

Grande vitesse. 1969. Stabile. Ville de Grand Rapids, U.S.A.

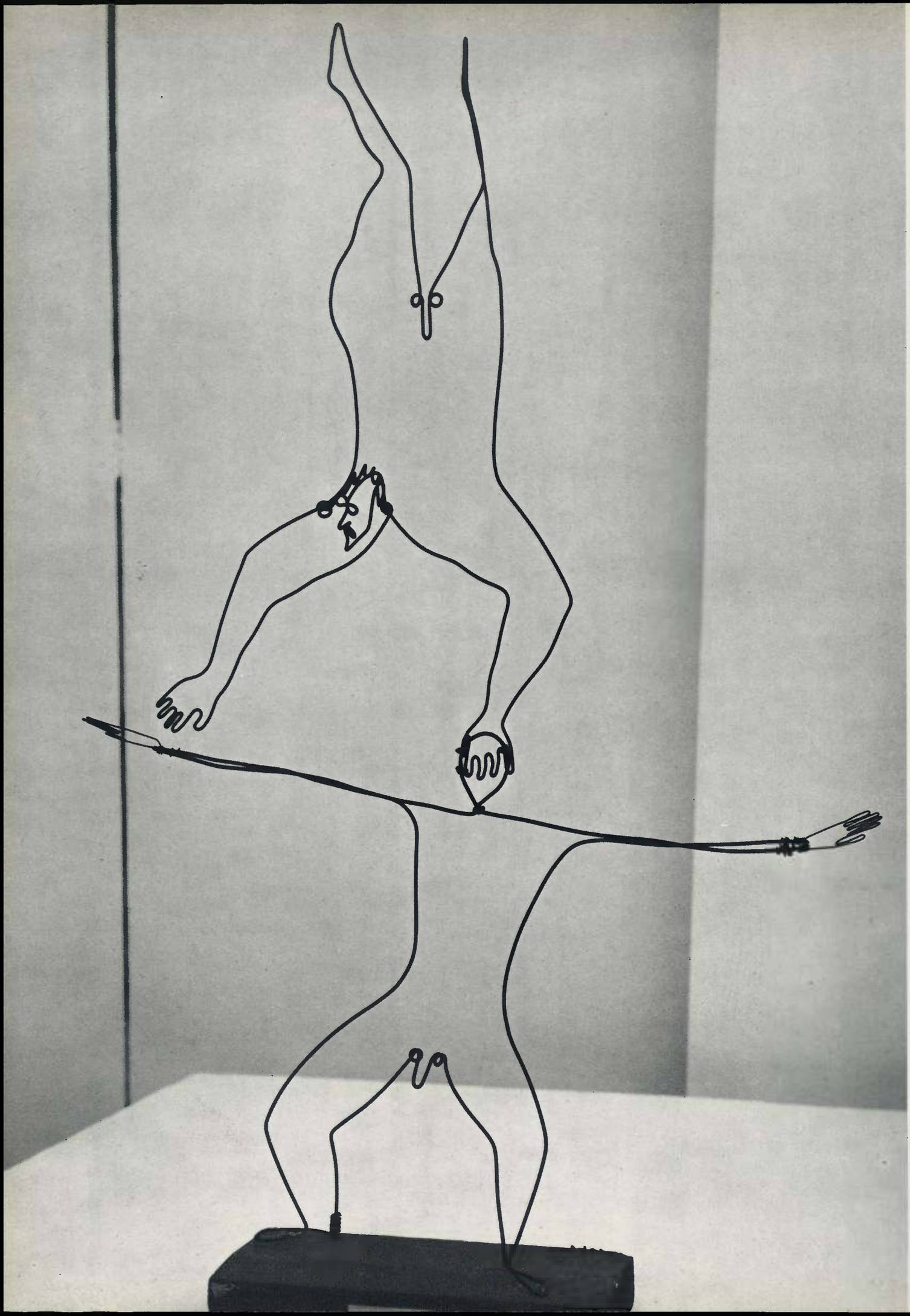
Certes, si Calder aime s'amuser en travaillant, ce n'est pas par jeu qu'il passe du métal au papier, du jouet à l'architecture et du mouvement à son contraire ... La situation de ses différents ateliers, le temps dont il dispose, le besoin d'être seul ou l'envie d'aborder le travail collectif de l'usine, tous ces facteurs lui dictent la nature de sa démarche, sans schéma directeur et sans idée fixée à l'avance; l'expérimentation se déroule à l'atelier dont la fréquentation quotidienne est l'occasion constante de résoudre de nouveaux problèmes. La recherche lui étant ainsi naturelle, il n'est pas surprenant de constater que Calder n'ait jamais cherché à s'en expliquer, son « pourquoi pas » railleur répondant au « pourquoi » de ses interlocuteurs ...

Cependant, si l'on se tourne vers « l'autobiographie » (1) qu'il a récemment décidé de dicter à son gendre Jean Davidson et qui retrace, non sans malice, les principales étapes de son activité, on peut aisément se rendre compte à quel point tout son travail est le produit de la simplicité et du sérieux de sa vie.

Un travail direct dont la technique, complètement maîtrisée, n'apparaît que comme l'accessoire; un travail fondé tout entier sur l'appropriation immédiate du matériau et sa conversion en formes élémentaires, puis sur les rapports de ces formes entre elles qui, nécessairement, auront à faire avec l'espace. Le matériau n'étant qu'un moyen, il est préférable de prendre celui qui se trouve à portée de la main, qui n'est pas encombrant quand on manque de place, un matériau de tous

Monsieur Loyal. Stabile exposé dans la cour du Lycée ▷
Jean-Bart à Grenoble. H. env. 8 m. (*Photo Ville de Grenoble*).

Trois ailes. 1957. Stabile.
Ville de Göteborg, Suède.



L'Homme. 1967. Stabile. Acier inoxydable. H. 21 m. 24. Ville de Montréal. (*Photo Ugo Mulas*).

les jours. Lorsque par exemple, Calder encore enfant façonne des bijoux pour les poupées de sa sœur, il choisit naturellement les morceaux de fil de fer qu'il trouve dans le jardin; il se servira plus tard de boîtes de conserves pour réaliser différents objets, et ses premiers moteurs seront plutôt « bricolés » à l'aide d'éléments archaïques! De même en 1941 alors que l'aluminium manque à Roxbury, le bois et les petits morceaux de fil de fer ont permis les assemblages qui donneront naissance à l'importante série des « Constellations ». Calder devait donc se tourner tout naturellement vers les matériaux de son siècle: fer, acier, cuivre, laiton, etc., etc., au moment où ceux-ci faisaient irruption dans la société industrielle; ils allaient ainsi s'allier au sculpteur qui avait renoncé aux techniques traditionelles au profit de la pince, de la lime et de la cisaille, et faciliter le développement des formes para-géométriques — triangles étirés, disques perforés, boomerangs, ovales — que Calder affectionne particulièrement et dont il a constitué tout un vocabulaire. Assemblées par le jeu des contraires, opposées ou réunies grâce à l'emploi de la couleur, ces formes seront dès lors utilisées d'une manière telle qu'elles devront nécessairement nouer avec le monde extérieur — c'est-à-dire avec l'espace — de véritables rapports de force. Et il semble bien que toute l'œuvre de Calder découle de cette dialectique dont le médiateur n'est rien d'autre que l'affirmation d'une bonne humeur persistante...

Il en est ainsi lorsque, appliquant les principes de sa « mécanique poétique » au mouvement, il pousse l'expérience jusqu'à la limite d'un point de rupture tendu sur un axe, et transforme à l'infini la situation de l'espace qu'il découpe et déplace sous nos yeux, pour en diversifier radicalement le contenu. La situation n'est pas différente lorsqu'il s'agit des sculptures non animées: les structures mises en présence avec la même rigueur s'opposent avec la même force, l'espace demeure tranché, et le déséquilibre des plans arc-boutés contre ceux qui retiennent est tout aussi marqué; mais les axes ont cédé la place aux renforts et aux goussets qui interdisent aux éléments tout accès au point de rupture; le déplace-

◁ Deux acrobates. Sculpture en fil de fer. Vers 1929. (*Photo Galerie Maeght*).

La veuve noire. 1959. Stabile. 233 x 434 cm. Museum of Modern Art, New York, legs de Mrs. Simon Guggenheim. (*Photo Ugo Mulas*).

ment, cette fois, sera notre affaire... « Chacun son tour », dirait volontiers Calder, mais la nature du rapport de l'objet créé à l'espace demeure toujours la même.

Ce rapport, Sartre, en 1946 le traduisait en l'assimilant à « une petite fête locale »; définie par son seul mouvement — « un jeu pur de mouvement comme il y a de purs jeux de lumière », la sculpture de Calder était encore destinée à n'occuper qu'un espace restreint, le plus souvent clos, approché dans l'intimité si bien que le moindre événement suffisant à déclencher la subtilité des mécanismes mis en présence, la tentation était forte d'assimiler ces constructions légères à la mobilité d'un feuillage, à l'éclat fugitif d'un papillon d'été, d'aborder au fond le travail de Calder avec une préoccupation naturaliste — « La nature, je la mange » dit-il avec un rire formidable, comme s'il voulait prendre ses distances. Il sait aussi qu'alors, il n'avait pas encore donné toute sa mesure, celle qui a produit les grands monuments d'aujourd'hui, dans la ville. Conscient de toute l'énergie contenue dans les œuvres réalisées à l'atelier, Calder souhaitait ardemment les libérer afin de leur donner, à l'image de son matériau, une dimension supplémentaire; et ce matériau, produit social amputé à l'usine, grâce à lui, de son agressivité propre est naturellement revenu à la vie collective, chargé d'une vitalité nouvelle, rassurante et gaie.

Ainsi dressés à l'encontre des architectures anonymes d'acier et de béton où l'homme est aujourd'hui rangé, les grands monuments rouges et noirs n'ont-ils pas pris valeur de symbole? N'ont-ils pas vocation, comme « l'Homme » à Montréal ou « Le soleil rouge » devant le Stade Aztèque à Mexico, sous leur apparente docilité, de donner la Fête à tout un peuple?...

DANIEL LELONG

(1) *Calder, Autobiographie,* Maeght Ed., Paris, 1972.

Grand Crinckly. 1971. H. env. 6 m. Coll. Galerie Maeght, Paris.

De Calder, des bijoux, des araignées et des anges

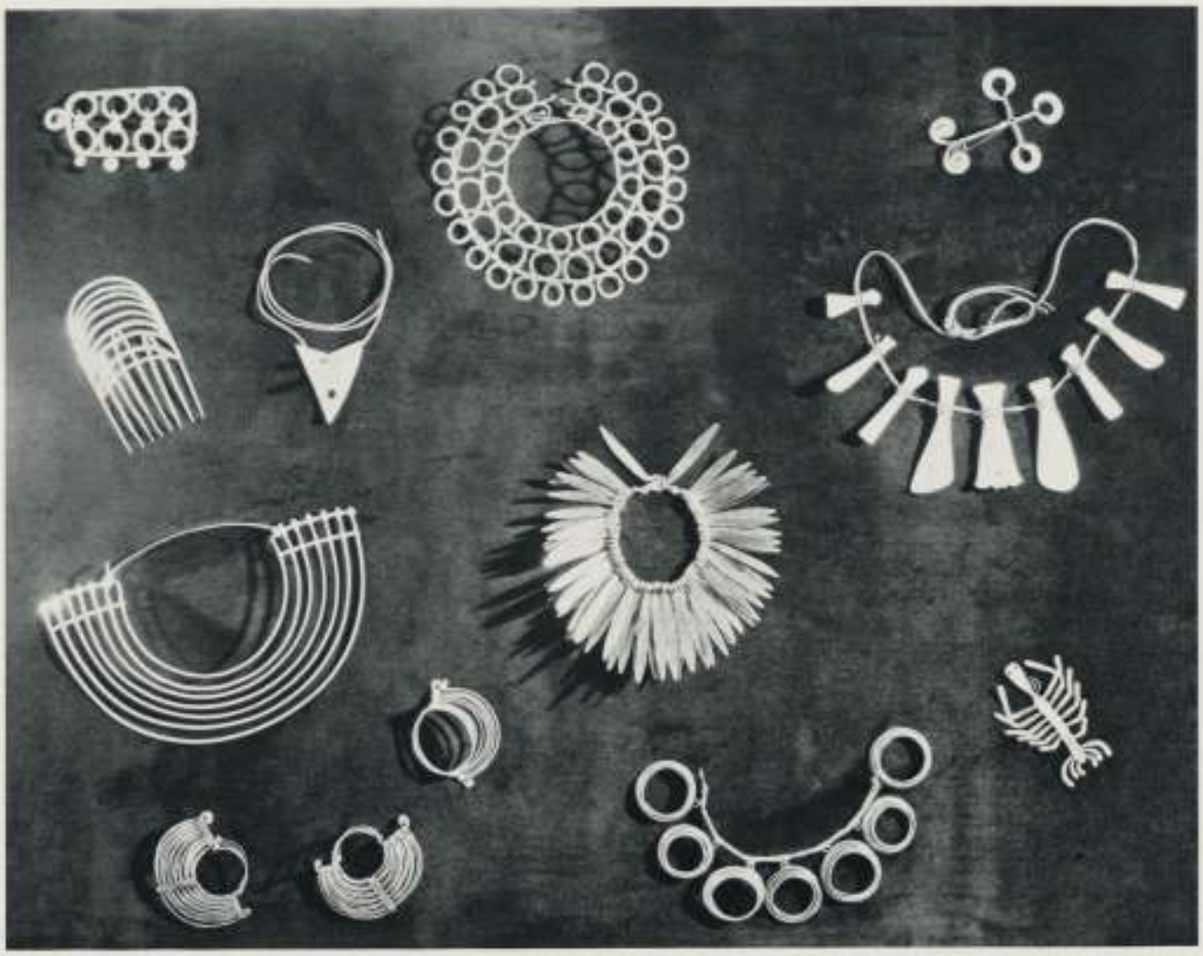
par Yvon Taillandier

« Impropriété dans les termes », dit l'araignée à qui je n'avais pas cru devoir dissimuler mon occupation. Dans le Bijoux-land caldérien, région située entre la Caldérie mobile et la Caldérie stabile, à mesure que je découvrais des merveilles ou des curiosités, j'en établissais la liste — liste que je nommais d'une façon, je l'avoue, bien approximative et irritante pour mon interlocutrice, un inventaire.

« Non, reprit en se grattant la gorge la repré-

Collier. Exposition des bijoux de Calder, Perls Galleries, New York, novembre-décembre 1966.

◁ Red and White on Post. 1950. Stabile-mobile. 90 x 60 cm. (*Photo M. Carrieri*).

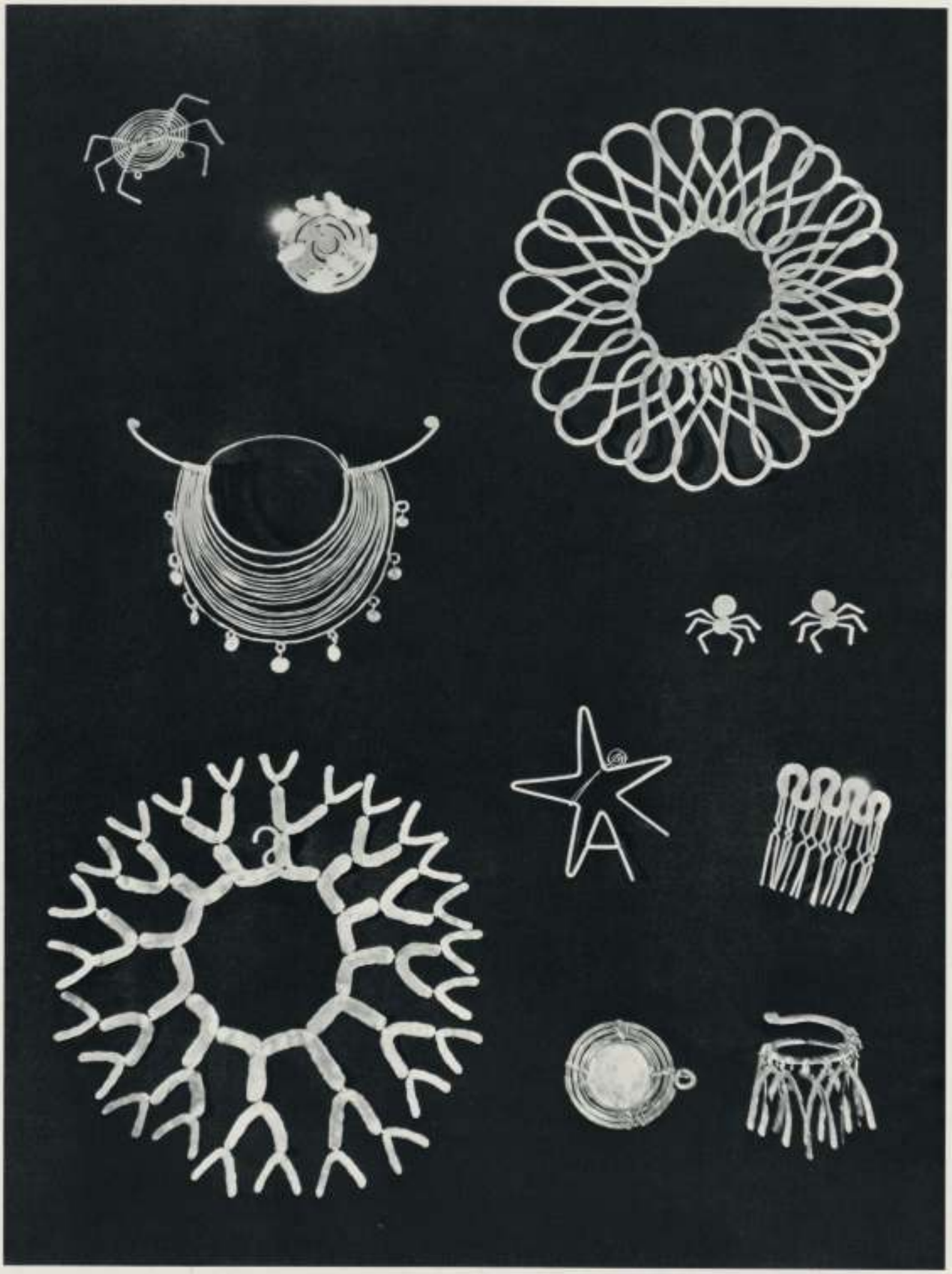


Bijoux de Calder, exposés en novembre-décembre 1966, Perls Galleries, New York.

sentante de la sous-classe des aranéides, le mot qui vous employez ne convient pas, A mon avis, vous ne faites pas un inventaire, vous faites un recensement. Car, ainsi que l'avait déjà remarqué G. di San Lazzaro, en 1938, dans *XX^e siècle*, au cours d'un article si pertinent que les revues de bijouterie du monde entier l'ont repris presque aussitôt, ici, tout est vivant. »

« Sans doute, dis-je, mais ça dépend des points de vue. Si l'on se place du point de vue de l'imagination exaltée par la perception du beau, vous avez raison, belle araignée. »

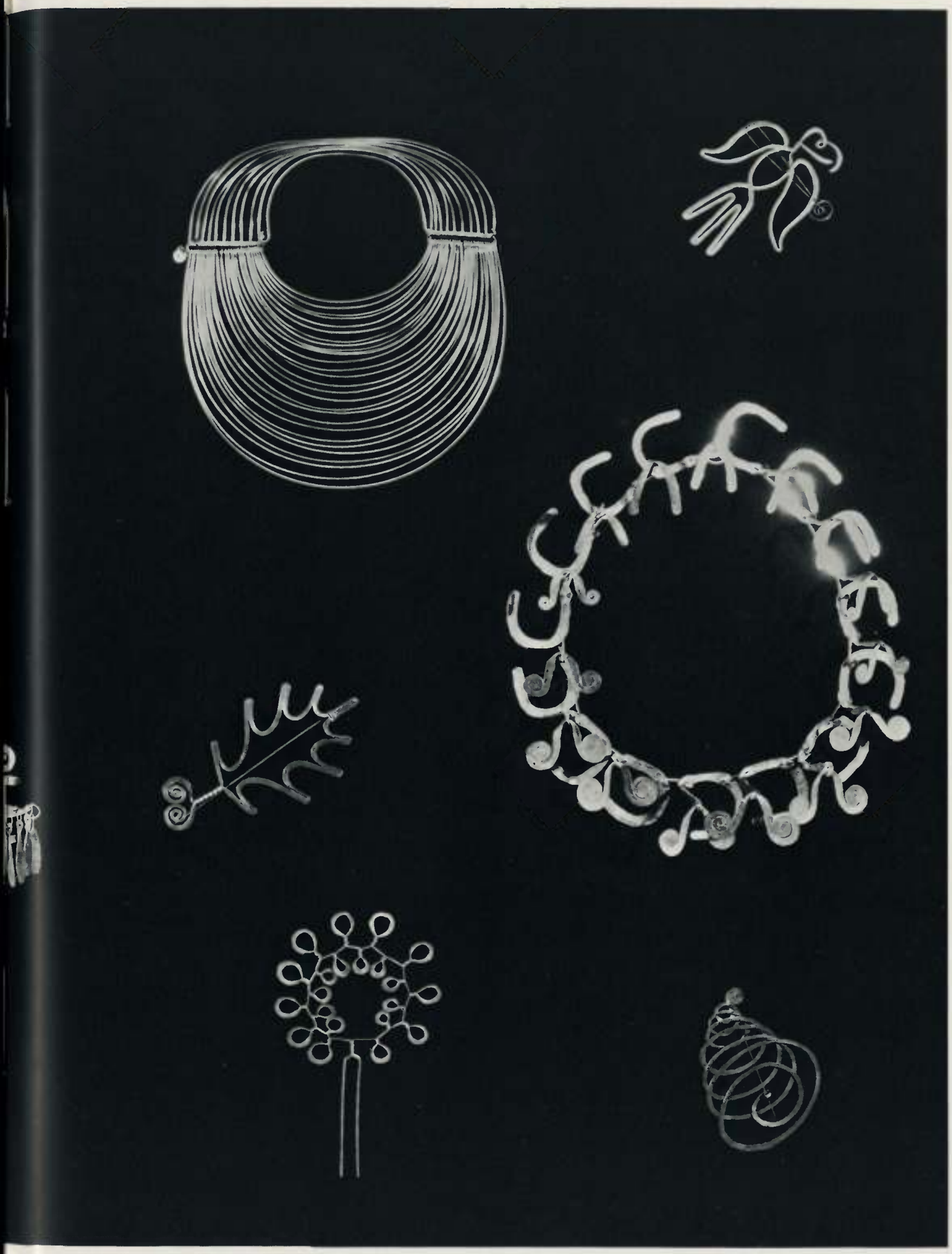
Puis, levant la tête, j'ajoutai: « Les oiseaux qui sillonnent le ciel du Bijoux-land caldérien, même si leur corps est transparent (leur contour seul étant marqué par l'inflexion d'une mince tige de métal), ces oiseaux, même s'ils sont asymétriques, s'ils ont trois ailes d'un côté et deux de l'autre, ou si leurs ailes ne sont munies que de trois plumes, alors que leur queue, invariablement en possède cinq (comme les mains humaines ont cinq doigts), malgré toutes ces singularités piquantes, mais qui constituent de défectueuses conditions de vol, ces oiseaux qui évoluent dans l'air du Bijoux-land avec une incontestable dextérité, je ne doute pas qu'ils soient vivants. Je ne doute pas que dans la mer bijoux-landaise, les animaux que j'ai repérés, le crabe aux six pattes en forme de L majuscule d'imprimerie, aux yeux en virgule et au corps creux comme une bouche ouverte, la langouste aux douze pattes et aux six antennes ne soient des individus parfaitement vivants; je suis convaincu qu'il en est de même, dans la campagne caldérienne, de la tortue aux dix pattes qui pousse devant elle un chapeau de marin, ou du lézard octopode, ou de vos sœurs, les araignées au corps compact, et de vous, bien sûr, araignée diserte, dont le corps — excusez-moi d'en parler si librement — est ajouré comme un panier à salade. Je ne doute pas que ces mains qui, dans mon inventaire ou, pour parler selon vos vœux, dans mon recensement, sont désignées par les noms de « mains simples » et de « mains au poignet enrichi », ne soient vivantes et bien vivantes, se propulsant sur les doigts (qui leur servent aussi de bras) comme les autres animaux se propulsent sur leurs pattes. Non, je n'en doute pas. Pas du tout. Tout cela est bien vivant. Vivantes aussi les fleurs transparentes qui poussent dans le Bijoux-land de la Caldérie: fleurs qui ressemblent à des pâ-



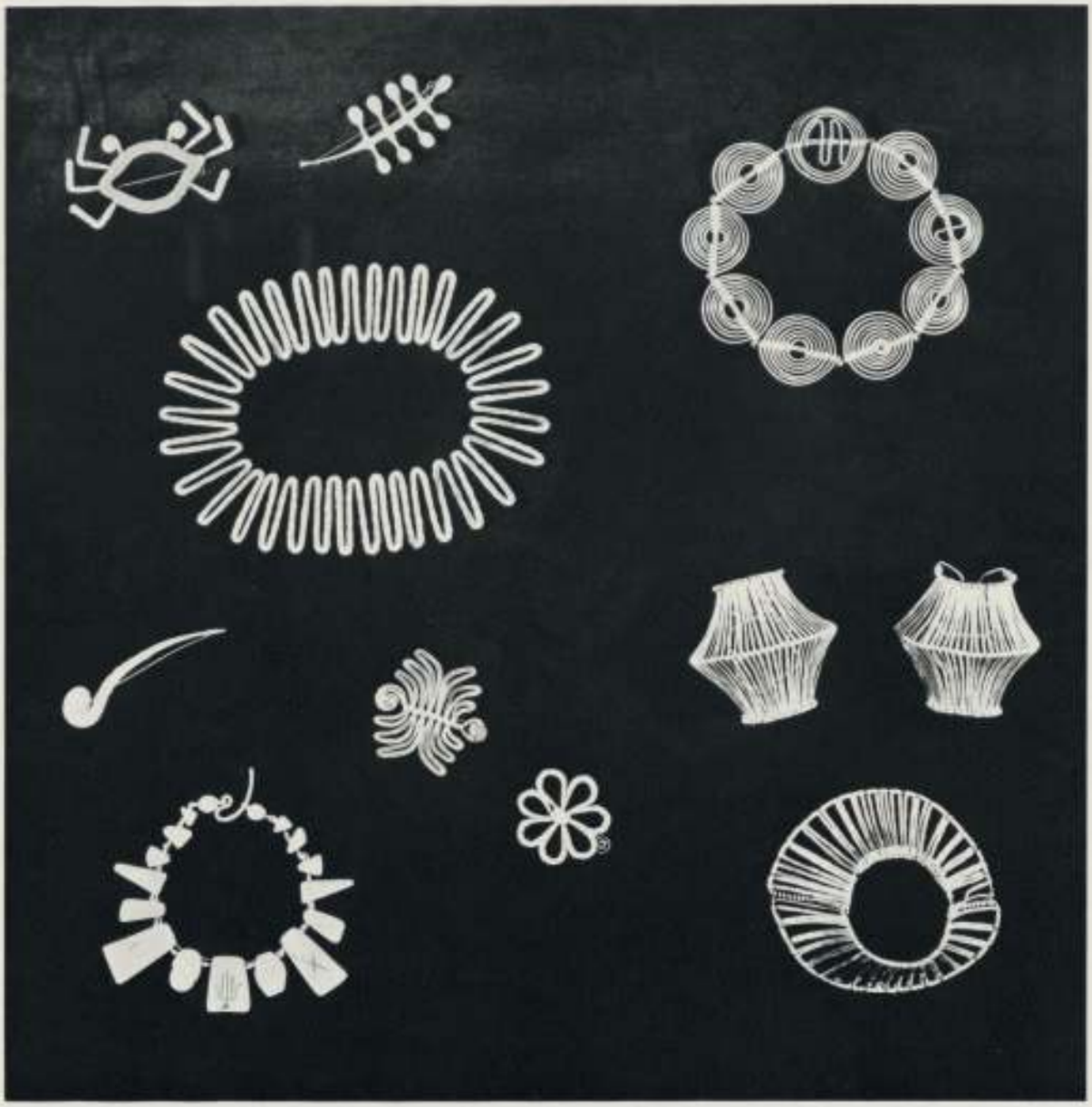
Bijoux de Calder, Perls Galleries, New York. Novembre-décembre 1966.

querettes et qu'accompagnent une ou plusieurs feuilles, feuilles molles ou feuilles épineuses, ou encore tiges délirantes allant de-ci de-là. Même si tout cela est transparent — c'est-à-dire réduit à la ligne du contour exprimée par un fil de métal — tout cela est vivant. Vivant d'une vie végétale comme le reste vit d'une vie animale. Et même des formes beaucoup plus abstraites se voient investir du signe de la vie. Dans le cahier où j'ai consigné les résultats de ce que je nomme mon inventaire et vous, mon recensement du Bijoux-land caldérien, j'ai consacré plusieurs pages à « l'inventaire des spirales » et plusieurs autres pages à « l'inventaire des dispositions circulaires ». C'est vrai, cela aussi ne peut qu'être lié à l'idée de vie. Ces spirales que j'ai remarquées n'ont pas toutes le même cœur — il y en a dont le cœur est une sorte de C majuscule, ou de M ou de S, ou une sinuosité plus longue, ou plus courte, ou plus irrégulière — mais leur fréquence intrigue. Dans le Bijoux-land, n'auraient-elles pas, ces spirales, une autre signification que géométrique ou décorative? Je suis bien près de croire qu'elles évoquent ce labyrinthe intestinal que la concise pensée qui agit dans l'inconscient identifie au ventre maternel. Ventre maternel, paradis prénatal, vie intense. Oui, je crois bien que, tout compte fait, je vais renoncer au mot inventaire qui ne s'applique qu'à des objets et lui préférer le mot recensement qui convient mieux aux personnes. D'autant plus que cette autre idée qui s'associe, de nos jours, si facilement à l'idée de vie, l'idée de prolifération, est bien représentée dans ce que mon recensement désigne sous le nom de dispositions circulaires: prolifération des saillies dans cet ovoïde rayonnant qui est formé d'une seule ligne brisée aux angles arrondis; prolifération des huit qui empiètent les uns sur les autres et finissent par composer un cercle; prolifération des cercles qui, en s'enlaçant, font un cercle plus grand, lequel s'emboîtera dans un cercle au diamètre supérieur, lui-même enfermé dans un cercle plus vaste; prolifération de la lettre majuscule L ou V, qui m'a tout d'abord fait penser à ces tableaux didactiques musicaux qui enseignent, grâce à des angles comparables justement au L ou au V, qu'une ronde vaut deux blanches, une blanche, deux noires, une noire, deux croches, une croche, deux doubles-croches. Ensuite, j'ai pensé aux arbres généalogiques révélant l'accroissement d'une famille. Et, enfin, j'ai pensé à la division de l'ovule fécondé dont le morcellement produira l'embryon qui donnera le fœtus. »

« Bien, dit l'araignée, je vois que je vous ai convaincu. Mais ce n'est pas tout. Même dans le monde où je ne parle pas, où toute conversation entre vous et moi est impossible, et où je ne suis que bijou (et non pas une Bijoux-landaise de Caldérie), nous tous nous sommes à ranger au nombre des vivants, pour un autre motif duquel, d'ailleurs vous n'étiez pas loin. En effet, quand vous avez parlé de paradis prénatal, vous avez



Bijoux de Calder, Perls Galleries, New York. Novembre-décembre 1966.

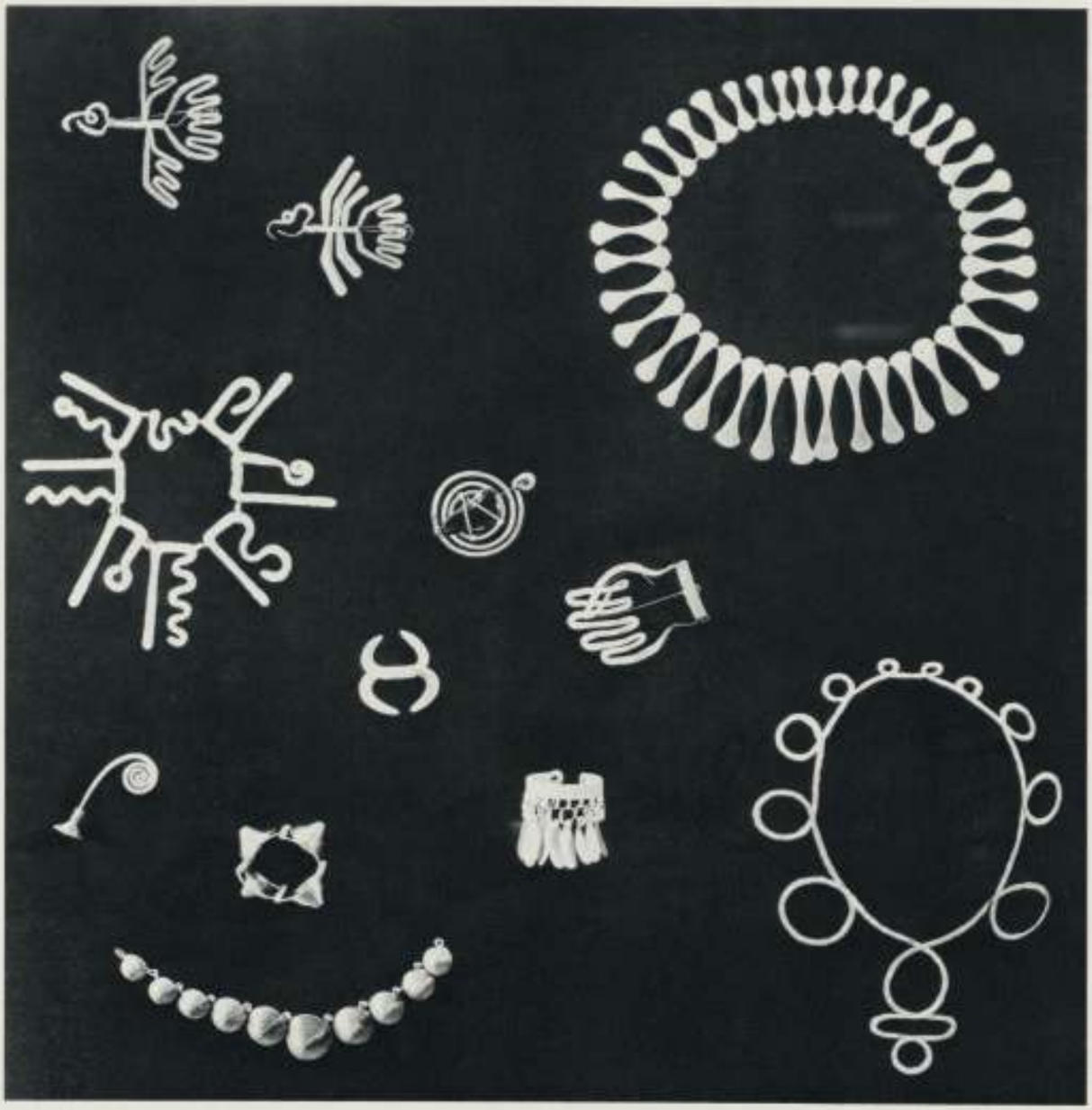


Bijoux de Calder, Perls Galleries, New York. Novembre-décembre 1966.

rencontré un thème — celui du paradis terrestre — qui est le thème dont l'énoncé constitue l'exorde de l'article de San Lazzaro. Par ce moyen notre théoricien du bijou nous définit, nous les bijoux-landais de Caldérie (dont il parle déjà en 1938) et tous les bijoux comme les équivalents, ou plutôt des descendants de la "feuille édénique". Feuille qui dissimule, mais aussi révèle. Et même qui s'identifie à ce qu'elle cache. Ainsi que l'ont entendu les critiques de Baudelaire. Parlant, vous vous en souvenez, de la Lola de Valence peinte par Manet, Baudelaire avait écrit: "Ce bijou rose et noir". Or les critiques traduisirent aussitôt, en se scandalisant, le mot bijou par le mot sexe.

Mais, maintenant, occupons-nous de moi, si vous le voulez bien. En toute modestie, je suis une excellente introductrice non seulement au Bijoux-land caldérien, mais à la Caldérie tout entière. Si le bijou séduit, capte, capture, en qualité de fabricatrice de pièges je dois lui être associée. En qualité de fabricatrice de fils, j'ai droit d'entrée dans cette région si célèbre de la Caldérie, la région des "mobiles" de Calder. Ne sont-ils pas, avec leurs formes en suspens au bout de tiges filiformes, comme une variation sur le principe de la toile d'araignée (autant que sur le principe de la balance). Comme ma toile, ils sont des pièges, pièges pour capturer le regard — d'autant plus efficaces, que le mouvement, surclassant le contraste de noir et de blanc, est le plus puissant des attrape-l'œil.

Enfin, avec les autres Bijoux-landais, je suis



Bijoux de Calder, Perls Galleries, New York. Novembre-décembre 1966. (*Photos Perls Galleries, New York*).

une intermédiaire toute désignée entre l'immobilité des "stabiles" et la mobilité des "mobiles". Dans *Parures*, G. di San Lazzaro note que les bijoux, vivant la vie de "l'étoile de l'étang" ou de "l'amibe fiévreuse" connaissent de longues périodes caractérisées par la "nuit des coffrets", mais aussi, il faut ajouter, par l'état immobile. A ces moments-là, par notre immobilité du moins, nous sommes comme des stabiles. Aux autres moments, portés par les bras, les cous, les doigts, les poignets, les poitrines, les cheveux ou les oreilles, nous devenons des mobiles, mobiles qui doivent leur mobilité à la mobilité auriculaire, capillaire, pectorale, brachiale, digitale et capitale. Autrement dit, nous sommes mûs par le corps humain, comme les mobiles de Calder sont mûs par les déplacements de l'air. Or, cette comparaison peut agir, dans deux sens, dans deux directions, soit que nous allions du Bijoux-land de Caldérie aux mobiles, soit que nous allions de la Caldérie mobile au Bijoux-land. Dans le premier cas, l'atmosphère se personnalise; l'air devient peuplé de corps, de cous, de bras, etc... mais invisibles. Dans le second cas, au contraire, ce sont les porteurs humains qui acquièrent une légèreté, une impondérabilité tout aérienne, qui deviennent comme transparents (d'où notre propre transparence annonciatrice) et qui, paradoxalement, par l'action d'êtres aussi sensuels et sexuels que nous, se peuvent alors imaginer comme ces anges qui passent dans le silence, c'est-à-dire de purs esprits. »

YVON TAILLANDIER

Témoignages

Fernand Leger: CALDER

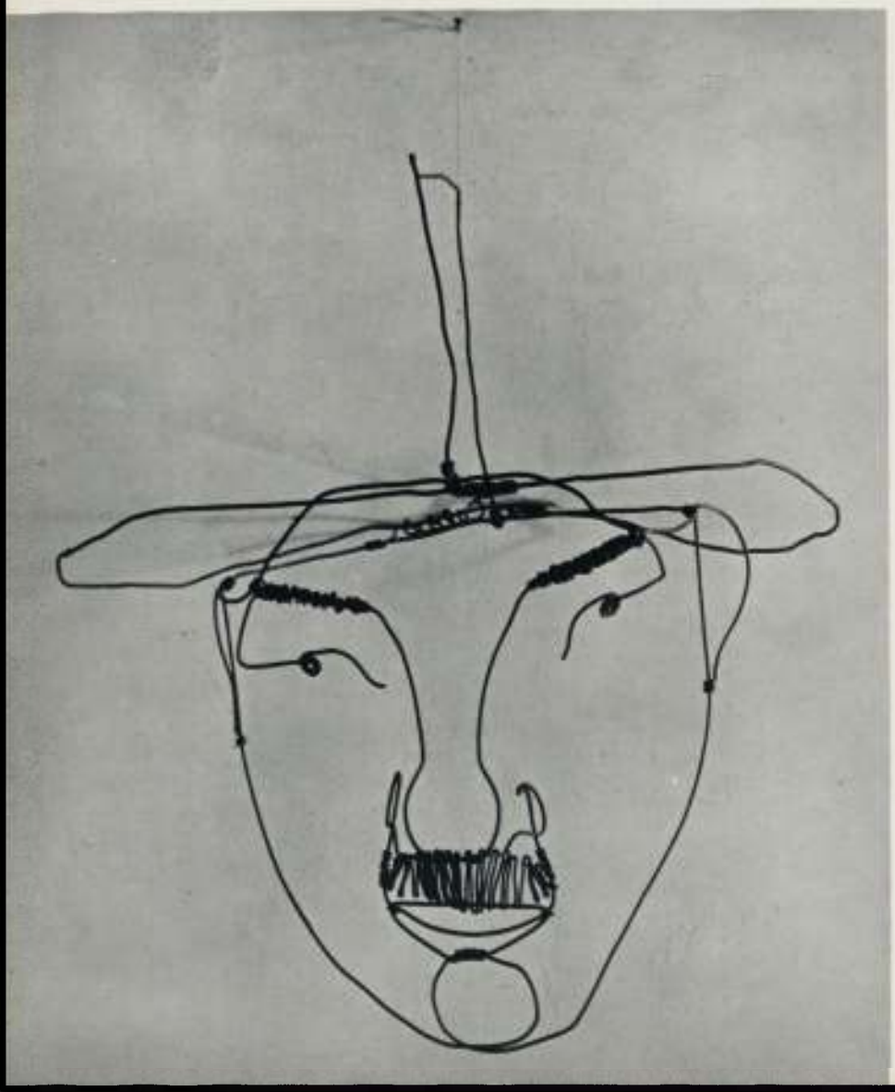
On ne peut pas trouver plus « contraste » que Calder, l'homme de cent kilos, et son œuvre mince, transparente et mobile. C'est quelque chose comme un tronc d'arbre en marche. Il déplace beaucoup d'air, il arrête le vent, il ne passe jamais inaperçu. C'est un élément de la nature qui se balance souriant et curieux. Lâché dans un appartement, il est dangereux pour tout ce qui est fragile. Sa place est plutôt dehors en plein vent, plein soleil.

Sans en avoir l'air, son œil est aigu, il ne laisse rien passer, il voit tout. Nous avons souvent exploré ensemble le bout des rues de New York à la recherche d'éléments pittoresques: le désordre américain commence là. La crudité des objets abandonnés, les déchets, les fragments souvent valables plastiquement des poubelles fleuries de fils de fer enlacés avec des légumes... Si on lève la tête, on rencontre tout en haut sur les toits des volontés géométriques. Mille structures métalliques transparentes se découpent sur le ciel et jouent avec la lumière. L'œil de Calder est présent là aussi. J'ai déjà écrit quelque part que l'œuvre de Calder est réaliste. Il s'appuie (son œuvre) sur tous ces éléments épars dans notre vie moderne et il est bien que ce soit ce gros type américain cent pour cent qui en soit le réalisateur. Il a amalgamé tout cela, l'a mis en ordre, en a fait des objets plastiques et puis, toujours en souriant, il a appuyé sur un bouton magique et tout tourne doucement, gracieusement... La sculpture mobile était inventée. Il y a déjà un certain temps de cela... Va-t-il nous apporter autre chose?

L'œuvre de Calder doit demeurer populaire. Pourquoi pas? Cela me rappelle une histoire amusante concernant cet autre ordonnateur géométrique, Mondrian. J'avais acheté un linoléum qui s'ornait de dessins géométriques très inspirés de ses tableaux. C'est je crois la marque d'une authenticité créatrice que de déclencher un art décoratif de seconde main. Je vois Mondrian et je lui dis: « Mondrian, saviez-vous que vous étiez populaire? » Il me regarde étonné. Je lui raconte l'histoire du linoléum. Eh bien, chose curieuse, il n'eut pas l'air du tout satisfait. Mais je suis tout de même persuadé que, en cachette, il est allé au magasin où j'avais trouvé l'objet. Ce fut l'opinion de tout le monde.

FERNAND LÉGER

Préface pour l'exposition Calder à la Galerie Percier, Paris 1931; ce texte a été repris dans « Derrière le Miroir », nº 31, juillet 1950 (Maeght Editeur, Paris).



Portrait de Fernand Léger. 1930. Fil de fer. 42 x 36 cm. Coll. Nadia Léger, Callian. (*Photo Galerie Maeght, Paris*).

Pascin: CALDER

Par je ne sais quel miracle, je suis devenu membre d'un groupe d'as de l'Art américain. Société de peintres et sculpteurs très arrivés, Hoho, Hoho, hasard de la vie d'un peintre errant. La même chance m'a fait rencontrer le père, Stirling Calder. Absent de New York où notre dernière exposition a eu lieu, je ne peux pas juger de notre effort, mais en tous cas, je le pense, M. Stirling Calder qui est un de nos meilleurs sculpteurs américains est aussi le plus bel homme de notre Société. Revenant à Paris, j'ai rencontré son fils, Sandy Calder, dont j'étais, à première vue, bien déçu. Il est moins beau que son papa! Franchement. Mais mis en présence de ses œuvres, je sais que très bientôt il s'imposera, malgré sa sale gueule, et exposera avec un succès foudroyant à côté de son papa et d'autres grands artistes comme moi, Pascin, qui vous dis...!

PASCIN

Préface pour la première exposition Calder à Paris, Galerie Billiet, 30 rue La Boétie, le 25 janvier 1929 (Bois sculptés et fil de fer).

Henri Hoppenot:

CES MÉTÉORES TOMBÉS DU CIEL

Aux limites entre l'art et le jeu, dans un espace où s'enchaînent le nécessaire et l'indéterminé, Calder a dispersé ce double univers, fluide et repéré, cet inattendu qui oscille entre la fixité des constellations. Il a ramassé la tige et le fil, le morceau de verre et le tesson de faïence, l'éclat de brique et le boulon, tous ces météores tombés du ciel de l'usure humaine aux grands terrains vagues de l'abandon. Ou bien il a découpé cette plaque du plus dur métal, effilé la tôle, épanoui le cylindre, forcé aux souffles de sa forge cette flore frêle et indestructible. Comme une plante disputée entre le sol et la lumière, l'objet, répartissant son poids sur tout l'équilibre exquis de ses articulations, est abandonné aux dieux du hasard. Vienne, ô Valéry! cette heureuse surprise, une femme qui passe, une porte qui s'entrouve, et voici que change infiniment de forme tout l'espace entre ces algues noires, que le vide s'étire ou se referme entre ces immobilités glissantes et ce qui se crée en se défaisant devant nous, ce n'est pas le dessin d'une branche ou d'un vol mais, engendrées par la palme ou par l'aile, toutes les courbures et toutes les métamorphoses de l'absence. Destinées à n'être jamais que ce qu'elles ont cessé d'être, chacune d'elles ne se réalisant que dans sa perpétuelle différence, les figures caldériennes se meuvent dans le maximum de disponibilité et d'exigence. La gravitation des mondes commande à ces frémissements imprévisibles. Toutes les toiles et toutes les statues du Musée pourraient être légèrement autres: mais que du mobile se détache la moindre de ses feuilles, que soit raccourcie ou rallongée de si peu une de ses nervures, et voici qu'il se décompose en un amas de ferraille morte. Ainsi Calder me montrait un jour une énorme contraption, noire et méchante, agitée, à chaque souffle, de remous furieux, et dont il suffisait d'effleurer du doigt un nœud, aussi secret que le sexe, pour qu'elle s'effondrât dans le fracas d'un tonnerre de coulisses.

Pour la première fois, du Nouveau Monde, un homme nous a apporté un monde nouveau. Calder du Connecticut, Calder de Paris, cher Calder auprès de nous dans le jours de l'exil... Il voyait plus loin que l'horizon des salons et des chancelleries, et je me souviens du soir où, au bénéfice des Français Libres, il donna, dans une obscure salle de Washington, une représentation de son fameux cirque: assis à même le sol, courbé au-dessus de la piste minuscule, il disposait la banquette et les mâts, les tremplins et les agrès, ordonnait la parade et le défilé; toute la troupe était là, et toute la ménagerie, étonnantes créatures de fil tordu; les trapézistes s'élançaient dans les airs, le funambule s'avançait sur la corde, l'écuyère allait bondir sur le cheval, l'acrobate se préparait pour le saut périlleux, hallucinants forains de la plus pauvre banlieue parisienne et tous si miraculeusement humains, dans ce monde d'automates et de robots, qu'ils manquaient le plus souvent tous leurs tours.

HENRI HOPPENOT

« Derrière le Miroir », nº 31, juillet 1950. Maeght Editeur, Paris.

Le rouge, le noir et le blanc. 1964. Mobile. H. 170 cm. (*Photo Gal. Maeght*).

Calder:

"PERSONNE NE PENSE À MOI QUAND ON A UN CHEVAL À FAIRE"

Quand j'ai commencé de faire des mobiles, tout le monde parlait de mouvement dans la peinture et la sculpture.

En fait, il n'y en avait pas beaucoup. Il y avait des gestes.

Mes mobiles, ce sont des objets dans l'espace, je suis sculpteur pour éviter les histoires.

Il s'agit, pour moi, d'éviter l'impression de boue qui se tasse au sol.

J'aimerais faire un type sur un cheval. Personne ne pense à moi, quand on a un cheval à faire.

Mon but, c'est de faire quelque chose qui soit comme un chien ou comme des flammes... Quelque chose qui ait une vie en soi.

L'idée de faire des mobiles m'est venue peu à peu. J'ai travaillé avec les moyens du bord.

J'ai fait des études pour être ingénieur. Mais je n'aimais pas les petits calculs. Mon patron me donnait des cartes de géographie à coller.

Après être sorti de l'école, j'ai travaillé pendant quatre ans comme ingénieur.

Mais, finalement, je me sentais plutôt peintre.

Quelquefois je fais de la peinture pendant deux ou trois mois.

J'aimerais faire de la peinture. Mais, même dans un grand atelier, comme celui que j'ai en Amérique, les pointes de mes mobiles menacent toujours de crever mes toiles.

Parfois je prépare mes mobiles par des dessins. Mais je ne peux pas savoir à l'avance ce que je vais faire.

Je découpe des plaques de différentes épaisseurs de façon que les unes soient plus lourdes que les autres.

En 1932, une sphère de bois m'a donné l'envie de faire un univers, quelque chose comme le système solaire.

C'est de là que tout est parti.

Je suis passé des sphères de bois aux figures plates, par paresse.

La paresse vient avec les loisirs. Il faut avoir l'habileté de profiter de ses loisirs: c'est un climat propice à l'invention.

Je soude et découpe mes plaques moi-même. Les grandes plaques sont découpées au chalumeau. On me donne des coups de main.

Il faut de la patience pour découper tout ça.

Je n'ai pas cette patience.

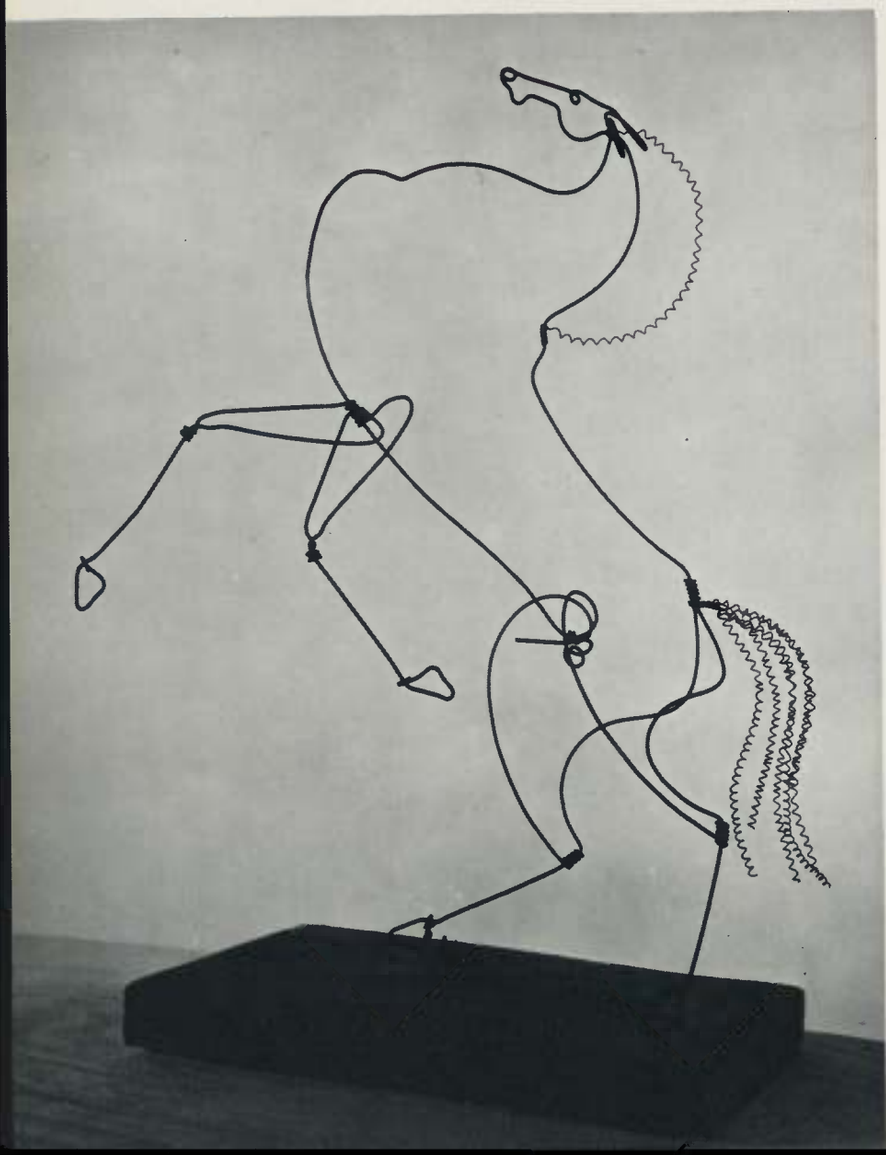
Quand je découpe mes plaques, j'ai deux idées. Je veux que ça soit plus vivant et je pense à l'équilibre. C'est ce qui explique les trous dans les plaques.

L'important, c'est que le mobile attrape le vent. Il faut que ça remue. Un mobile, c'est comme un employé de la fourrière. C'est un employé de la fourrière pour le vent. Comme un employé de la fourrière attrape n'importe quel chien, le mobile attrape n'importe quel vent, qu'il soit bon ou mauvais.

Moi-même, je suis comme mes mobiles, quand je vais dans la rue, j'attrape aussi des choses.

Propos recueillis par Yvon Taillandier, pour XX[e] siècle *mensuel n. 2, mars 1959.*

Etalon cabré. 1928. Fil de fer. 42 x 36 cm. Perls Galleries, New York.



Pierre Guéguen:

ALEXANDER CALDER ET LA SCULPTURE ÉOLIENNE

Il y a, semble-t-il, des germes d'idées présents dans l'air du temps que l'on voit poindre en réalisations nouvelles, à la fois sur dix lieux de la planète. L'ésotérisme n'ignore pas ces présents périodiques, qui tombent sur les élus ouverts à la manne céleste. Il y aurait là comme des parachutages de thèmes!

Ces considérations optimistes ne sont point de trop pour servir de préambule à l'événement que constitue une sculpture ailée! Le siècle vingt avait trente ans quand l'idée du mouvement agita les esprits. A peine Giacometti l'avait-il effleurée à Paris, qu'un autre aubain de Paris, Alexander Calder, se mit à l'épanouir en vastes fleurs, dans les espaces américains.

Calder, qui travailla à Aix y a quelques années, incarne bien l'Anglo-saxon d'élite et ses contrastes. Il est réaliste et humoriste, ingénieur et poète, artiste et mécano. C'est un monsieur positif, mais qui souffle des bulles d'arc-en-ciel parmi la foule la plus terrestre. Un gros monsieur, mais qui découpe des papillons abstraits d'une grande ténuité, dans de la tôle inoxydable. C'est Caliban, ogre, qui a fini par manger Ariel, ce pigeon, et maintenant Ariel lui sort par les doigts, et ces doigts fignolent des choses-fées, de légers pétales de métal, au bout de fils non moins légers, qui ondulent dans l'espace.

Ingénieur, oui, ingénieux ingénieur. Néanmoins Calder est aussi fils et petit-fils de sculpteur. A 27 ans un journal de New York l'embauche comme dessinateur, l'envoie tous les soirs au cirque Barnum où il croque, sous le chapiteau, les créateurs les plus mobiles qui soient: l'écuyère et le trapéziste. Le dessinateur Calder les croque; mais le mécano Calder se les explique avec du fil de fer, des morceaux de bois, des chiffons. Il forge des marionnettes désopilantes, qu'il exposera en 1926, à Paris, au Salon des Humoristes.

Exposer n'est rien; il faut que bougent les poupées bougeantes. Calder donne des représentations de son Cirque Miniature dans son atelier, devant des artistes d'avant-garde, Succès et avant-garde obligent! Amené à augmenter et à renouveler sa troupette, le montreur se surpasse. Eliminant le pittoresque des matériaux tirés du bric-à-brac, il n'emploie plus que le fil de fer, le plus solide des traits dessinés. C'est que même pour ces petits bouts de personnages comiques, il veut le style. Mais le mécano est toujours là, qui cohabite avec l'artiste.

Une visite qu'il fait en 1930 à l'atelier de Mondrian comptera pour Calder, qui se met dès lors à sculpter des formes pures abstraites, que Jean Arp appellera plus tard des *Stabiles*. Racontant sa visite à Mondrian, Calder note, devant les géométries rouges, bleues, jaunes qui vivaient sur les murs blancs: « *Je songeais combien il serait beau que tout cela se mît à remuer!* » Et tandis que, rentré chez lui, le jeune artiste stimulé recommence à peindre, il ne peut s'empêcher de penser: « Mais un fil de fer ou quelque autre matière *à tordre, courber ou déchirer* est toujours un meilleur excitant pour ma pensée. »

On ne saurait mieux s'analyser. En 1932, pendant qu'il polychrome comme Mondrian, des formes sculpturales abstraites, il se met à les animer, vraiment parce que c'est plus fort que lui. Et c'est si fort, en vérité, que loin de s'arrêter à ce qui est déjà une révolution: l'invention des *Mobiles,* il ne peut s'empêcher d'aller plus loin et d'orchestrer ces *Mobiles* (le mot est de Marcel Duchamp). Il les agence à la fois comme des mécaniques subtiles et comme des marionnettes.

Certes il y a, au départ de Calder, un incontestable humour abstrait, que ses croquis de cirque, son passage aux Humoristes, ses représentations de marionnettes et le grain de fantaisie de ses œuvres ne sauraient cacher. Mais la fantaisie, bien que trop souvent galvaudée, continue à vouloir dire poésie. Ce n'était donc pas là simple jeu, ou plutôt c'était là un grand jeu, qui irait loin dans l'avenir, non seulement du père de ces *Mobiles* nouvellement baptisés, mais de l'histoire de la sculpture. Pour la première fois au monde une sculpture, au lieu de se déplacer par rotation mécanique de son socle, était douée de mouvements réels, ce que, malgré l'automate de Vaucanson, la sculpture imitative n'avait osé tenter. Ici il n'y avait pas imitation et il ne s'agissait plus, pour Calder, de marionnettes. Il y avait une idée cosmique et un grandiose essai de démiurge.

Ayant quitté Paris, non sans avoir séjourné auprès de Miró, grand maître des formes légères lui aussi, Calder acheta une ferme dans le Connecticut. Là, il s'adonne avec passion, non seulement aux *Mobiles Eoliens* qu'il vient de créer, mais à une recherche mécanique dans toutes les voies

Mobile. 1934.

possibles, comme s'il ne voulait laisser aucun domaine inexploré, mais faire profiter la sculpture de tout ce qu'un ingénieur mécanicien, comblé de dons, était chargé de trouver.

En 1933, il forge le *Mobile motorisé*, géant, le *Cadre blanc*, que lui permettent les vastes pièces de sa nouvelle demeure; puis le *Poisson d'Acier, premier Mobile de plein air*, en harmonie avec les spacieux horizons américains, qui désormais l'inspirent.

Pour l'Exposition Internationale de Paris, en 1937, Calder exécute une *Fontaine* en acier goudronné, pour la Société du Mercure d'Almaden, et, pour la Foire Universelle de New York, en 1938, un opéra de quatorze jets d'eau.

Vers 1943, il conçoit des *Stabiles composites*, dans lesquels entrent des matières diverses, et où reparaît la polychromie. Ce sont les *Constellations*, du nom des avions de haute altitude; mais plus encore les constellations véritables, les étoilées, qui sont la nostalgie de l'artiste. Fixées au plafond, aux murs, au sol par de fortes attaches, elles éploient dans l'espace, astres et astéroïdes, reliés entre eux par des rayons rigides; ce sont des œuvres puissantes, chargées de sublime poésie, des stabiles cosmiques.

PIERRE GUÉGUEN

XX[e] siècle *n.* 19, *juin* 1962.

Giovanni Carandente:

CALDER LE CINÉTIQUE

La période « cinétique » de l'art d'Alexander Calder est passée inaperçue pour la critique: il existe pourtant une copieuse littérature qu'on peut désormais cataloguer sur le sculpteur américain, soit qu'il se trouve mêlé aux problèmes génériques de l'art mécanique et structuraliste actuel; soit pour ce qu'il représente dans la démarche stylistique même de l'artiste, caractérisée de manière à peu près générale — bien que superficielle — par l'invention de cette dimension « temporelle » de la

Iguana. 1968. Flèche. 270 x 450 cm. Coll. Andrew Gagarin, Lichtfield, Conn.

Exposition Calder, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1969.

sculpture, la dimension multiple que déterminent dans l'espace les « mobiles », leurs ailettes, leurs feuilles, leurs disques noirs, blancs, colorés.

Nous avons, par ailleurs, proposé des comparaisons purement « internes » entre le mouvement des « mobiles » d'Alexander Calder et certaines tentatives de mouvement mises en œuvre par des sculpteurs anciens, par Phidias dans la fresque des Panathénées, par Giovanni Pisano dans les statues du Baptistère de Pise, par le Bernin. Mais il s'agit là du mouvement narratif, base même de la signication de ces œuvres majeures, tandis que leur manque justement ce qui, au contraire, est fondamental dans l'art de Calder, dans le sens créateur le plus élevé: le jeu, c'est-à-dire la liberté instinctive de l'inventeur en train de créer, le sublime « amusement » de l'artiste-artisan.

Ce principe fondamental est la racine du « cinétisme » de Calder, précédée toutefois par l'épisode aussi mal connu que savoureux du « Cirque » des années 1926-1930 — mal connu tout au moins en dehors du cercle de ses « afficionados ». Episode qui se déroula cependant dans le Paris de Mondrian et de Léger, de Sert et de Van Doesburg, de Miró et de Cocteau, mais que peu de gens virent par la suite et que bien peu connaissaient intégralement avant 1968 — et encore sans le mouvement. Il a fallu deux reconstitutions dans deux expositions récentes, au printemps 1968 à la Maison de la Culture de Bourges et au printemps de 1969 à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, pour permettre à beaucoup de ceux qui ne s'étaient pas trouvés parmi les heureux spectateurs parisiens de se rendre compte de ce qu'était le « Cirque » de Calder tout au moins comme « assemblage ». Un metteur en scène de documentaires, Carlos Vilardebo, a produit, pour son film, une reconstruction cinétique parfaitement fidèle, pour la bonne raison qu'elle fut l'œuvre de l'artiste lui-même aidé de sa femme, Louisa James Calder. De sorte que la documentation sur cet événement unique peut être maintenant considérée comme absolument complète.

Ce n'est pas sans raison que Sweeney a pu récemment affirmer que le « Cirque » était à l'origine des dernières sculptures monumentales de Calder, c'est-à-dire des « stabiles » qui se dressent désormais un peu partout en plein air, dans tous les continents. Et nous ajouterons que le cycle du « Cirque » s'est en fait terminé seulement en mars

Exposition Calder, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1969.

1968, par la représentation à l'Opéra de Rome du spectacle caldérien « Work in Progress ».

Mais il serait bon de procéder par ordre. Peut-être des raisons pratiques sont-elles seulement à l'origine des jugements sommaires (et, parfois, des erreurs chronologiques) émis jusqu'à présent sur l'époque des recherches cinétiques qu'Alexander Calder aborde à la fin de la seconde décennie de notre siècle. Ce fut très exactement peu après qu'il eût rendu à Piet Mondrian, dans l'atelier de ce dernier à Montparnasse, la visite que l'artiste hollandais lui avait faite à l'une des soirées du « Cirque ». Les œuvres de Calder faisant suite au « Cirque » sont peu connues; elles étaient même, pour la plupart, totalement ignorées jusqu'à l'exposition Guggenheim, celles de Paris, de Berlin, de Saint-Paul. Beaucoup le sont toujours, qui n'ont encore vu, même aujourd'hui, que la lumière du vieil atelier de Roxbury, dans le Connecticut, où l'artiste travaillait à l'époque plus assidûment que dans les années précédant la guerre.

On ne peut pas dire non plus que des textes appropriés à la nouveauté des œuvres exposées aient accompagné les catalogues des premières expositions, par exemple celle d'avril 1932, dans la galerie parisienne de Madame Cuttoli, dans laquelle quinze « constructions » étaient actionnées par des moteurs et quinze autres, par contre, oscillaient, vibraient, se déplaçaient déjà naturellement dans l'espace. On ne peut pas dire non plus qu'il y ait eu beaucoup de reproductions connues des œuvres exposées précédemment, en avril 1931, à la galerie Percier; exposition dont le titre donnait seulement des indications quelque peu progressives: « Volumes, Vecteurs, Densités, Dessins, Portraits » (ces derniers étant les célèbres silhouettes en fil de fer, c'est-à-dire le dessin détaché du papier, placé dans l'espace, et dont les vides déterminent les volumes par les tracés de la ligne).

Mais il faudra se reporter encore au « Cirque » pour analyser les origines du cinétisme de Calder, aux figurines en fil de fer, en bois, en étoupe, en fer-blanc et autres matériaux, de 1926, l'humble bagage que l'artiste avait apporté dans une valise en venant des Etats-Unis.

Dans certains d'entre eux, on peut sûrement reconnaître l'ancêtre des machines de Tinguély, dans « le Lion », par exemple: il suffit de regarder l'ingénieuse structure mécanique qui actionne

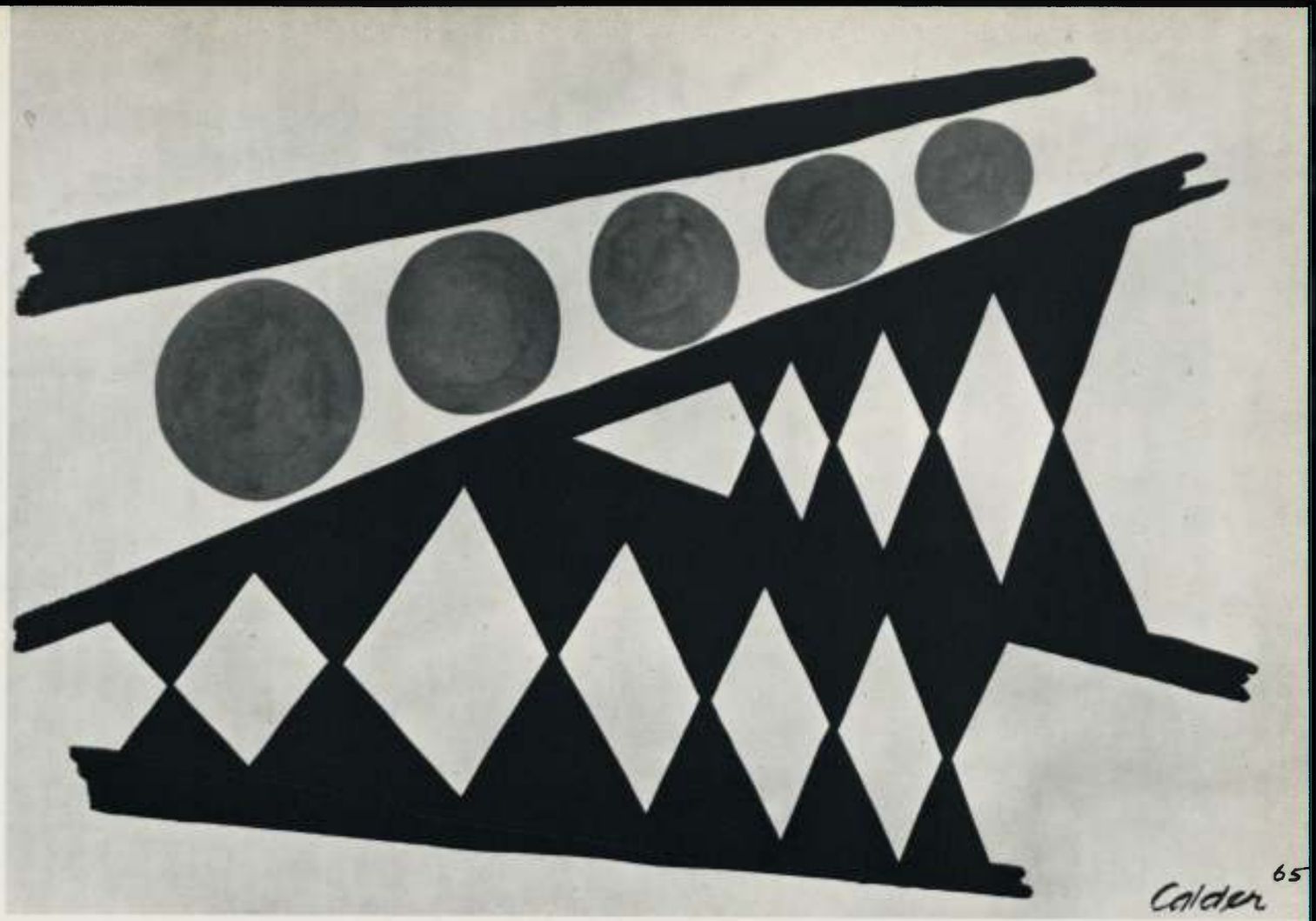
Deux ailes bleues. 1966. Mobile. 145 cm. d'envergure. Coll. part., Paris.

l'animal. Mais cette intention cinétique remonte encore plus loin, jusqu'aux dessins désormais bien lointains de 1923 pour la *National Police Gazette*, à une époque où l'artiste avait l'habitude de passer jusqu'à deux semaines entières, jour et nuit, dans l'ambiance frénétique des cirques américains. Dans ces « cartoons », Calder utilisait déjà une ligne fluide, décidée, énergique, pleine d'ironie, et l'articulait de façon à suggérer le mouvement virtuel des silhouettes sans autre moyen que de rapides croquis.

Il fera la même chose quelques années plus tard avec les animaux du « Cirque » en miniature (« Je me mis bientôt à faire de petits animaux en bois et en fer et à les articuler », rappellera-t-il dans son autobiographie). Mais toute l'implantation du « Cirque » était cinétique. Le film de Vilardebo en a donné une irréfutable preuve. Dans chaque épisode, ironie et mouvement se donnaient la main: « l'Avaleur de sabres » était actionné par des fils, mais personne ne soupçonnait la silhouette dans cette marionnette, d'autant plus que le jeu du montreur, dans le « Cirque » de Calder, est totalement « à découvert ». Il en va de même du « Conducteur de char », du « Brancardier », de la « Cantatrice », qui est déjà bien près de la désormais célèbre « Joséphine Baker » (1926), première authentique « wire sculpture » (sculpture en fil de fer).

Dans tout ce groupe d'œuvres, qu'on peut dater de 1923 à 1926, ce qui toutefois surprend, outre le cinétisme, c'est la manière dont l'artiste cueille l'essentiel de la représentation, arrêtant l'œil sur certains détails qui conditionnent toujours l'image. Calder n'entendait pas noter l'essence figurative de l'image, mais son potentiel vivant. Et il est évident qu'il ne peut y avoir de représentation statique d'une chose vivante. La vitalité des épisodes synthétiques du « Cirque », chacun en soi et tous ensemble dans le contexte du « spectacle », est surtout dynamique. Calder voulait sans aucun doute divertir le spectateur, mais il entendait aussi lui proposer, à l'aide d'un jeu innocent, une heure d'aliénation de la réalité, bien qu'il eût pris dans cette réalité son sujet, et qu'il en ait donné une représentation vériste. S'il n'y avait introduit cet humour qui, depuis toujours, le distinguait, l'équivoque de José Lluis Sert ainsi que d'autres illustres spectateurs, le dirigeant rien moins que sur le Salon des Humoristes, n'aurait eu aucun sens. En réalité, Calder, avec son jeu enfantin et captivant, ouvrait un chapitre inédit de la sculpture moderne.

Dans la « Joséphine Baker » la stylisation et



Diamants et disques. 1965. 75 x 108 cm.

l'efficacité des figurines du « Cirque » sont encore plus poussées. Les lignes en spirale vibrent, comme le feront plus tard les mobiles: elles donnent non seulement le sens du mouvement, mais celui, plus fort, de la danse.

Ce n'est pas un hasard si on peut comparer avec certains bois sculptés pendant ces années, comme les trois « Jongleurs » superposés de 1928, « le Lion » et « la Vache », de 1929. L'artiste, dans ces œuvres comme dans certains bronzes des années 30, suit une autre inspiration, étrangère à la dynamique poursuivie jusqu'alors presque inconsciemment. Et pourtant, dans les « Jongleurs », il y a comme un élan, dans la douceur des animaux un léger frémissement, indiquant toujours des mouvements virtuels. Ces bois sculptés ont un lien ténu avec le reste de la production de l'artiste. Il y a peu d'années encore, beaucoup d'entre eux gisaient négligés, couverts de poussière, dans l'atelier de l'artiste, à Saché, abandonnés à leur impérissable jeunesse sous le manteau du temps. Il faut les citer avec les sculptures de Matisse et de Braque, parmi les œuvres les plus touchantes de ce genre primitif et direct, qui a une logique propre presque élémentaire dans le développement de la plastique moderne.

Mais c'est dans les sculptures de Paris, exposées en 1931 et 1932, que le talent de Calder a ouvert de nouvelles voies à la sculpture moderne, avec ses dispositifs mécanisés et motorisés qui n'ont été précédés que par les expérience analogues de Gabo.

Aujourd'hui le champ des activités de Calder est complet, et on peut aisément accepter la liaison de ces expériences avec la période préparatoire des dessins du fantastique répertoire des « mobiles ». La cinétique de ces œuvres est à l'état émotionnel pur. Calder a écrit textuellement que, après la visite à Mondrian: « Though I had heard the word « modern » before, I did not consciously know or feel the term "abstract". So now, at thirty-two (c'est-à-dire en 1930), I wanted to paint and work in the abstract. And for two weeks or so, I painted very modest abstractions. At the end of this, I reverted to plastic work which was still abstract. »

Tout l'ensemble des œuvres plastiques créées entre 1930 et 1940 donne la mesure de ce développement permanent et graduel qu'une confession autobiographique candide révèle d'une manière presque pathétique.

Dans le jeu « abstrait », les références naturelles sont toujours suggérées. « Les Danseuses et la sphère », de 1936, avec ses mécaniques élémentaires, est éminemment précurseur des actuelles

Alexander Calder et Aimé Maeght photographiés à la Fondation Marguerite et Aimé Maeght en avril 1969. (*Photo J. Robert*).

structures mobiles de beaucoup d'artistes cinétiques. Tournant sur leur pivot rudimentaire, les structures de fer-blanc vibrent et créent un jeu dynamique composite. La recherche du mouvement spontané que l'artiste réalisera plus tard dans les « mobiles » commence déjà à se profiler dans ces compositions et dans certains panneaux automoteurs, de même que le « système » des changements débute avec les « Constellations » des années de la seconde guerre mondiale, c'est-à-dire avec cette série de combinaisons de formes abstraites et de lignes qui tirent leur dénomination des inventions picturales analogues de Miró. Une des dernières « Machines motorisées » de Calder, contemporaine désormais des « mobiles » organisés pour le mouvement spontané et naturel et avec un système impeccable d'équilibre, qui est la caractéristique la plus rigoureuse des sculptures mobiles d'Alexander Calder, nous donne encore un témoignage de ce que l'artiste poursuivait instinctivement dans son esprit, la démarche vers une invention sans prétentions culturelles.

« Alors, moi, je fais une petite maquette, en tôle d'aluminium, haute de 50 cm peut-être. Avec ça, je suis libre d'y ajouter un morceau ou d'y faire un creux... » a déclaré Calder à propos des derniers « stabiles ». La même disposition ancienne et naïve des « Machines motorisées », des « Vecteurs... » de 1932, la même invention spontanée et instinctive, riche de joie et de qualité poétique, dure encore aujourd'hui dans l'artiste septuagénaire et se prolonge dans son éternelle jeunesse.

GIOVANNI CARANDENTE

XX^e siècle *n° 33, décembre 1969.*

Jean-Paul Sartre:

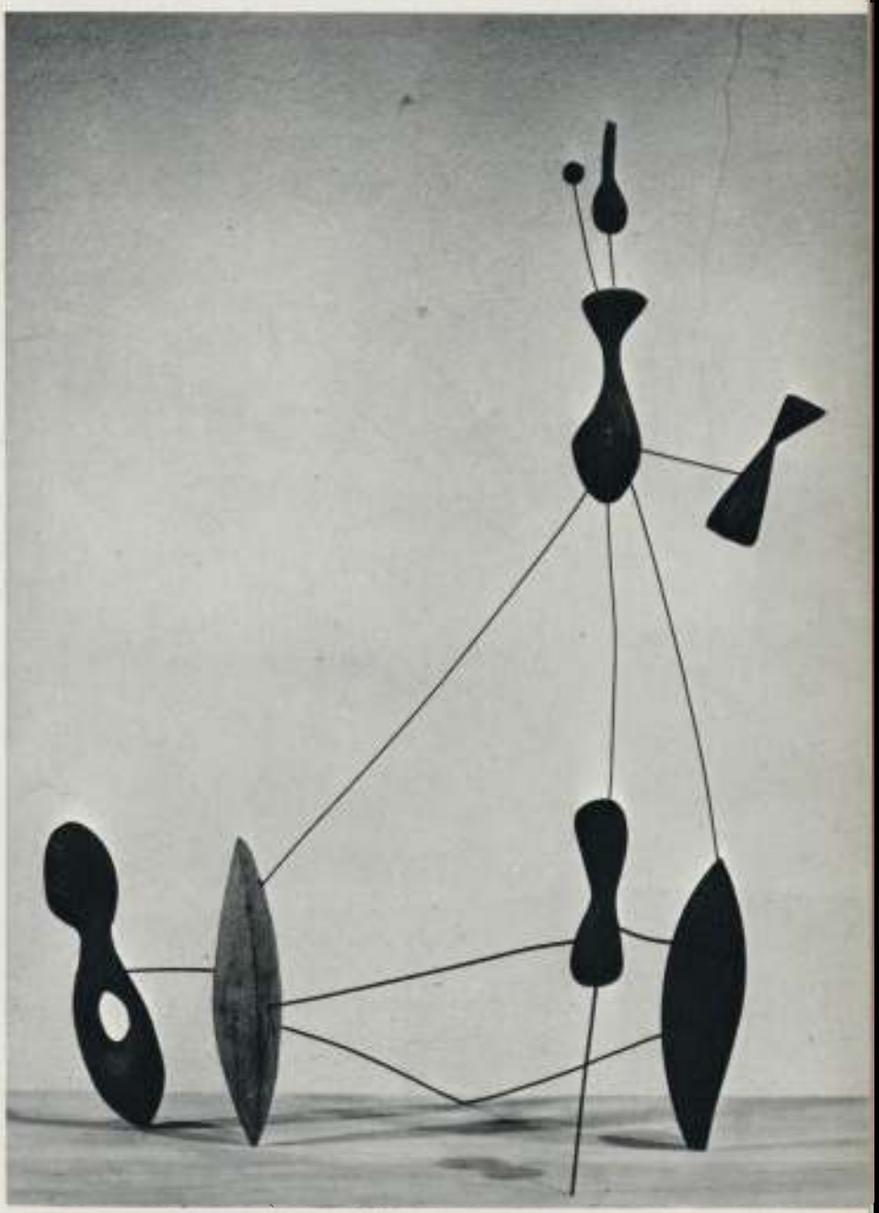
LES MOBILES DE CALDER

... Un Mobile : une petite fête locale, un objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui, une fleur qui se fane dès qu'elle s'arrête, un jeu pur de mouvement comme il y a de purs jeux de lumière. Quelquefois Calder se divertit à imiter une forme nouvelle: il m'a fait don d'un oiseau de paradis aux ailes de fer: l'oiseau se défripe en cliquetant, il se dresse, il fait la roue, il balance sa tête huppée, il roule et tangue et puis, tout à coup, comme s'il obéissait à un signe invisible, il vire lentement sur lui-même, tout éployé. Mais la plupart du temps il n'imite rien et je ne connais pas d'art moins menteur que le sien. La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien: il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes: ils sont, voilà tout; ce sont des absolus. En eux, la « part du diable » est plus forte peut-être qu'en toute autre création de l'homme. Ils ont trop de ressorts, et trop compliqués, pour qu'une tête humaine puisse prévoir toutes leurs combinaisons, même celle de leur créateur. Pour chacun d'eux, Calder établit un destin général de mouvement et puis il l'y abandonne; c'est l'heure, le soleil, la chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière. Ainsi l'objet demeure toujours à mi-chemin entre la servilité de la statue et l'indépendance des mouvements naturels; chacune de ses évolutions est une inspiration du moment; on y discerne le thème composé par son auteur, mais le mobile brode dessus mille variations personnelles; c'est un petit air de jazz-hot, unique et éphémère, comme le ciel, comme le matin; si vous l'avez manqué, vous l'avez perdu pour toujours. De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle: toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'œil en passant; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées.

... Un jour que je parlais avec Calder dans son atelier, un mobile qui, jusque là, était resté au repos fut pris, tout contre moi, d'une violente agitation. Je fis un pas en arrière et crus m'être mis hors de sa portée. Mais, soudain, lorsque cette agitation l'eut quitté et qu'il parut retomber dans la mort, sa longue queue majestueuse, qui n'avait pas bougé, se mit indolemment en marche, comme à regret, tourna dans les airs et me passa sous le nez. Ces hésitations, ces reprises, ces tâtonnements, ces maladresses, ces brusques décisions et surtout cette merveilleuse noblesse de cygne font des mobiles de Calder des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie. Tantôt leurs déplacements semblent avoir un but et tantôt ils semblent avoir perdu leur idée en cours de route et s'égarer en balancements niais. Mon oiseau vole, flotte, nage comme un cygne, comme une frégate, il est un, un seul oiseau et puis, tout d'un coup, il se décompose, il ne reste que des tiges de métal parcourues de vaines petites secousses. Ces mobiles qui ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait mécaniques, qui déconcertent à chaque instant et qui reviennent pourtant toujours à leur position première, ils ressemblent aux herbes aquatiques rebroussées par le courant, aux pétales de la sensitive, aux pattes de la grenouille décérébrée, aux fils de la Vierge quand ils sont pris dans un courant ascendant. En un mot, quoique Calder n'ait rien voulu imiter — parce qu'il n'a rien voulu, sinon créer des gammes et des accords de mouvements inconnus — ils sont à la fois des inventions lyriques, des combinaisons techniques, presque mathématiques et le symbole sensible de la Nature, cette grande Nature vague, qui gaspille le pollen et produit brusquement l'envol de mille papillons et dont on ne sait jamais si elle est l'enchaînement aveugle des causes et des effets ou le développement timide, sans cesse retardé, dérangé, traversé, d'une idée.

JEAN-PAUL SARTRE

Le texte dont nous donnons ci-dessus des extraits, a été publié en 1949 dans « Situations III » par les Editions Gallimard.



Constellation multicolore. 1943. Bois et tiges de fer. 61,5 x 47 cm. *(Photo Galerie Maeght).*

Notes biographiques

1898

Naissance de Calder à Philadelphie (Pensylvanie). Son grand-père et son père sont sculpteurs, sa mère, Nanette Lederer, est peintre.
Son enfance se déroule successivement en Arizona, en Californie, dans l'état de New York, à San Francisco puis à New York.

1915

Plus attiré par la mécanique que par la peinture ou la sculpture, Calder entre au Stevens Institute of Technology à Hoboken (New Jersey), où il obtient les meilleures notes jamais données en géométrie descriptive.

1918

Mobilisation dans la marine.

1919

Diplôme de « Mechanical Engineer ». Calder occupe son premier poste d'ingénieur à Rutherford (New Jersey).

1920-1923

Calder travaille pour un journal de Saint Louis et occupe successivement différents emplois, tout en suivant, sur le conseil de son père, des cours de dessin dans une école du soir. Il s'embauche comme matelot sur un cargo. A son retour, il se fait envoyer une boîte de peinture pour « peindre les souches d'arbres et les montagnes », sur le chantier d'exploitation forestière où il s'est engagé comme comptable.

1923-1926

De retour à New York, Calder, qui a décidé de devenir peintre, suit les cours de l'« Art Students League » tout en exerçant son métier d'ingénieur. Boardman Robinson lui apprend à dessiner d'un seul trait. Il fait des croquis de sportifs pour la « National Police Gazette » — qui est en fait un journal satirique — et fait un reportage sur le cirque Barnum, qui le fascine.
Première sculpture en fil de fer: un cadran solaire en forme de coq debout sur une patte, pour remplacer l'horloge qu'il n'a pas.
Publication de « Animal Sketching »; première exposition de peinture et première sculpture en bois: *The Flattest Cat*. En juin, il s'embauche à nouveau sur un cargo qui le mène en Angleterre. De là il gagne Paris où il s'installe, 22 rue Daguerre. Tout en fréquentant la « Grande Chaumière », il réalise les premiers personnages du *Cirque*, en bois et fil de fer (*Joséphine Baker*).

1927-1928

Tout en fabriquant des jouets, Calder continue à réaliser des sculptures en fil de fer et donne les premières représentations du *Cirque*, ensemble de personnages, d'objets et d'animaux articulés. En 1927, il expose des jouets animés au « Salon des Humoristes », peint quelques toiles et réalise ses premières sculptures en bois. Il partage son temps entre Paris, où il fait la connaissance de Miró et de Pascin, et les Etats-Unis où il expose ses sculptures en fil de fer (Weyhe Gallery). Première représentation du *Cirque* à New York. Pendant l'été, qu'il passe dans une ferme près de New York, Calder réalise de nombreuses sculptures en bois.

1929

Première exposition à Paris (Galerie Billiet), pour laquelle Pascin écrira une préface. Calder réalise ses premières sculptures en bronze, ses premiers bijoux et ses premières « constructions animées », préfigurations des futurs « mobiles ». Exposition à la Galerie Neumann et Nierendorf, à Berlin (sculptures en fil de fer).
Rentrant à New York, Calder rencontre sur le « De Grasse » Louisa James, qui deviendra sa femme deux ans plus tard. Exposition de sculptures, bijoux, peintures et jouets (56th Street Gallery). Nombreuses représentations du *Cirque*. Exposition à Harvard (Galerie Eddie Warburg).

1930

Après un voyage en Espagne puis en Corse et dans le Midi de la France, Calder s'installe à Paris, 7 Villa Brune. Des spectateurs de plus en plus nombreux assistent aux représentations du *Cirque*: Varèse, Painlevé, Cocteau, Kiesler, Carl Einstein, Van Doesburg, Pascin, Foujita, Man Ray, Desnos, Léger et Mondrian, dont la peinture l'a fortement impressionné: « Je voudrais faire des Mondrian qui bougent... »

1931

Calder épouse Louisa James. Rencontre de Jean Arp et d'Hélion. Calder adhère à « Abstraction-Création ».
Exposition à la Galerie Percier (préface de Fernand Léger). Illustrations pour les « Fables d'Esope ».

1932

En avril, Calder expose à la Galerie Vignon une trentaine de sculptures mues à la main ou électriquement, que Marcel Duchamp baptise « Mobiles ». C'est Arp qui, plus tard, donnera le nom de « Stabiles » aux sculptures non destinées au mouvement.
Calder se rend à New York et expose à la Julien Levy Gallery. En août, il se rend chez Miró, à Montroig.

1933

Calder réalise ses premiers « mobiles » mûs uniquement par l'air. Avec Hélion, Arp, Miró, Pevsner et Seligmann, il expose à la Galerie Pierre Loeb, puis à la Galerie Pierre Colle. La même année, il achète la ferme de Roxbury (Connecticut), qu'il possède encore.

1934

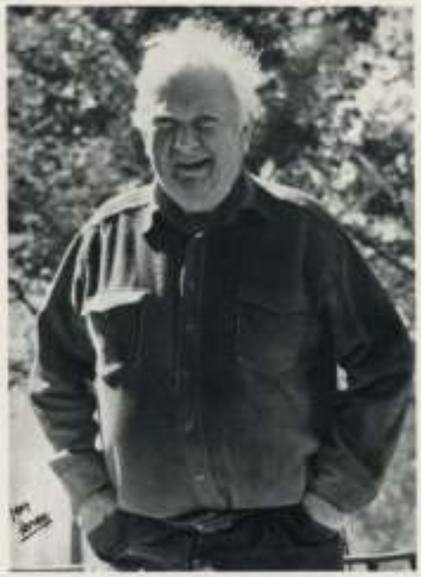
Première exposition à la Galerie Pierre Matisse, New York, préfacée par James Johnson Sweeney. Premiers grands mobiles: le *Poisson d'acier* (3 m. de haut.), puis *Morning Star* (2 m.).

1935

Calder réalise les décors pour deux ballets de Martha Graham et pour « Socrate », d'Erik Satie. Première gravure pour un portfolio édité par Anatole Jakovski. Exposition à l'Université de Chicago. Naissance de sa première fille, Sandra.

1936

Seconde exposition chez Pierre Matisse. Décors pour deux ballets de Martha Graham.



(*Photo Ferrero*).

1937

Calder passe l'été à Varengeville, où il rencontre Braque, José-Lluis Sert, Herbert Read, Pierre Loeb, Georges et Marguerite Duthuit, Paul Nelson. Exposition à Londres (Freddy Mayor Gallery).
Calder réalise pour le pavillon espagnol de l'Exposition Internationale la célèbre « Fontaine de Mercure ».

1938

Calder crée un ballet de 14 jets d'eau ponctué par des détonations de bombes à eau pour la World's Fair de New York. Exposition collective au Musée du Jeu de Paume (« Trois siècles d'art aux Etats-Unis »). Première rétrospective au Vincent Smith Art Museum, à Springfield, Mass., avec une préface de J. J. Sweeney.

1939

Naissance de Mary, sa seconde fille. Calder reçoit du Museum of Modern Art le Premier Prix d'un concours pour une sculpture en plexiglass.

1940

Nouvelle exposition à la Galerie Pierre Matisse, New York.

1941

Trois sculptures: *The Whale, The Spherical Triangle* et *The Black Beast* annoncent les futurs grands stabiles.
Exposition chez l'architecte Wallace K. Harrison, Huntington, Long Island. Première exposition de bijoux à la Galerie Marian Willard, à New York.

1942-1943

Calder réalise les *Constellations*, compositions en bois et fil de fer. Il expose avec Tanguy à la Galerie Pierre Matisse. En novembre, le Museum of Modern Art organise une très importante rétrospective de son œuvre et J. J. Sweeney lui consacre une étude.

1944

Exposition à la Galerie Buchholz (plus tard Curt Valentin). Agnès Rindge Claflin réalise un film: « Alexander Calder, sculptures and constructions ». Calder illustre des livres.

◁ Les Renforts. 1963. Stabile. 630 x 500 cm. Coll. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. (*Photo Ugo Mulas*).

1946

Le 25 octobre, la Galerie Louis Carré organise une très importante exposition des œuvres réalisées aux Etats-Unis les années précédentes. 24 œuvres figurent au catalogue pour lequel Jean-Paul Sartre écrit une préface demeurée célèbre.
Illustrations pour les « Fables de La Fontaine »; décors de ballets.

1947-1949

Nombreuses expositions (Stedelijk Museum, Amsterdam et Kunsthalle de Berne, 1947, avec F. Léger; Ministère de l'Education, Rio et Museo de Arte, Sao Paulo, 1948; Gallery of Contemporary Art, Washington, 1948; Margaret Brown Gallery, Boston, Museum of Fine Arts, Richmond, 1949). Calder réalise des mobiles pour des spectacles de danse.

1950

Calder et sa famille viennent à Paris. En juillet, première exposition à la Galerie Maeght de 50 Mobiles et Stabiles (*Derrière le miroir* n° 31, textes de J. J. Sweeney, H. Hoppenot, H. Laugier, F. Léger). En décembre, exposition à la Galerie Blanche, Stockholm, puis au Massachussets Institute of Technology à Cambridge (grande rétrospective organisée par J. J. Sweeney).

1951

« Works of Calder », film de Burgess Meredith, musique de John Cage, photographies de Herbert Matter.
Acquisition par le Musée National d'Art Moderne de Paris d'un grand mobile: *le 31 janvier*, exposé l'année précédente à la Galerie Maeght.
« Calder »: livre de J. J. Sweeney édité par le Museum of Modern Art de New York.

1952

Grand Prix de Sculpture à la Biennale de Venise. Décors pour « Nuclea » d'Henri Pichette, au T.N.P.

1953

Exposition au Walker Art Center, Minneapolis. Calder achète une maison à Saché et y fera des séjours de plus en plus prolongés à partir de 1960.

1954

Expositions de Stabiles-Mobiles à la Galerie Maeght en octobre (*Derrière le miroir* n° 70, textes d'Henri Pichette, Frank Elgar). La Galerie Maeght organise plusieurs représentations du *Cirque*. Exposition de gouaches aux « Cahiers d'Art ».
Calder réalise plusieurs grands Stabiles-Mobiles pour Henri Laugier à Antibes et Jean Davidson à Saché.

1955

Nombreux voyages et expositions (Museo de Bellas Artes, Caracas; rétrospective à la Kunsthalle, Bâle; œuvres récentes à la Reid and Lefevre Gallery, Londres).
Sandra Calder épouse Jean Davidson.

1956

Nombreuses expositions (Galleria l'Obelisco, Rome; Galerie Lucie Weil, Paris — gouaches —; Musée Grimaldi, Antibes — mobiles et gouaches; Perls Gallery, New York).
Naissance de Shawn « Willy » Davidson.

1957-1960

Calder réalise des lithographies. Au cours des années suivantes, il exécutera, parallèlement aux bijoux et aux sculptures, des gravures, des tapisseries et de nombreuses gouaches.
Prix Carnegie (1958).

Expositions à la Perls Gallery, New York, puis à la Galerie Blanche, Stockholm (1958); Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro (1959); Galerie Maeght, première exposition de Stabiles, 1959 (*Derrière le miroir* n. 113, textes de G. Salles et J. Davidson); Rétrospective au Stedelijk Museum, Amsterdam, puis à la Kunsthalle, Hambourg, au Museum Haus Lange, Krefeld et à la Kunsthalle, Mannheim (1959); Kunst und Museumverein, Wuppertal; Kunstgewerbmuseum, Zurich; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Perls Gallery, New York (1960).

1961

« Le Cirque », film de Carlos Vilardebo.
Exposition de gouaches et petits mobiles à Caracas; exposition « Mouvement » au Stedelijk Museum, Amsterdam, au Moderna Museet, Stockholm et au Musée Louisiana, Humlebaek; exposition au Delaware Art Center; exposition de gouaches à la Lincoln Gallery, Londres.
Calder fait construire un grand atelier à Saché.

1962

Grand Prix de Sculpture décerné par la Brandeis University. Rétrospective à la Tate Gallery, Londres, préfacée par J. J. Sweeney; Brook Street Gallery, Londres (gouaches); Musée de Rennes (préface de Jean Cassou); Galerie Blanche, Stockholm (mobiles et lithographies); Michel Butor écrit un poème pour commenter une exposition de 9 gouaches à La Hune.
Calder réalise un stabile de 18 m. pour la ville de Spoleto.

1963

Exposition à la Galerie Maeght de 6 grands stabiles (*Derrière le miroir* n° 141, textes de M. Ragon et J. Jones).
Exposition de gouaches, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf. Décors pour « Provocation » de Pierre Halet, musique de Jean Ferrat, mise en scène de Gabriel Monnet.

1964

Hello Girls, grande fontaine mobile pour le Los Angeles County Museum. *Renforts*, grand stabile pour la Fondation Maeght.
« Circus drawings, Wire sculptures and Toys », exposition organisée par J. J. Sweeney au Museum of Fine Arts, Houston; Grande rétrospective au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, organisée par Thomas Messer et reprise par le Milwaukee Art Center, la Washington Art Gallery, Saint Louis, l'Art Center de Desmoines et la National Gallery of Canada, Ottawa.

1965

Rétrospective au Musée National d'Art Moderne de Paris, organisée par Maurice Besset et préfacée par Jean Cassou. Décors pour « Eppur Si Muove », à l'Opéra de Marseille, chorégraphie de Joseph Lazzini, musique de Francis Miroglio.

1966

Exposition à la Galerie Maeght de gouaches et « Totems » (*Derrière le miroir* n° 156, textes de Jacques Prévert, Meyer Shapiro, Nicholas Guppy). « Totems » et mobiles à la Galerie Krugier, Genève (préface de G. Carandente). Bijoux à la Perls Gallery, New York. Gouaches à l'I.C.A., Londres.
Calder participe à l'exposition « Trois siècles de tapisseries » aux Gobelins et expose ensuite au Centre Municipal de Toulouse.
Parution de « Calder, a study of the work », texte de H. H. Arnason, photos de Pedro Guerrero, et de « Calder, an autobiography with pictures », édité par Pantheon Books, New York.
« Mobiles », film de Carlos Vilardebo.

1967

Calder réalise de plus en plus de stabiles géants, dont l'*Homme* de 22 m de haut pour l'Exposition Universelle de Montreal.
Rétrospective à l'Akademie der Kunst, Berlin; exposition à la Galleria Arco d'Alibert, Studio d'Arte, Rome; exposition de dessins anciens à la Perls Gallery, New York. Calder exécute 7 eaux-fortes pour « La Proue de la table » d'Yves Elléouët, Soleil Noir Edit. Parution de « Calder, stabiles et mobiles » de M. Ragon, F. Hazan Edit.

1968

Exposition: Maison de la Culture à Bourges, organisée par Gabriel Monnet, et au Musée des Augustins à Toulouse; Galerie Maeght, « Mobiles-Flèches », (*Derrière le miroir* n° 173, texte de Jacques Dupin); Dessins anciens et gouaches récentes à la Perls Gallery, New York; Gouaches, totems et mobiles au Festival « Art et Culture » de Noisy-le-Sec.
« Calder, mobiles et stabiles » par G. Carandente, Bibliothèque de l'Unesco, Albin Michel Edit.
A l'Opéra de Rome, « Work in Progress », ballet composé de mobiles en mouvement en accord avec des musiques électroniques de Niccolo Castiglione, Aldo Clementi et Bruno Maderna; mise en scène de G. Carandente.
Installation à Grenoble d'un grand stabile *Les Trois Pics* devant la nouvelle gare et d'un autre, plus petit, *Monsieur Loyal* au Lycée Jean-Bart. Le plus grand stabile jamais réalisé, *Soleil rouge* (24 m de haut), est mis en place à Mexico devant le stade olympique, puis *Red, Black and Blue*, mobile motorisé de 14 m à l'aéroport de Dallas. Calder travaille à une autre œuvre du même genre pour les Jeux Olympiques de Mexico.

1969

Exposition des Mobiles-Flèches à Londres, chez Gimpel; rétrospective à la Fondation Maeght, Saint-Paul.
Charles Chaboud entreprend le tournage d'un long métrage en couleurs sur Calder.
Nombreuses commandes officielles (villes d'Amboise, Smith Town et Grand-Rapids: les habitants de cette dernière ville se sont cotisés pour avoir leur Calder).
Série de grandes lithographies pour Maeght Edit.
Calder fait construire une nouvelle maison à Saché, sur la colline, près du grand atelier.

1970

Exposition « Calder Gouaches — The Art of Alexander Calder » au Long Beach Museum of Art, à la Fine Arts Gallery of San Diego et au Phoenix Art Museum.
Calder et Bazaine exposent au Château de Ratilly (Nièvre).
« Calder, a Pictural essay » par B. Winslow Mancewicz, édit. William B. Eerdmans, Grand Rapids.
7 eaux-fortes pour un livre de poèmes de J. Prévert à paraître chez Maeght Edit.
En même temps, Calder travaille à de nombreux grands stabiles. Il s'installe dans sa nouvelle maison.

1971

En février, exposition de Stabiles à la Galerie Maeght (*Derrière le miroir* n° 190, Maeght Edit., texte de Carlos Franqui); avril-mai: Studio Marconi, Milan.
« Calder » de Ugo Mulas (photos) et H. H. Arnason (texte), Edit. Thames & Hudson, Londres et Silvana Editoriale d'Arte, Milan.

Nous nous sommes aidés, pour la rédaction de ces notes, de la très complète biographie établie par M. Daniel Lelong, de la Galerie Maeght, pour le catalogue de l'exposition Calder à Fondation Maeght en 1969.

XX^e siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

HOMMAGE A CALDER

MERCI, SANDY *par San Lazzaro* 2

ALEXANDER CALDER À PARIS *par Stanley William Hayter* 6

LA RÊVERIE DU REGARD *par Patrick Waldberg* 11

« LE CIRQUE » DE CALDER OU LA DÉMYSTIFICATION *par Alain Jouffroy* 14

LES ATELIERS DE CALDER *par Jean Davidson* 21

CONTRADICTIONS ET RIRE DE CALDER *par Gilbert Lascault* 39

NOTES SUR LES « FLÈCHES » *par Jacques Dupin* 49

MAGIE D'UN ARTISAN *par Pierre Descargues* 55

L'HISTOIRE DE « WORK IN PROGRESS » *par Giovanni Carandente* 69

CALDER DEVANT LES CAMÉRAS *par Charles Chaboud* 76

DES TRAVAUX POUR LA FÊTE *par Daniel Lelong* 79

DE CALDER, DES BIJOUX, DES ARAIGNÉES ET DES ANGES *par Yvon Taillandier* 89

Témoignages

CALDER *par Fernand Léger* 96

CALDER *par Pascin* 96

CES MÉTÉORES TOMBÉS DU CIEL *par Henri Hoppenot* 97

« PERSONNE NE PENSE À MOI QUAND ON A UN CHEVAL À FAIRE » *propos recueillis par Yvon Taillandier* 98

ALEXANDER CALDER ET LA SCULPTURE ÉOLIENNE *par Pierre Guéguen* 99

CALDER LE CINÉTIQUE *par Giovanni Carandente* 101

LES MOBILES DE CALDER *par Jean-Paul Sartre* 107

NOTES BIOGRAPHIQUES 109

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE EN COULEURS D'ALEXANDER CALDER

Secrétaire de rédaction: Angela Delmont

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14, rue des Canettes, Paris-6^e
Tél.: 326.49.40

SERVICES ADMINISTRATIFS ET COMMERCIAUX
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél.: 326.18.23

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE
DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE
A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

SUISSE
FOMA S. A.
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.
TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

© 1972 by XX^e siècle, Paris

© 1972 by A.D.A.G.P., Paris pour les reproductions des œuvres d'Alexander Calder

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A. - CINISELLO BALSAMO (MILAN)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, 75 Paris 6^e - Tel. 326.49.40

Vient de paraître

CALDER

MAGIE ÉOLIENNE

Introduction par G. di San Lazzaro

Un album comportant 8 lithographies
originales en couleurs sur papier d'Arches (50 x 65 cm)

Tirage limité à 75 exemplaires numérotés
plus 20 exemplaires H. C.

Toutes les planches sont signées par l'artiste

Toute correspondance concernant cette publication
doit être adressée aux services commerciaux et administratifs
de la Société Internationale d'Art XX^e siècle,
13 rue de Nesle, 75 - Paris (VI), tél. 326. 18-23.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

XX^{e} siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de
G. di San Lazzaro

2 numéros par an

reliés sous couverture pelliculée
186 pages 31 x 24 cm

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^{e} siècle.

Prix du numéro : F 90
Prix de l'abonnement 1972
(N^{os} 38 et 39) : F 170

NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format
et avec la même présentation que la revue
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.
Prix du numéro : F 89

HOMMAGE A MARC CHAGALL
avec une lithographie originale de l'artiste : Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE
avec un linoléum exécuté
pour XX^{e} siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT
avec une lithographie en couleurs exécutée
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER
avec une lithographie originale en couleurs
(2^{e} tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO
avec une lithographie originale en couleurs
(2^{e} tirage)

HOMMAGE A JOAN MIRÓ
avec une lithographie originale de l'artiste

En préparation pour 1972:

HOMMAGE A HENRY MOORE
avec une lithographie originale de l'artiste