

LA SCULPTURE MONUMENTALE ET L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE – Résumé

Arts congénères, l'architecture et la sculpture, particulièrement la sculpture monumentale, mettent l'accent sur l'organisation des formes tridimensionnelles et sur leur intégration dans l'espace. Voilà pourquoi ces arts se servent d'éléments plastiques de la forme, du volume, de la texture, du matériel, de la ligne et de la couleur, concertant aussi les impératifs qui visent l'assurance de la cohérence et de la cohésion de l'ensemble, son équilibre et sa stabilité. Il est indispensable que les tensions et les émotions créatrices soient doublées par la rigueur précise, mathématique, de la construction.

Si la sculpture classique se manifeste dans l'espace de l'esthétique et de la représentation, l'architecture est obligée de tenir aussi compte de la fonctionnalité de l'oeuvre réalisée et de la structure de résistance impliquées par son spécifique.

Hegel définit l'architecture comme "sculpture anorganique", car elle réunit, sans aucun doute, des formations qui existent par elles-mêmes; de cette manière le philosophe ne vise pas le but de créer une beauté libre et une manifestation de l'esprit dans une forme corporelle adéquate mais il envisage généralement seulement une représentation. Chaque bâtiment est construit dans le but d'accomplir une fonction précise et tend s'y adapter par ses moyens spécifiques. L'édifice projeté par l'architecte est conçu comme le symbole de l'activité qui s'y déroule – l'église, l'école, le siège du gouvernement doivent être identifiés dans l'économie de la cité. De plus, l'architecte doit tenir compte de la structure de résistance et de la fonctionnalité pratique et symbolique mais aussi des aspects liés à la transposition de ses projets en forme finie (les restrictions imposées par les matériaux disponibles, les coûts de construction, le goût du commanditaire).

Complémentaire à l'architecture, le long des siècles, la sculpture accompagne fidèle et obéissante sa soeur privilégiée, s'intégrant plus ou moins organiquement dans l'espace créé par celle-ci. De nos jours, la relation sculpture – architecture n'est plus complémentaire, mais ces deux domaines tendent à substituer réciproquement, d'une manière alternative, leurs attributs. Après avoir gardé longtemps l'orientation avant tout figurative, les formes et les proportions consacrées du classicisme de la Grèce antique, la sculpture monumentale du XX-ème siècle conteste sa tradition, se re-constitue dans des courants et styles extrêmement divers, en passant du cubisme et du futurisme à l'expérience dada et à celle surréaliste, de la création de l'objet anti – sculptural à la création de l'espace de

l'ambient sculptural intensément personnalisé, ébranlant ainsi les fondations "des grands concepts sacrés de l'art". La forme, la structure, les proportions classiques sont abandonnées, ainsi que les matériaux traditionnels, "nobles"; aux techniques classiques de sculpture se joignent le collage, l'assemblage (Rauschenberg, Spoerri, Schwitters), la compression (les célèbres "compressions" de César Baldaccini), le moulage (Segal, Klein) et de nombreuses techniques utilisées dans l'industrie et le bâtiment. Tour à tour, la couleur, le mouvement (Calder, Tinguely), la luminosité artificielle (les tours lumière – dynamiques de N. Schoffer, les créations de Moholy Nagy, les oeuvres à tubes de néon incorporés de Piotr Kowalski ou Dan Flaviu), le spectacle, la performance (le groupe "Fluxus), l'objet de consommation / industriel, "ready-made", élevé au rang d'objet artistique (Duchamp, Pop Art) font leur apparition.

La sculpture descend de son piédestal et envahit tout, n'obéissant plus à aucune règle, elle ne veut plus exister dans un contexte architectural donné. Elle dispute son propre espace, son propre rôle dans la société, et oblige le spectateur à une réaction tranchante, réaction qui diffère d'une manière essentielle de l'admiration ordinaire, passive, ou de l'indifférence avec laquelle elle avait été traitée au cours des siècles; les soi-disant "endroits sculpturaux" apparaissent (l'autoroute en forme de jardin réalisée par H. Bayer ou "Enamel Garden" de Kroller Muzeum de Dubuffet etc.) – espaces qui sont différents de véritables espaces architecturaux seulement par leur finalité poétique. Tout en se transformant en arme idéologique, la sculpture s'assume aussi le rôle de dénoncer les déficiences sociales et politiques de la société où se développent la routine, la standardisation, le consummisme, les problèmes écologiques, l'aliénation de l'homme contemporain etc. "Les moulages de Segall", "La Tour aux figurines" de Dubuffet, "Le palais idéal" de J. F. Cheval, les actions de J. Beuys ou les emballages de C. Javacheff – nous citons seulement quelques-unes des plus médiatisées oeuvres de ce genre).

En empruntant de l'architecture les plus nouveaux matériaux techniques et technologies de construction, la sculpture monumentale accède aussi à la posture de concurrencer l'architecture sous rapport dimensionnel. Un exemple éloquent d'une telle "sculpture-architecture" est le groupe d'oeuvres de grandes dimensions réalisées par R. Spitz qui marque le tracé entre Mulhouse et Colmar de la route nationale 35 de France. On peut signaler aussi les volumes sculpturaux à l'échelle architecturale de Tony Smith qui permettent la contemplation autant de l'extérieur que de l'intérieur, ou bien les formes gigantesques tordues, vides à l'intérieur de David von Schlegell.

Une synthèse complexe sculpturale architectonique-ambiante se trouve à Târgu-Jiu où il y a l'ensemble brancusien "de renommée mondiale par l'imagerie symbolique et par la valeur de l'ambiant... Ayant leurs racines dans la tradition populaire, les oeuvres de Brancusi font disparaître les frontières entre l'urbanisme, l'art de construire et le domaine de la sculpture" (Jean Monda).

Dans l'architecture moderne et contemporaine il y a un déplacement / mutation vers l'espace de la sculpture donnant naissance à de véritables oeuvres d'"architecture-sculpture". Le paysage de l'architecture du XX-ème siècle et du début du XXI-ème siècle est extrêmement hétérogène; dans les conditions où on véhicule de plus en plus vite un volume immense d'informations, il coexiste des styles et des orientations contradictoires, il surgit des hybrides, des mutations, des créateurs et leur oeuvre singulière qui ne s'encadre strictement dans un courant artistique.

Pourtant, dès les années '50-'60 on peut déchiffrer deux orientations majeures: l'une moderniste, d'origine De Stijl et Bauhaus et l'autre antimoderniste illustrée par l'expressionnisme et l'organicisme qui se retrouvent ensuite dans les dérivations et dans les combinaisons de l'architecture contemporaine dans les orientations modernistes: high-tech, late-modern, expressionnistes et organicistes, post-modernes, minimalistes, déconstructivistes ou dans le style de synthèse vernaculaire.

"L'Architecture – sculpture" n'est pas un courant proprement-dit car il intègre des architectes des plus diverses orientations mais qui ont cultivé d'une manière prépondérante la plasticité et l'expressivité formelle des volumes, l'assimilation des tensions et de la vie affective de la personnalité des formes architecturales: c'est un courant exacerbé par le modernisme.

Ainsi, si les formes utilisées par les architectes sont courbes et "molles" on trouve un type d'"architecture – sculpture" d'origine "organique". C'est le cas des oeuvres de Couelle, Bruce Goff, Edmond Lay qui ont comme correspondant dans la sculpture les formes "molles" retrouvées dans les oeuvres de Henry Moore, Alberto Viani, Pablo Gargallo ou dans les oeuvres de Brancusi comme "Le Phoque", "M-lle Pogany", "La Princesse X".

La présence des formes organiques ne prouve pas toujours une influence de l'inventaire formel de la sculpture moderne et contemporaine, car il y a la possibilité de l'inspiration directe d'autres arts, de la nature, de la biologie – c'est le cas des formes insolites pratiquées par Antoni Gaudi y Cornet dans l'architecture de la cathédrale "Sagrada Familia" de Barcelone,

Espagne, qui dénote l'influence directe de la grande richesse des formes du monde vivant.

Quand les formes utilisées sont angulaires et les angles aigus prédominent et la composition est tourmentée, il s'agit d'une "sculpture-architecture expressionniste". On peut nommer pour cette orientation les oeuvres de Gottfried Bohm (l'église de pèlerinage de Neviges), Christian Hunsiker, Hans Scharoun, Claude Parent.

Si les formes pratiquées sont angulaires, l'accent tombe sur des angles droits, et les volumes dominants sont le cube et le parallélépipède, on a "une architecture – sculpture cubiste" comme celle dérivée du post-modernisme abstrait ou de Late-modern (Mario Botta, Tadao Ando etc.) en s'approchant de la sculpture cubiste de Brancusi, Zadkin, Lipchitz ou Arhipenko.

Dans ce sens, d'un intérêt particulier sont les oeuvres d'architecture proprement-dite ainsi que toute dotation ambiante d'envergure à fonction esthétique, comme les tours prismatiques décoratives en béton qui marquent les limites d'une cité suburbaine tout près de la capitale de Mexique. Leur architecte Mathias Goeritz avoue: "Moi, je ne cherche pas à réaliser des oeuvres d'art mais à créer une atmosphère spirituelle en concentrant tous mes efforts au service de l'espace public."

Une autre liaison entre l'architecture et la sculpture est l'architecture sans espaces fermés (ponts, quais, débarcadères, portiques, arcs de triomphe, monuments mémoriaux nonfiguratifs) libérée des servitudes de la projection des espaces internes utilisables, qui se remarque par l'importance accordée à la fonction décorative, de la représentation et de l'intégration dans l'ambiant. Dans cette zone de confluence se situe la remarquable réalisation de l'architecte Eero Saarinen, le monument mémorial de Jefferson à Saint-Louis ou plus récemment le "Pont Erasmus" de Rotterdam (1990-1996) projeté par Ben van Bunkel. Le fonctionnement de ce dernier est doublé de la ligne dynamique et insolite d'un unique pylône incliné de soutien et d'ancrage, dont l'éclairage nocturne extrêmement étudié a fait le symbole de la modernité de Rotterdam.

On peut faire une association entre l'attribution des valences esthétiques caractéristique à l'orientation high-tech en architecture (pratiquée avec succès par les architectes du Centre d'Art et de Culture "Georges Pompidou", Paris) et les structures métalliques des "Stables" de Alexander Calder, et les échos de ceux-ci dans les oeuvres de nombreux sculpteurs préoccupés par les installations mécanomorphes" (Paolozzi, John Mc Hally).

Une autre consonnance architecture-sculpture peut être trouvée dans la manière d'utiliser des matériaux dérisoires (Pop Art, Donald Judd), par les

artistes minimalistes (Mario Merz, Richard Long) ou des matériaux ayant un aspect brut ou pauvre comme la tôle et la “ tin architecture” qui utilise ce matériel pour introduire une nuance de hasard, dérisoire, empirique, artisanal (les toits projetés par Frank Gehry). Toujours en correspondance c’est la promotion des objets “Ready – Made” en sculpture (Marcel Duchamp, Pop Art) et leur utilisation comme source d’inspiration pour des oeuvres d’architecture post-moderniste.

Le déconstructivisme de l’architecture contemporaine s’inspire lui aussi des réalisations de l’avant-garde constructiviste de années ’20, de l’atmosphère Pop Art et des oeuvres des sculpteurs comme les “mobiles” de Calder ou “les machines qui ne font rien” de Tinguely.

Le style vernaculaire des espaces culturels non-européens comme les Etats-Unis ou le Japon, ayant le spécifique de l’architecture locale traditionnelle et employant d’anciennes formes structurales, a des points de tangence avec le courant de la sculpture contemporaine dont les adeptes cherchent des sources formales dans l’architecture et en général, dans l’art des sociétés lointaines dans le temps/l’espace de l’aire de la civilisation européenne occidentale. On peut y nommer le sculpteur américain Charles Simonds. Ses sculptures qui imaginent des habitations en miniature pour une tribu lilliputienne imaginaire “Little People” s’inspirent de l’architecture des tribus amérindiennes, demeures réalisées en briques miniatures. Un autre sculpteur est Mario Merz dont “L’Igloo de Giap” est représentatif.

Des accents parodiques de la sculpture Pop-Art, Néo-Dada, Néo-Kitsch se retrouvent dans le post-modernisme parodique, dont les détails architectoniques paraphrasent d’une manière ironique les styles classiques et en se constituant dans une véritable critique muette à l’adresse des “boîtes” d’acier, de verre et de béton dépourvues de personnalité promues par le modernisme international.

Une surprenante interférence sculpture-architecture est constituée par les sculptures éphémères de Christo Javacheff qui “englobent le monument d’architecture essayant de dévoiler aux hommes un temps limité sous une nouvelle forme tout à fait inattendue”. (Les monuments emballés; un segment de la muraille aurélienne de Rome, le Reichstag de Berlin, le Pont-Neuf de Paris).

A présent, le déclin du néo-modernisme et du post-modernisme est évident dans l’architecture. Les nouvelles orientations prennent des contours vers un possible courant dominant de synthèse qui veut reconcilier l’héritage culturel du passé avec la plus récente tradition moderniste. Dans cet esprit on a réalisé “Le Centre Galicien pour l’Art Contemporain” de Santiago de Compostela, Espagne par l’architecte portugais Alvaro Siza et le bâtiment

Ing Bank de Budapest, réaménagé et complété par Erick Van Egeraat qui selon lui se dirige vers un vrai “baroque moderne” par une architecture chaude et accueillante qui s’oppose au style néo-moderniste (apud Philip Jodidio Contemporary European Architects, vol.IV, Taschen, Koln, Lisboa, London, New-York, Paris, Tokyo).

Une brève incursion dans la sculpture monumentale, moderne et contemporaine en Roumanie relève le fait qu’ici comme dans les autres pays de l’ancien camp socialiste, on a longtemps perpétué les canons du constructivisme soviétique imposés par Moscou aux pays satellites, le réalisme socialiste à nuances vaguement nationalistes, les orientations nonfiguratives folklorisantes et “un expressionnisme modéré teinté d’éléments politiques” (Mircea Grozdea, “Arta monumentală contemporană”, Ed. Meridiane, București, 1987), la sculpture monumentale étant complètement dépendante de l’espace architectural urbain donné. On peut remarquer les efforts de la sculpture et de l’architecture contemporaines roumaines de réintégrer le circuit européen mondial des valeurs, de récupérer une tradition plus récente de l’entre deux-guerres, ainsi que l’entier héritage ignoré avec des exceptions significatives, pendant le régime communiste en faveur “des monuments” dépersonnalisés, développant une symbolistique de propagande d’importations ou d’excès pathologiques (voir “Palatul Scânteii”, “Casa Poporului”).

Un autre point de confluence de l’architecture et de la sculpture est constitué par les musées de sculpture, dans l’édification desquels on décèle deux tendances – la construction des espaces neutres du point de vue visuel, qui permettent aux sculptures exposées de transmettre leur message inaltéré et la tendance contraire préférée par les architectes contemporains de réaliser des espaces architecturaux complémentaires, du même style que les objets exposés, portant la marque évidente de la personnalité des architectes qui les ont conçus.

Les projets d’architecture s’approchent de plus en plus de la sculpture ou de la peinture à cause de la modalité spécifique et personnelle de présentation – surtout quand il s’agit des projets utopiques qui n’ont dès le début aucune chance d’être finalisés rapidement, où les architectes peuvent se manifester en-dehors des contraintes financières de structures urbanistiques, en se concentrant sur les qualités expressives plastiques et symboliques de l’objet architectural.

Pourtant le rapprochement le plus clair entre l’architecture et la sculpture moderne et contemporaine est constitué par le style organiciste (où prédominent les formes libres, irrationnelles, les surfaces curbes d’inspiration biologique tandis que les éléments du détail semblent être des

prolongements normaux des éléments de structures) représenté par Gaudi et Joseph Maria Jujol, et sa variante le style expressionniste-organiciste, dont les promoteurs reprennent les éléments angulaires de l'expressionnisme (Michel Le Klerc, Alvaar Aalto etc.)

Dans les "annexes", par les reproductions sélectionnées, l'auteur guide son lecteur vers l'oeuvre d'Antoni Gaudi et clôt son discours avec son propre oeuvre, présentant la cohérence d'ensemble de son parcours plastique du point de vue des idées soutenues dans cette thèse, ainsi que la modalité d'anticipation de la direction de l'évolution de la sculpture et de l'architecture dans leur symbiose organique.

L'architecte espagnol, ayant le culte de la tradition médiévale catalane et de l'art folklorique, a été un créateur de style. Sa vision poétique est délivrée des contraintes de la fonctionnalité, du projet, s'encadrant dans le mouvement européen contestataire, moderniste des années 1900. Gaudi a été chargé d'achever la cathédrale "Sagrada Familia" en 1985, ce qui lui donne l'occasion de concrétiser ses idées révolutionnaires sur le rôle et les modalités d'expression de l'architecture et de la sculpture.

L'univers morphologique défie toute limite, les surréalistes vont porter Gaudi aux nues, dans l'esprit de l'imagination pure, de l'ingénuité de l'acte de création. Il restructure les éléments néo-gothiques dans l'esprit du baroque, les nouveaux matériaux (le béton) lui permettant des libertés oniriques et un développement en apparence improvisée mais ayant en réalité une rigoureuse planification basée sur des solutions techniques inédites. La vision décorative organiciste peuple la façade de formes inspirées par le monde minéral (formations de calcaire, stalactites), par la végétation luxuriante ou par une faune fantastique. Cet "art poétique" de l'architecture anticipe le post-modernisme en évoquant la mythologie, la Bible ou les diverses influences culturelles orientales, qui veulent humaniser et spiritualiser une époque dédiée au machinisme stérilisant et à l'industrialisme.

L'architecte Gaudi laisse en héritage la possibilité de rêver à une architecture aux références organiques que Dali considérait, dans son style paradoxal, comme "molle et poilue".

Comme contribution originale, Gaudi introduit l'arc parabolique, utilisé ultérieurement, mettant en scène sa vision architecturale en cachant le fonctionnalisme sous le mirage du décorativisme, dans des représentations dynamiques du volume développé d'une manière protéique. Ignorant l'angle droit, Gaudi déstructure les attitudes comportementales courantes vis-à-vis de la sculpture et de l'architecture. Les creux et les pleins de l'objet artistique

ambiantal permettent l'utilisation fonctionnelle et la contemplation esthétiques tant de l'intérieur que de l'extérieur.

L'auteur de la thèse, Aurel Terec, a fini en 1970 l'Institut de Beaux-Arts "Ion Andreescu", section sculpture, la classe du professeur Romul Ladea, avec la meilleure note, étant l'un des disciples favoris du Maître, dès les années d'études. Son travail de fin d'études, en argile, représentait Nicolae Iorga, à l'échelle monumentale (3 mètres), témoignant de sa préférence pour la sculpture monumentale.

Son premier ensemble monumental, "La fontaine de Bărnăuți" (1978), en pierre, à Sânmihaiul Almașului, est devenu par ses éléments de relation ambiante et par ses connotations symboliques chrétiennes, une référence dans son époque. Le "Monument des martyrs" en pierre à Ip, département de Sălaj, nous fait penser, en plein régime communiste, à une croix, par le jeu dynamique pluriaxial des photogrammes d'une commémoration religieuse du martyr des innocents. "Le Monument des héros de la Révolution – 1989" réalisé en 1993 exprime plastiquement le résultat d'une longue recherche sur la synthèse de la forme, de sa capacité de suggestion expressive et symbolique, ainsi que les préoccupations du sculpteur visant l'intégration du monument dans un cadre ambiantal donné. Les marches descendantes initiales expriment implicitement l'espoir de la Résurrection par la répétition de la descente aux Enfers. Ce parcours initiatique est ponctué de symboles et de signes explicites. Le bloc de pierre de grandes dimensions à gauche de l'ensemble est taillé en angle droit gardant les traces du ciseau; il semble frappé par la foudre, signe que l'ordre et l'harmonie du monde ont été violés. Le "DE CE" (le pourquoi) de l'inscription lapidaire "DECEMBRIE" (décembre) semble arracher à la pierre un cri de douleur et de révolte en consonance avec le texte biblique écrit sur l'autel placé devant la croix qui protège les âmes des martyrs en les enfermant dans la masse monolithique jusqu'au jugement dernier, en leur promettant la Résurrection.

La plastique monumentale de l'auteur reflète une approche de l'architecture, de "l'espace à habiter", spécialement par le soin d'intégrer l'œuvre dans l'ambiant. Comme dans le cas de ses monuments destinés à l'espace public on retrouve dans toute l'œuvre du sculpteur Aurel Terec les éléments spécifiques des relations de voisinage entre la sculpture et l'architecture comme la tendance de structurer d'une façon architecturale les volumes dans l'espace, la recherche de la monumentalité de l'ensemble, l'essence des formes.

En tant que contribution théorique, Aurel Terec est l'auteur des ouvrages didactiques utiles à la formation des jeunes sculpteurs: "Le

Concept de forme en tant qu'élément plastique en sculpture” et “Le Caractère du matériau et l'objet de la représentation en sculpture”.