

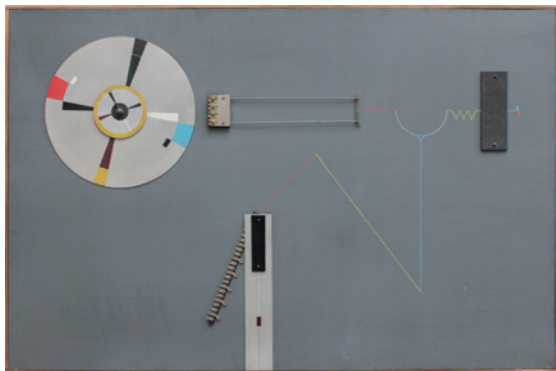


«L'architecture dans la sculpture» :  
spatiodynamisme constructif

– ARNAULD PIERRE



[13]



[14]

En 1948, en réponse à un questionnaire sur les moyens et les objectifs du Salon des Réalités Nouvelles, Schöffer – qui se dit « convaincu que l'ère du tableau de chevalet est passée et que la crise actuelle a pour cause le manque d'application pratique des œuvres abstraites »<sup>1</sup> – transmet au comité de l'association organisatrice une proposition visant à combler ce manque en établissant des liens avec les industries et les corps de métier susceptibles de passer commande aux artistes. Cet état d'esprit, dans la ligne néo-constructiviste d'une faction du Salon emmenée par Félix Del Marle, prédisposait Schöffer à sa rencontre avec une autre figure de l'intégration des arts sous l'égide de l'architecture, l'architecte et sculpteur André Bloc. Ce dernier remarque une œuvre aujourd'hui perdue, un relief motorisé où tournaient des disques colorés, et finance la réalisation d'une autre œuvre cinétique qu'il destine aux locaux de la revue qu'il venait de fonder, *Aujourd'hui. Art et Architecture*. L'œuvre, *Horloge spatiodynamique aux mouvements contrastés* (1949), incarne de façon exemplaire la double finalité que devrait désormais suivre toute entreprise artistique digne de son époque de reconstruction. Elle est utilitaire : c'est une véritable horloge qui donne l'heure ; mais elle outrepassa cette fonction par la recherche plastique et visuelle dont elle témoigne : une composition de cercles colorés pour le cadran, déjeté sur le côté par rapport à l'axe vertical de l'objet, et deux balanciers eux aussi polychromes qui donnent à l'ensemble l'allure gracile d'un sémaphore. Ce registre formel est celui qui se déploie tout au long de l'année suivante dans la série de tableaux et reliefs auxquels Schöffer donne le nom de *Spatioplastiques*. Formes peintes et pièces métalliques arrachées à de méconnaissables appareils y sont reliées par des lignes colorées semblables à des circuits électriques. Elles donnent à ces œuvres l'aspect de machines électromécaniques destinées à entraîner les disques à secteurs colorés qui en dominent la composition et dont certains, en effet, peuvent être mis en mouvement par la main. Disques et couleurs primaires ainsi agencés font soudain resurgir des souvenirs d'avant-guerre, qui n'avaient pas encore eu l'occasion de cristalliser : ceux des grands décors modernistes de l'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne – l'Exposition universelle – de 1937, dont l'artiste a bien rappelé l'énorme impact qu'ils avaient eu sur lui<sup>2</sup>. S'il mentionne surtout le Pavillon de l'Air aménagé par les époux Delaunay, il ne fait aucun doute qu'il dût également pénétrer dans le Pavillon des Chemins de fer, voisin du premier à l'entrée de l'esplanade des Invalides, où les décors des Delaunay, mais aussi de Félix Aublet et de Pierre Hodé, offraient dans un style synthétique proche de l'abstraction autant de variations sur le thème de la

[13] Nicolas Schöffer devant des Spatioplastiques et sculptures articulées à la Galerie des deux îles, 1950 // [14] Spatioplastique n°7, 1950, huile sur panneau de bois et éléments métalliques, 78,4 x 118,5 cm



[15]



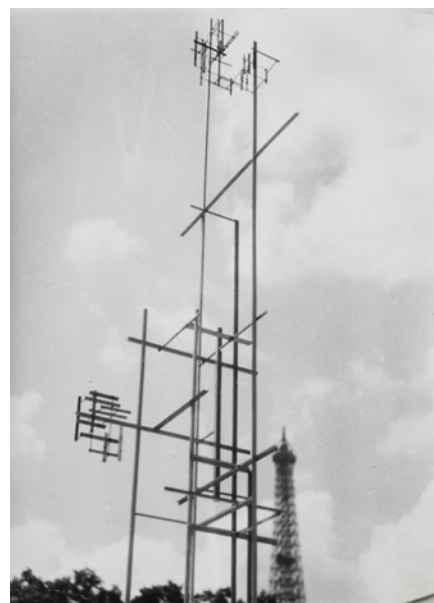
[16]

circulation ferroviaire, de la signalisation, des disques et des sémaphores. En réalité, l'*Horloge spatiodynamique*, c'est déjà le cadran de gare qui blasonne le deuxième volet du monumental diptyque d'Aublet, *Le train va vite* et *Le train est à l'heure*. L'origine ferroviaire de l'esthétique schöfférienne à cette époque n'est nulle part plus sensible que dans la *Sculpture spatiodynamique*, première du nom (1949), qu'il découpe dans la tôle et qui prend clairement l'aspect d'un appareil de signalisation, muni au sommet de sa rangée de feux colorés. Le même objet, et d'autres non réalisés, figurent en situation, dans les blocs de dessin de l'artiste, sur les bas-côtés de voies de chemin de fer rapidement griffonnées. D'autres appareils de signalisation, pour la route ou pour les aéroports, remplissent ces pages, avec d'autres essais d'horloges et une combinaison originale d'une horloge et d'un signal, ainsi que des modèles de pylônes à haute tension, aux structures plus exubérantes que celui qu'il réalisera finalement en 1951 – mais qui confirment l'orientation utilitaire de ses recherches.

#### Spatiodynamisme

Schöffer ne serait pas venu à bout de l'*Horloge spatiodynamique* s'il n'avait reçu l'appui d'un ingénieur du nom d'Henri Perlstein, qui l'initie également aux techniques d'ajustage, grâce auxquelles il réalise ses premières œuvres en métal et autres matériaux industriels. Contre toute apparence, ces dernières sont le fruit d'un travail entièrement manuel : Schöffer « assemble, en bon métallurgiste, avec un soin extrême, les

[15] Felix Aublet, *Le train est à l'heure*, 1937, 65,7 x 65 cm, Musée art et d'histoire, Cholet // [16] Sans titre, vers 1950, encre sur papier



[17]



[18]

barres de fer qu'il a lui-même découpées à la scie à métaux, perce les trous et les fraise, puis boulonne en se servant de petites rondelles 'éventail' qui viennent se placer entre le fer et l'écrou»<sup>3</sup>. Sur une structure orthogonale, dont le matériau est laissé à nu dans les premiers exemples, l'artiste accroche par des moyens parfaitement visibles, vis et écrous, des plaques en métal ou en rhodoïd ainsi que de petits composants en plastique qui leur donnent l'apparence d'objets techniques dédiés à d'indéfinissables expériences. À l'instar de ces mystérieuses « six études pour la solution plastique d'un appareil de palpe d'un cerveau électronique imaginaire » qu'il mentionne dans une lettre à la rédaction d'Arts, où l'on trouve une des premières marques d'intérêt de Schöffer pour les produits de « notre époque [...] électronique »<sup>4</sup>. L'aspect gracile de plusieurs de ces œuvres est frappant et tient à l'étroitesse des cornières que l'artiste utilise dans un premier temps, ainsi qu'aux proportions élancées qu'il privilégie. Elles ressemblent alors aux antennes d'appareils de transmission d'un nouveau genre, chargés peut-être d'émettre et de recevoir la fameuse « énergie radioélectrique » que l'artiste venait de postuler à la source de la création artistique. Celles d'entre elles qui reçoivent en outre des disques colorés, que l'on peut mettre en rotation par un geste de la main, restent quant à elles dans le registre d'inspiration du sémaphore, comme le relèvent plusieurs commentateurs, qui y perçoivent « les signaux de notre époque »<sup>5</sup>. À partir de 1953-1954, les constructions de Schöffer changent d'aspect : les cornières, plus épaisses, sont peintes en noir, les proportions – systématiquement réglées sur la section d'or – sont souvent plus ramassées, mais risquent de temps à autre certains porte-à-faux ; les menus éléments en plastique de la série antérieure sont oubliés et remplacés par un rythme de plaques rectangulaires ou circulaires en laiton, cuivre ou acier blanc dont les teintes contrastent avec le noir des structures. Celles-ci ont gagné en complexité : l'entrecroisement des montants verticaux et horizontaux et l'orientation différente des plaques accroissent la spatialité de ces objets que leur concepteur organise en points de vue variés et changeants.

« Œuvres spatiodynamiques », proclame Schöffer lorsqu'il les expose à la Galerie M.A.I., en 1952, suivant un néologisme qui doit beaucoup, selon ses propres dires, à ses discussions avec Raymond Bayer. Ce dernier l'invite à dissenter sur le sujet en Sorbonne, le 19 juin 1954, le texte de la conférence fournissant à Schöffer la matière de son premier ouvrage théorique, *Le Spatiodynamisme*, défini comme « l'intégration constructive et dynamique de l'espace dans l'œuvre plastique »<sup>6</sup>. Si la définition paraît appropriée à ces constructions ayant renoncé



[19]



[20]

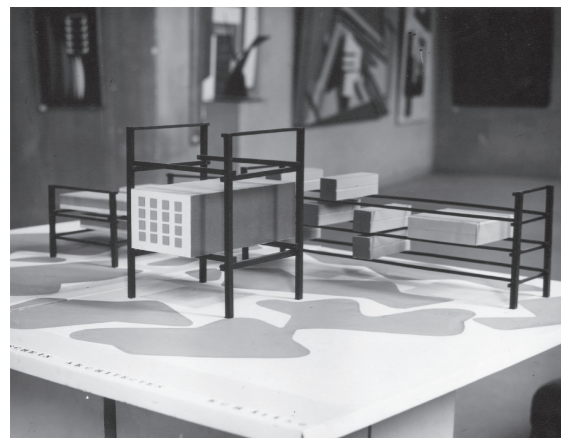
à toute appréhension volumétrique de la sculpture et se présentant totalement ouvertes sur l'espace qui les traverse, elle recouvre aussi une poétique de l'énergétisme et du dynamisme qui outrepassent toute acception plastique et se dit en accord avec les données de la physique contemporaine. L'œuvre spatiodynamique est en effet destinée à capter toutes les « possibilités énergétiques et dynamiques » de l'espace, tant il est vrai qu'« une minime fraction de l'espace contient des possibilités énergétiques très puissantes »<sup>7</sup>. La sculpture « capte » de l'énergie et la renvoie en inscrivant dans l'espace des « ondes » et des « sinusoïdes » qui ont un « rayonnement » sans limite<sup>8</sup> : le vocabulaire de l'électromagnétisme est toujours là, qui pose l'œuvre comme média de persuasions diffuses mais susceptibles de jouer sur le propre « potentiel énergétique du spectateur », autant que, à plus large échelle, sur « le comportement des hommes et sur l'évolution de l'humanité »<sup>9</sup>. De ces pouvoirs de l'œuvre découle une capacité d'influence individuelle et collective qui investit l'artiste de responsabilités immenses, notamment quand il agit à l'échelle de la ville.

#### De la sculpture à l'architecture

Car le spatiodynamisme, concept totalisant, est supposé étendre ses principes à l'architecture et à l'urbanisme : « La cité se compare à un immense relief spatiodynamique, composé par les unités et les sculptures qui deviennent des éléments modulés en hauteur et en largeur sur le terrain »<sup>10</sup>. C'est faire de la sculpture la source du renouvellement de l'architecture, selon une idée que Schöffer partage avec Bloc et qui est à la source de la fondation du Groupe Espace en 1951. Alors que venait de s'achever le premier Plan gouvernemental de modernisation et d'équipement, la réunion constitutive du Groupe se tient, le 17 octobre, sous la présidence d'honneur du ministre de la Reconstruction lui-même, Eugène Claudius-Petit, et devant un très nombreux aréopage d'artistes et d'architectes réunis dans l'objectif de susciter, à la faveur des chantiers de la Reconstruction, « la création de liens étroits entre tous ceux qui peuvent être appelés à concourir aux grandes tâches contemporaines »<sup>11</sup>. Schöffer y assiste et prend en charge la section de « Plastique appliquée aux objets », où il s'intéresse, entre autres choses, aux techniques d'éclairage – un domaine qui allait avoir de grandes conséquences sur son évolution. Si le bilan du Groupe est généralement tenu en piètre estime dans l'historiographie courante, celui de Schöffer est loin d'être négligeable : il conçoit en 1953 la mise en couleurs d'une dizaine de chambres de la Maison de la Tunisie à la Cité universitaire, équipées par Jean Prouvé et Charlotte Perriand, ainsi qu'un



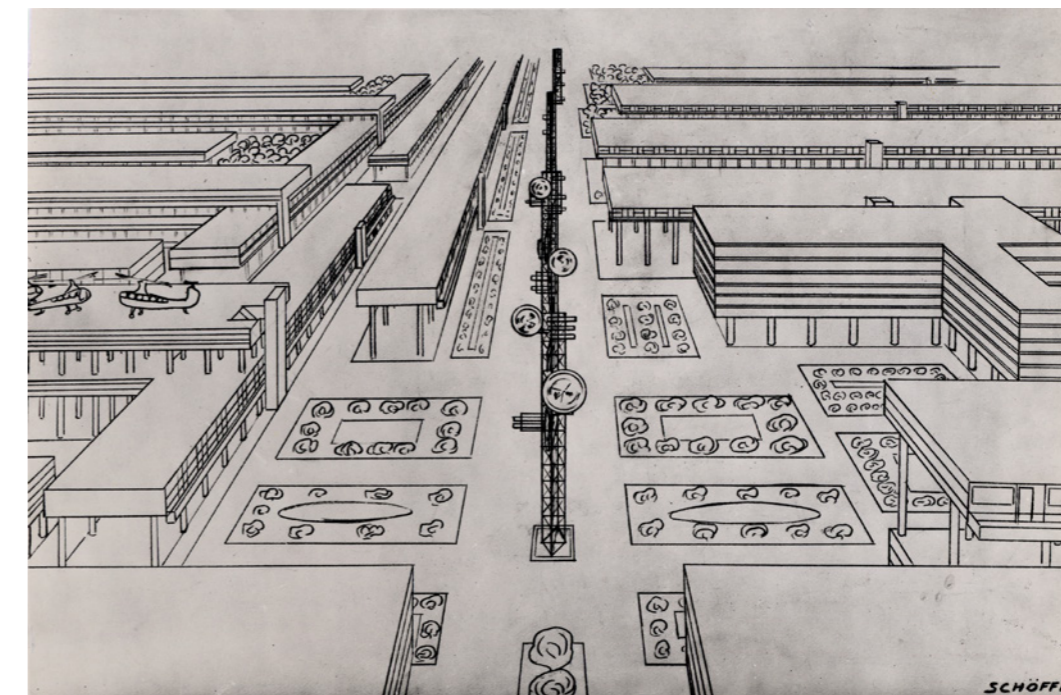
[21]



[22]

modèle de réveille-matin, et fait réaliser la même année, sous le nom de *Combitube*, les différentes pièces d'un « mobilier rationnel », table, chaise, fauteuil, tabouret et liseuse, en tube de métal tendu de tissu. Surtout, la méthodologie même du Groupe devait être lourde de conséquences : la recherche d'appuis auprès des entreprises pave le chemin menant à la collaboration de Schöffer – qui commence à envisager l'intervention de moyens électroniques dans ses sculptures – avec la firme Philips. Plus immédiatement, ses contacts avec les échafaudages Mills vaut à l'artiste sa plus importante commande à l'époque, la mise en œuvre de l'exposition du 8<sup>e</sup> Congrès international des Géomètres dans les locaux de la Sorbonne en 1953, et lui fournit le matériau dans lequel sont édifiées ses premières constructions en hauteur, à commencer par la *Tour spatiodynamique* de 25 mètres qui s'élève à l'été 1954 sur la commune de Biot, dans le cadre de la première exposition collective du Groupe Espace, « Architecture Forme Couleur »<sup>12</sup>.

L'entente sur le primat de la plasticité dans la conception architecturale est tout aussi complète avec Claude Parent, pour qui « peintres et sculpteurs doivent fournir à l'architecte des éléments qui lui permettent de modeler l'espace »<sup>13</sup>. Même s'ils ont pu se croiser auparavant dans les réunions du Groupe Espace, le peintre et l'architecte se lient à partir du moment où ce dernier découvre l'exposition des « Œuvres spatiodynamiques » à la Galerie M.A.I.. L'année suivante, ils exposent au Salon des Réalités nouvelles, sous leurs deux noms et celui d'Ionel Schein, la maquette d'une Maison de la Radio et de la Télévision, faite de volumes suspendus à l'intérieur d'une ossature orthogonale, et, en 1955, sont sur le point de faire construire leur projet de centre commercial pour la ville de Châtenay-Malabry. Ils se lancent en outre dans la vaste élaboration d'une « ville spatiodynamique » dont les esquisses peuplaient les carnets de Schöffer depuis le début de la décennie. L'impératif de la séparation des fonctions, prônée par la Charte d'Athènes, y est traduit spatialement et typologiquement : à l'habitat et au repos, des immeubles horizontaux et peu élevés ; au travail, des édifices en hauteur, centres universitaires ou administratifs ; aux loisirs, des bâtiments dédiés, du théâtre circulaire au centre de loisirs sexuels en forme de mamelon renversé ; les transports étant assurés par un réseau routier, éventuellement enterré, et par voie aérienne, au moyen d'hélicoptères se posant sur les toits-terrasses. Et, visibles de partout, occupant les points nodaux de la ville qu'elles seraient chargées d'animer, de grandes tours spatiodynamiques, dont la présence vient rappeler l'axiome régissant aussi bien la sculpture que l'architecture spatiodynamique : « l'espace reste disponible, tout en étant valorisé »<sup>14</sup>. La chose n'est nulle part

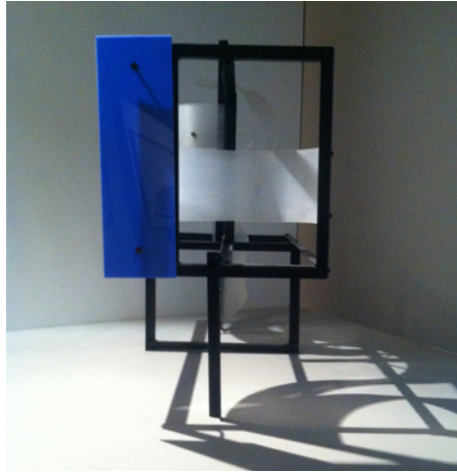


[23]



[24]

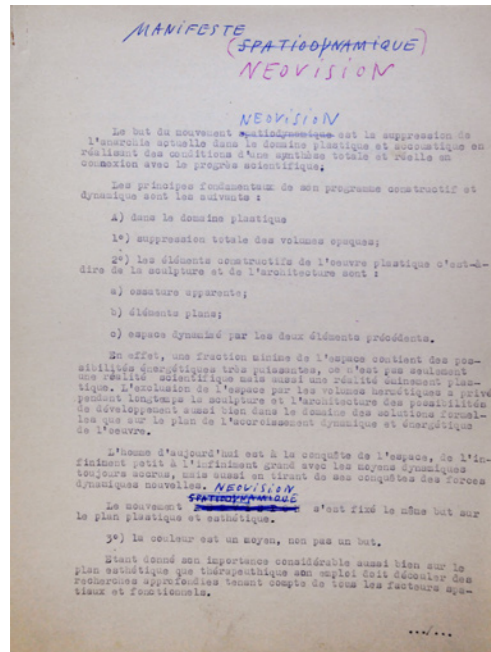
plus apparente que dans la zone résidentielle, qui fait l'objet des études les plus poussées de Schöffer et Parent, sous le nom de projet « Alpha d'Habitat », où les unités d'habitation en bandes continues, hissées sur pilotis à 15 mètres de hauteur et favorablement orientées par rapport au soleil, libèrent le sol pour les jardins et l'agriculture. Ainsi, « la cité sera horizontale, sans l'effet écrasant des gratte-ciels, mais dominera nettement le paysage par ses rythmes géométriques simples. Elle planera au-dessus du terrain, donnant un effet d'allègement, contrairement à la lourdeur de l'architecture conventionnelle », et l'habitant « aura le sentiment d'habiter dans un avion en vol »<sup>15</sup>. En outre, proportions et couleurs seront calibrées selon les principes d'une inédite « plasticsociologie » qui s'occuperait « d'étudier les incidences de l'ambiance plastique sur le comportement de l'homme »<sup>16</sup>, car « à partir du jour où l'ambiance humaine sera pétrie, élaborée par le sculpteur avec des proportions harmonieuses sur des modules communs, avec des couleurs thérapeutiquement dosées, réalisant un équilibre bien établi entre la nature et l'ambiance artificielle, l'homme [...] pourra s'épanouir intellectuellement et physiquement »<sup>17</sup>. Bientôt, la régulation homéostatique des fonctions de la ville par de puissants cerveaux électroniques viendra parachever cette harmonie et, de spatiodynamique, la ville sera devenue cybernétique.



[25]

### Néovision

Schöffer saisit une autre occasion d'affirmer et de diffuser les notions du spatiodynamisme lorsqu'il est contacté, au cours de l'année 1954, par les sculpteurs Stephen Gilbert et Constant. Anciens membres de CoBrA, tous deux ont évolué vers une forme de sculpture spatiale et constructive qui a poussé Gilbert à intégrer le Groupe Espace et qui les rapproche tous deux du spatiodynamisme. Schöffer lance alors l'idée d'un manifeste commun, placé sous l'étiquette de la « Néovision ». Versions de travail et remarques s'échangent de part et d'autre pendant l'automne, avant d'arriver à un accord autour duquel se forme officiellement le groupe Néovision, le 8 mars 1955, au cours d'une réunion qui se tient dans l'atelier de Schöffer. Le manifeste est largement tributaire des termes du spatiodynamisme et affirme des conceptions forts semblables, en particulier sur le rôle de la sculpture dans l'architecture : « C'est le sculpteur manieur de volumes par excellence qui doit établir les conditions plastiques de toute architecture. La cité sera la prolongation plastique de la sculpture qui sur la place publique remplaçant les cathédrales d'antan sera le signe distinctif de la cité et aussi le résumé condensé et hautement esthétisé de ses rythmes »<sup>18</sup>. Du reste, ce texte circule aussi sous le titre de « Manifeste spatiodynamique », où le nom de « néovision » est systématiquement biffé et remplacé par celui de « spatiodynamique ». Révélatrice du caractère interchangeable des deux termes, l'hésitation traduit aussi l'ouverture du groupe à de nouvelles dimensions, notamment sonores, qui auraient dû conduire à ne plus mettre en avant la seule question de la visualité. Schöffer vient en effet de faire la connaissance du compositeur Pierre Henry<sup>19</sup> qui, dans un texte



[26]

[25] ?????????? // [26] ???????????????????,



[27]

### NOTES

- 1 Nicolas Schöffer, brouillon de lettre manuscrit, non daté [1948], Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 2 Philippe Sers, *Entretiens avec Nicolas Schöffer*, Paris, Belfond, 1971, pp. 17-18.
- 3 Les techniques et les matériaux de Schöffer sont bien évoqués dans le reportage de Roger Bordier, « Schöffer et la priorité donnée au métal », *Art d'Aujourd'hui*, 5<sup>e</sup> série, n° 6, septembre 1954, pp. 14-15.
- 4 Nicolas Schöffer à la rédaction d'Arts, copie de lettre manuscrite, le 20 février 1950, Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 5 Herta Wescher, « Schöffer », *Cimaise*, 2<sup>e</sup> série, n° 2, novembre-décembre 1954, p. 12.
- 6 Nicolas Schöffer, *Le Spatiodynamisme*, Paris, Éditions A.A., 1955, repris dans : *Id.*, *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoël, 1970, p. 76 (je cite d'après cette édition).
- 7 *Ibidem*, p. 76.
- 8 *Ibidem*, p. 77.
- 9 *Ibidem*, pp. 92-93.
- 10 *Ibidem*, p. 85.
- 11 Groupe Espace, « Manifeste », *Art d'Aujourd'hui*, 3<sup>e</sup> série, n° 8, octobre 1951, p. 1.
- 12 Sur laquelle de nombreuses informations et une iconogra-

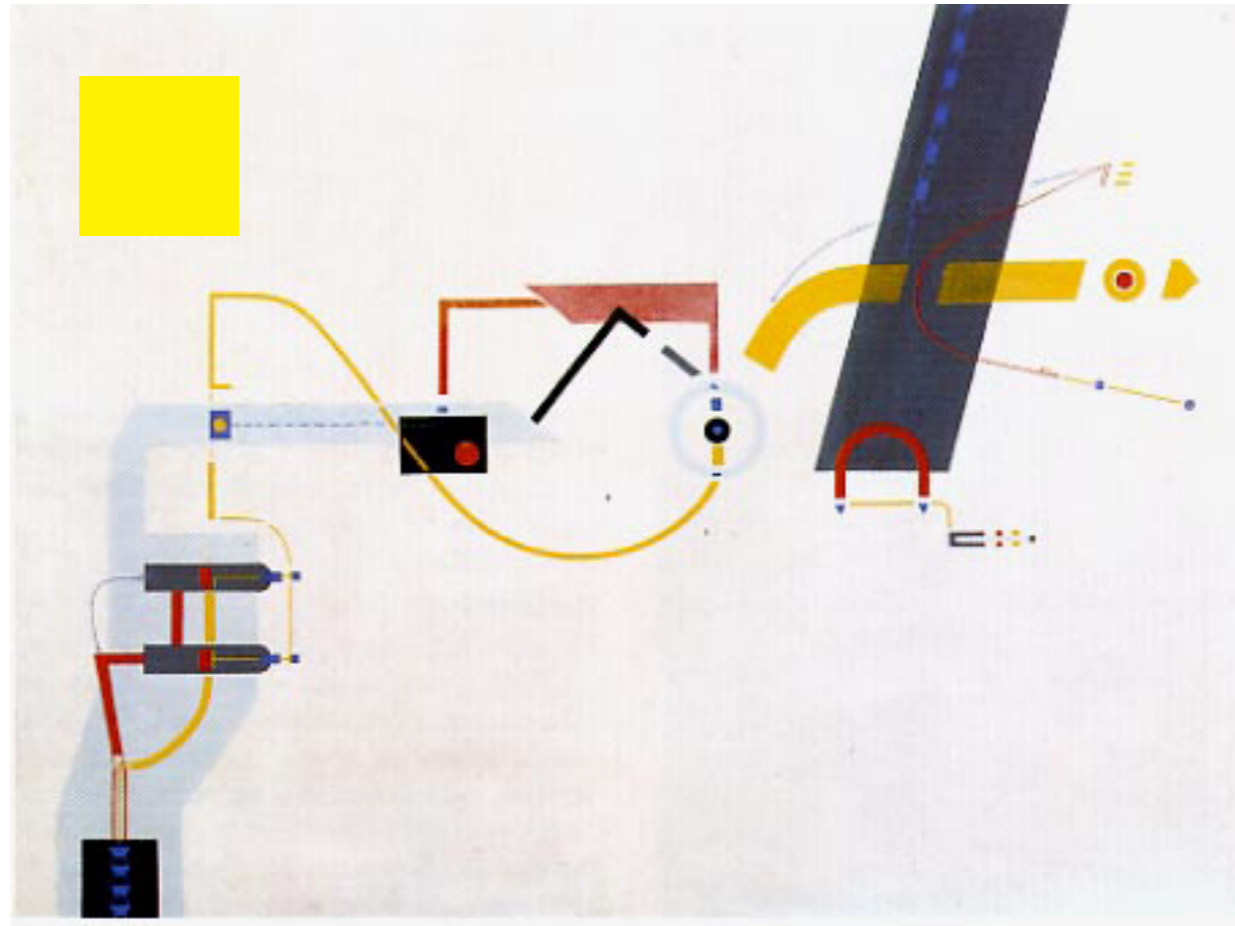
[27] Spatiodynamique n°4, 1949, aluminium et plexi polychromé, hauteur approximative : 200 cm

transmis à l'artiste, revendique la similitude entre la démarche de la musique concrète et celle du plasticien, affirme « le pouvoir créateur de la machine »<sup>20</sup> et fait introduire dans l'ultime version du manifeste une mention du « chant des machines symbolisant la civilisation cybernétique en pleine éclosion »<sup>21</sup>. Engagés dans une collaboration devant assurer « la fusion intime entre l'audible et le visible »<sup>22</sup>, Schöffer et Henry s'adjoignent les services d'un ingénieur du nom de Jacques Bureau qui travaille pour eux à la conception des moyens électroniques capables d'en gérer les modalités. Les noms de Henry et Bureau s'adjoignent donc à ceux des signataires du manifeste, avec ceux de Claude Parent et du critique d'art Guy Habasque. Les réunions du groupe convient par la suite d'autres intervenants, du chorégraphe Maurice Béjart au psychiatre Paul Sivadon. Ce dernier, à l'occasion, dialogue avec Schöffer, Parent et Habasque sur les relations entre santé mentale, architecture et milieu artificiel en général<sup>23</sup>.

Moins d'un an plus tard, Constant aura repris sa liberté, pour des motifs que sa correspondance éclaire et qui tiennent aux réserves qu'il exprime dès le départ sur la place que Schöffer tend à donner au sonore à l'intérieur du spatiodynamisme, quand lui suggère « de développer le manifeste dans un esprit encore plus poussé vers l'idée originale de Néovision qui nous a réunis au début », à savoir : « L'idée d'une unité complète de la plastique et de l'architecture dans un urbanisme nouveau et audacieux »<sup>24</sup>. Ce sur quoi Constant achoppe était pourtant au cœur du spatiodynamisme dès l'origine : la dimension spectaculaire et intermédiaire de la sculpture.

- 13 Claude Parent en 1953, cité dans Frédéric Migayrou, « Détours de la quadrature », *Claude Parent. L'œuvre construite. L'œuvre graphique*, cat. exp., Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2010, p. 29.
- 14 Nicolas Schöffer, « Nouvelles structures pour l'avenir, la ville cybernétique », dans Michel Ragon (dir.), *Les visionnaires de l'architecture*, Paris, Laffont, 1965, p. 23.
- 15 Nicolas Schöffer, *Le Spatiodynamisme, op. cit.*, p. 86.
- 16 *Ibidem*, p. 89.
- 17 *Ibidem*, p. 90.
- 18 Nicolas Schöffer, « Néovision », texte tapuscrit, daté de Paris, le 15 novembre 1954, Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 19 Lettre manuscrite, sans date [fin 1954] de Schöffer à Constant (Archief Constant, Correspondentie 1955, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haye) : « J'avais l'intention de vous écrire pour vous signaler que par suite des contacts répétés avec un savant électronicien et avec Pierre Henry [...] nous avons constaté une telle identité de vues dans nos domaines respectifs que nous avons

- 20 Pierre Henry, « Musique concrète. Musique électroacoustique », texte tapuscrit, daté du 23 mars 1955, Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 21 Nicolas Schöffer, « Néovision », tapuscrit sans date [mars 1955], Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 22 Nicolas Schöffer, « Manifeste spatiodynamique », tapuscrit sans date [début 1955], Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 23 « Réunion du groupe Néovision dans l'atelier de N. Schöffer, le jeudi 22 décembre 1955 », tapuscrit, Archives Nicolas Schöffer, Paris.
- 24 Copie d'une lettre sans date [juillet 1955] de Constant à Nicolas Schöffer (Archief Constant, Correspondentie 1955, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haye). La réponse de Schöffer, en date du 21 juillet, réaffirme clairement sa volonté de « poursuivre avec tous les moyens à [sa] disposition ».



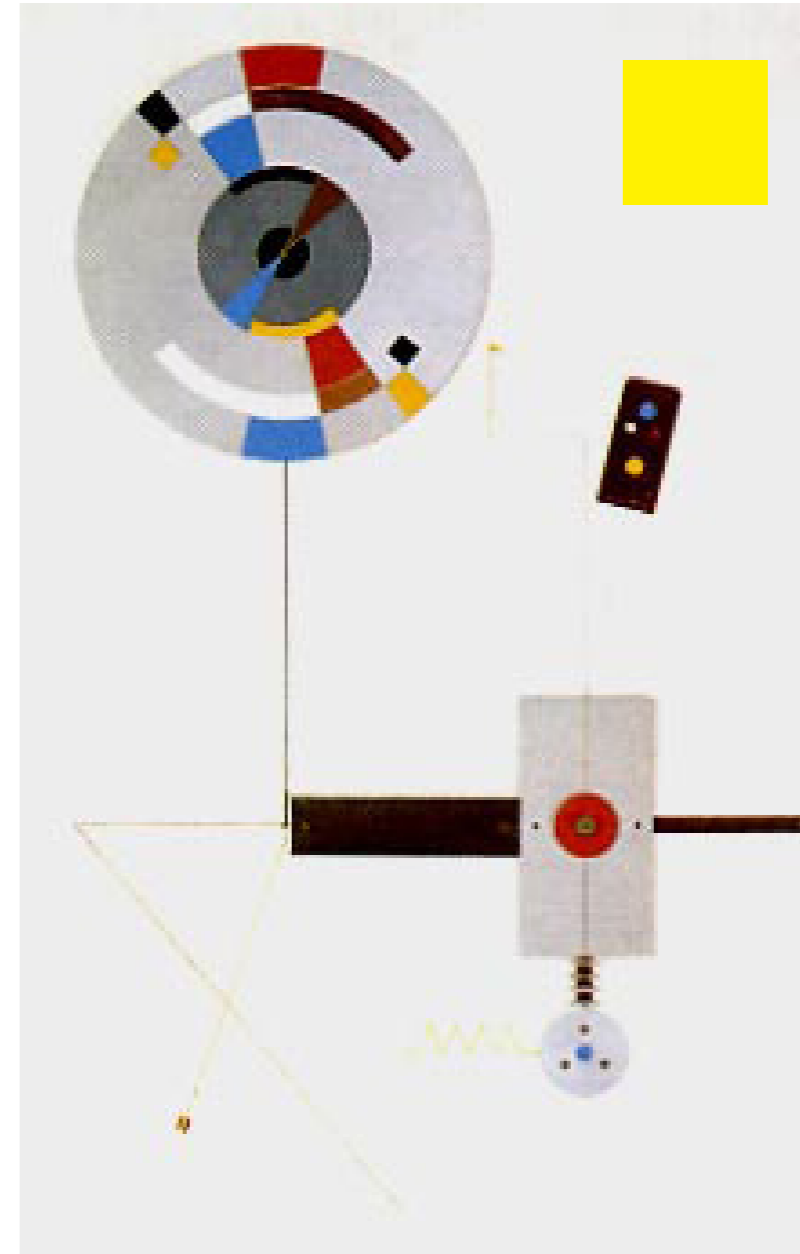
title work

..... XXXX .....

..... XXXX .....

..... XXXX .....

.....



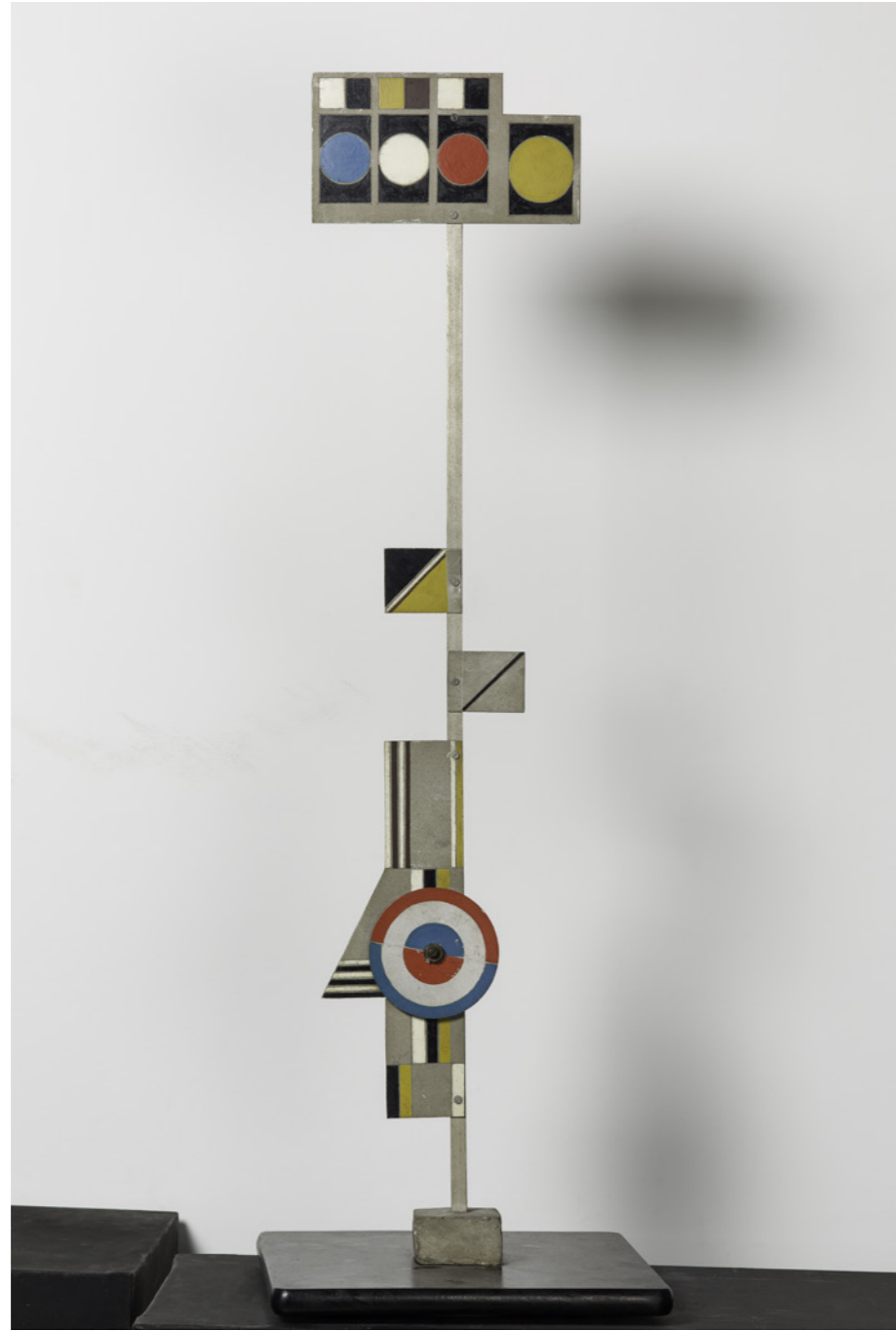
title work

..... XXXX .....

..... XXXX .....

..... XXXX .....

.....



title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....

title work

..... XXXX .....

..... XXXX .....

..... XXXX .....

.....

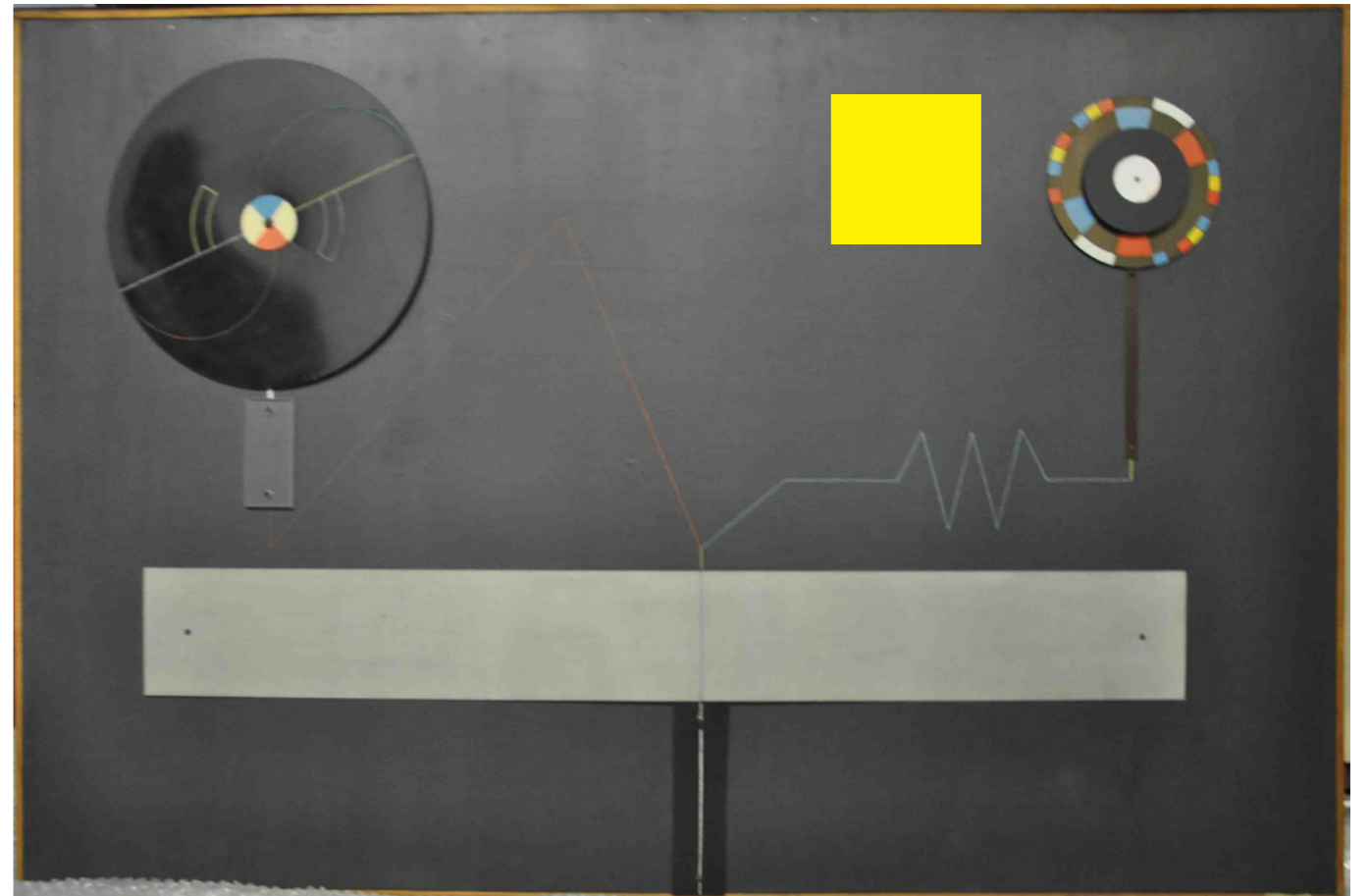
title work

..... XXXX .....

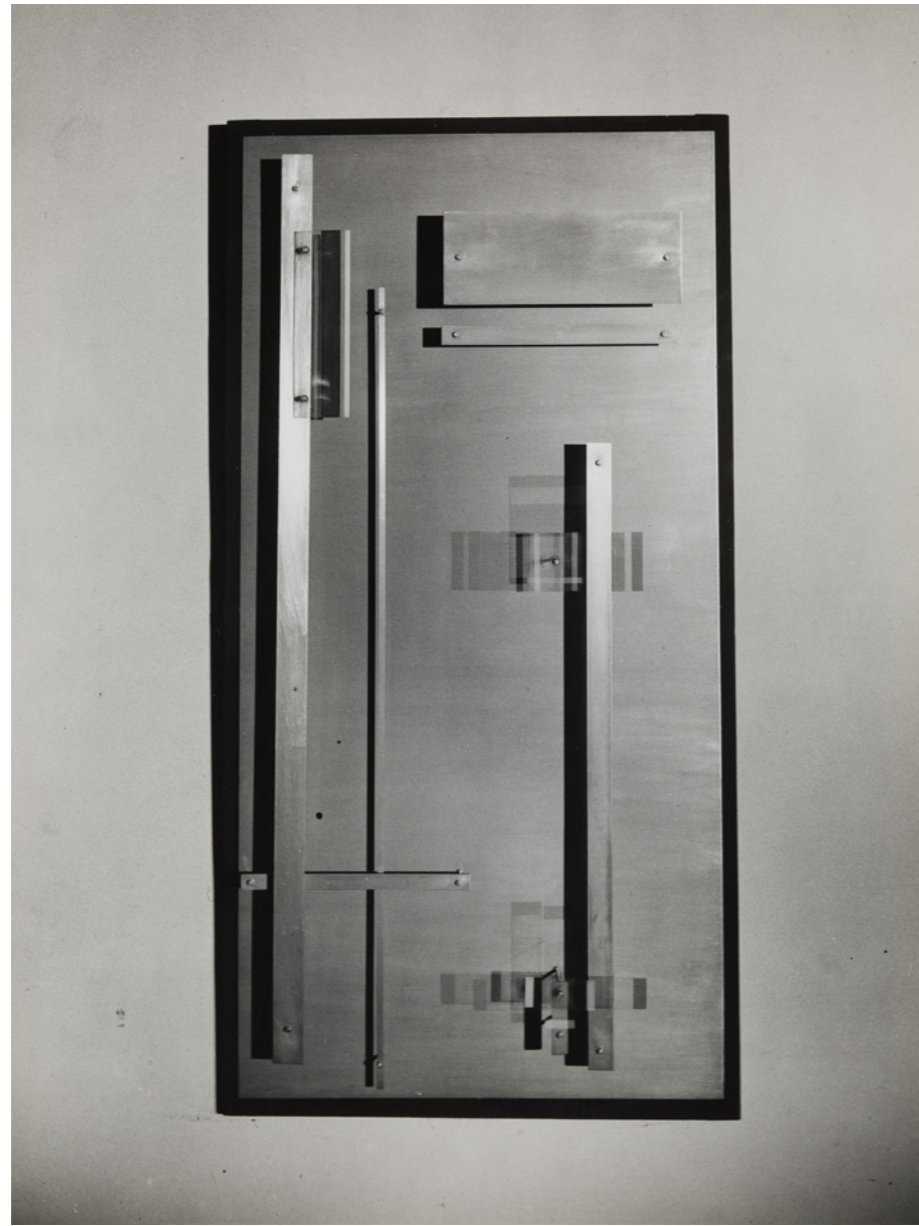
..... XXXX .....

..... XXXX .....

.....







title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



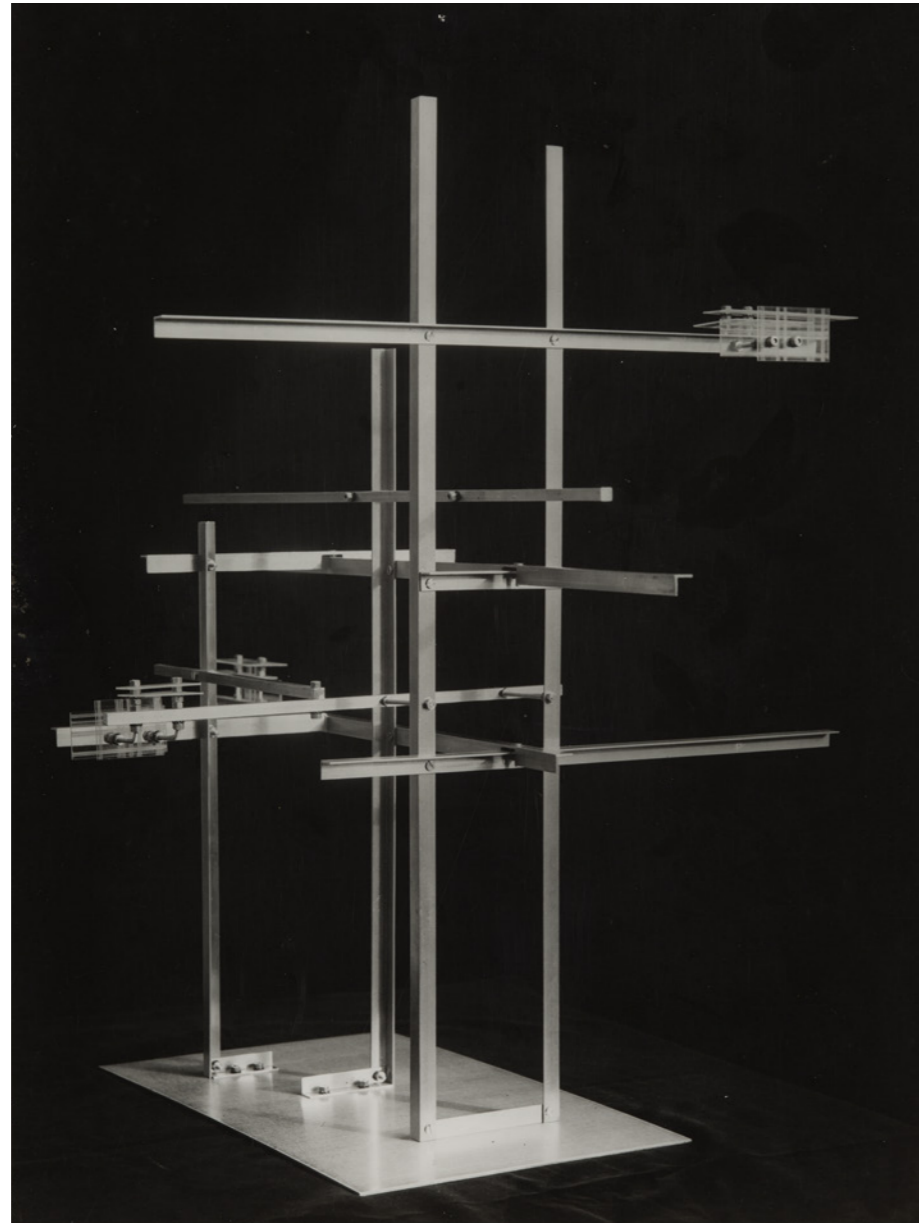
title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



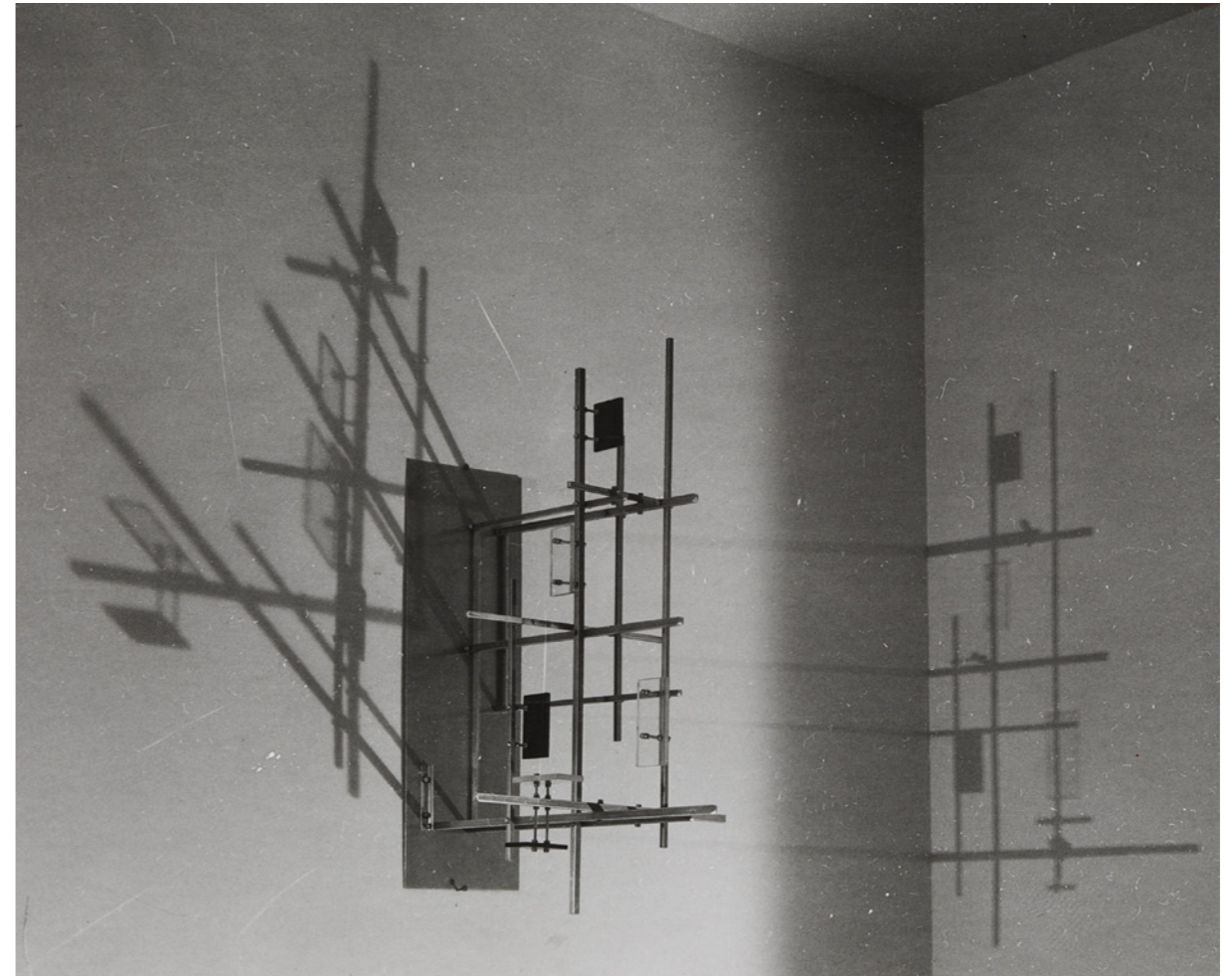
**title work**

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



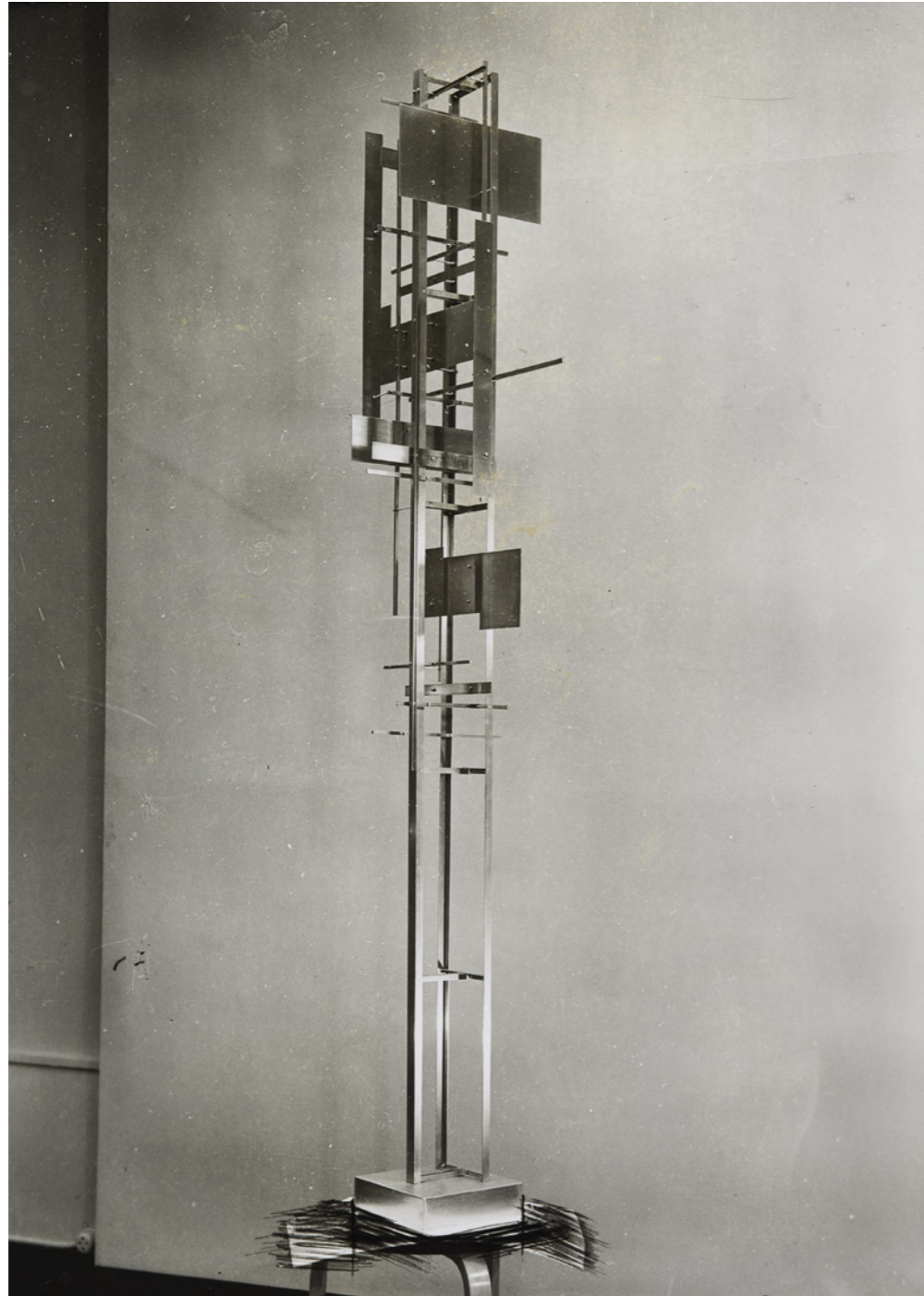
**title work**

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....



title work

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.... XXXX .....

.....