

FONDATION LOUIS VUITTON



Calder

Rêver en équilibre

Dossier de presse

Exposition du 15 avril au 16 août 2026

Réserver sur fondationlouisvuitton.fr #FondationLouisVuitton #Calder

Fondation Louis Vuitton, 8 avenue du Mahatma Gandhi, Bois de Boulogne, 75116 Paris

Alexander Calder, *Black Widow*, 1948. Feuille de métal, fil de fer et peinture, 325,1 x 251,5 cm. Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo. Dépôt de l'artiste, 1948. © 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP Paris.
Photo : Tim Nighswander/IMAGING4ART, courtesy of Calder Foundation, New York / ADAGP Paris, New York Conception : Zoo, designers graphiques

DOSSIER DE PRESSE

CALDER. RÊVER EN ÉQUILIBRE.

Du 15 avril au 16 août 2026

Sommaire

| | |
|--|----|
| L'exposition en chiffres | 5 |
| Communiqué de Presse | 7 |
| Avant-propos de Bernard Arnault <i>Président de la Fondation Louis Vuitton</i> | 9 |
| Préface de Suzanne Pagé <i>Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton</i> | 11 |
| L'univers vague et multidimensionnel d'Alexander Calder Dieter Buchhart <i>Commissaire invité</i> | 16 |
| L'art ouvert de Calder : participation et perception Anna Karina Hofbauer <i>Commissaire invitée</i> | 34 |
| Entretien - Alexander S. C. Rower (<i>Président de la Calder Foundation</i>) et Jordana Mendelson (<i>Historienne de l'art</i>) | 43 |
| Chronologie sélective | 55 |
| Parcours de l'exposition et visuels presse | 61 |
| Condition d'utilisation des visuels presse | 78 |
| Calder Foundation | 79 |
| Éditions | 80 |
| Autour de l'exposition · <i>Visites, activités et ateliers</i> · <i>Événements</i> | 81 |
| Après l'exposition | 84 |
| Informations pratiques | 86 |

Exposition

**CALDER.
RÊVER EN ÉQUILIBRE.**

Du 15 avril au 16 août 2026

FONDATION LOUIS VUITTON

Bernard Arnault *Président de la Fondation Louis Vuitton*

Jean-Paul Claverie *Conseiller du président*

Suzanne Pagé *Directrice artistique*

Sophie Durrleman *Directrice déléguée*

Commissariat

Suzanne Pagé, directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton, commissaire générale

Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer, commissaires invités

Assistés de Valentin Neuroth et Claire Deuticke

Olivier Michelon, commissaire associé, assisté de Léna Lévy

*Cette exposition a été rendue possible grâce à un partenariat avec la Calder Foundation
et le Whitney Museum of American Art.*

L'exposition en chiffres

300 œuvres

- 135 sculptures
- 20 peintures
- 38 œuvres sur papier
- 51 objets (bijoux)
- 34 photographies
- 4 installations (films présentés en Galerie 3)
- 35 artistes présentés

dont des œuvres de Jean Arp, Jean Hélion, Barbara Hepworth, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Paul Klee, Fernand Léger, Joan Miró et de Piet Mondrian;

et des photographies de Jean-Marie Bottequin, Pierre Boulat, Henri Cartier-Bresson, Andreas Feininger, Herbert Gehr, Ewald Hoinkis, Hans Richter, Lore Hammerschmid, Hugo P. Herdeg, André Kertész, Herbert Matter, Ugo Mulas, Hans Namuth, Arnold Newman, Gordon Parks, Irving Penn, Man Ray, Eric Schaal, Sacha Stone, Agnès Varda, Marc Vaux, DeWitt Ward, Weegee, Herb Weitman, Garry Winogrand.

Institutions et collections particulières partenaires

La Fondation Louis Vuitton remercie chaleureusement tous les prêteurs qui rendent cette exposition possible.

Institutions

| | |
|---|---|
| Calder Foundation, New York | MoMA, New York |
| Arp Museum Bahnhof Rolandseck | Musée de l'Armée, Paris |
| Art Institute of Chicago | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid |
| University of California Berkeley | Museo Nacional Thyssen-Bornemisza |
| Centre Pompidou, Paris | Museu d'Art Contemporani, Barcelona |
| Cincinnati Art Museum | Museum Ludwig, Cologne |
| Fondation Beyeler, Basel/Riehen | National Gallery of Art Washington D.C. |
| Frances Lehman Loeb Art Center | Peggy Guggenheim Collection, Venise |
| Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso | Solomon R. Guggenheim Museum, New York |
| Hessisches Landesmuseum Darmstadt | Sprengel Museum, Hanovre |
| Instituto de Arqueologia do Brasil, São Paulo | Tate, Londres |
| Honolulu Museum of Art | The Broad, Los Angeles |
| Kröller-Müller Museum, Otterlo | The Metropolitan Museum of Art, New York |
| Louisiana Museum of Art, Humlebæk | The Minneapolis Institute of Arts |
| Moderna Museet, Stockholm | Whitney Museum of American Art, New York |

Collections particulières et galeries

| |
|---|
| Collection Nahmad |
| Collection Adrien Maeght, Saint-Paul de Vence |
| Collection Kenneth C. Griffin |
| Shirley Family Calder Collection, Promised Gift to the Seattle Art Museum |

Communiqué de presse

Du 15 avril au 16 août 2026, la Fondation Louis Vuitton célèbre le centenaire de l'arrivée d'**Alexander Calder** (1898-1976) en France en 1926 ainsi que les cinquante ans de sa disparition, avec une rétrospective qui aborde toutes les dimensions de son œuvre. L'exposition « *Calder. Rêver en équilibre.* » couvre un demi-siècle de création, de la fin des années 1920 et les premières représentations du *Cirque Calder* qui captivent les avant-gardes parisiennes, à ses sculptures monumentales qui redéfinissent l'idée d'art public dans les années 1960 et 1970. A la Fondation Louis Vuitton, flottant dans l'architecture des espaces dessinés par Frank Gehry, ses mobiles transforment l'exposition en chorégraphie.

L'exposition, l'une des plus importantes à ce jour consacrées à Alexander Calder, a été conçue en étroite collaboration avec la Calder Foundation, qui en est le principal prêteur. Elle bénéficie également de prêts d'institutions internationales et de collectionneurs privés de premier ordre, regroupant ainsi près de 300 œuvres : des mobiles et stables – pour emprunter à la terminologie caldérienne pour désigner les abstractions cinétiques et statiques – mais également des portraits réalisés à partir de fil de fer, des figures sculptées en bois, des peintures, des dessins et même des bijoux, conçus comme de véritables sculptures. Tout au long d'un parcours chronologique, occupant plus de 3000 m², les préoccupations artistiques fondamentales de Calder sont articulées : tout d'abord le mouvement mais aussi, la lumière, la réflexion, les matériaux humbles, le son, l'éphémère, la gravité, la performance, l'espace positif et négatif.

Cette exposition étant une célébration anniversaire, elle élargit son propos avec des contributions des contemporains de l'artiste. Des travaux de ses amis, Fernand Léger, Vassily Kandinsky, Joan Miró, Jean Arp, Barbara Hepworth, Jean Hélion et Piet Mondrian, ainsi que de Paul Klee et Pablo Picasso, permettent de situer l'inventivité radicale de Calder dans le concert des avant-gardes. Trente-quatre clichés réalisés par les plus importants photographes du XX^e siècle (Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Gordon Parks, Man Ray, Irving Penn et Agnès Varda...) montrent un artiste funambule entre l'art et la vie. « *Calder. Rêver en équilibre.* » présente également des focus consacrés à des ensembles clés de l'œuvre de Calder, notamment sa série tant appréciée des *Constellations* ou ses bijoux au dynamisme fascinant.

Dans la continuité des expositions monographiques consacrées à des figures majeures de l'art des XX^e et XXI^e siècles – tels que Jean-Michel Basquiat, Joan Mitchell, Charlotte Perriand, Mark Rothko, David Hockney, Gerhard Richter – la Fondation Louis Vuitton consacre la totalité de ses espaces aux travaux de Calder et pour la première fois la pelouse attenante. Ce faisant, c'est également un dialogue entre les volumes, les plans et les mouvements de Calder et ceux de l'architecture de Frank Gehry que l'exposition initie.

C'est vers l'âge de 25 ans qu'Alexander Calder renoue avec l'héritage familial (fils d'une peintre et d'un sculpteur, petit-fils d'un sculpteur) en se tournant d'abord vers la peinture et le dessin. Après ses études à l'Art Students League de New York, il s'installe à Paris en 1926. Dans le quartier de Montparnasse, très rapidement, l'artiste s'intègre dans ce qui est alors le premier foyer artistique mondial. Il y propose des formes uniques, des sculptures de fil de fer figuratives et épurées, qui attirent la critique, et un Cirque miniature. Grâce au prêt exceptionnel du Whitney Museum of American Art, une première depuis quinze ans, le *Cirque Calder* revient à Paris, la ville où il a été créé. Au centre de ce spectacle d'un nouveau genre, Calder manipule des acrobates, clowns, cavaliers miniatures devant une audience sans cesse plus grande. Fernand Léger, Jean Hélion, Le Corbusier, Jean Arp, Joan Miró sont quelques-uns de ses spectateurs, tout comme Piet Mondrian.

La visite de l'atelier de Mondrian par Calder en 1930, où il fut profondément impressionné par l'environnement spatial et coloré du lieu, marque le tournant abstrait de son œuvre, d'abord par la peinture, puis par la sculpture. Marcel Duchamp proposa le nom de « *Mobiles* » pour les compositions abstraites et cinétiques que présentent l'artiste en 1932 à la Galerie Vignon à Paris. D'abord entraînés mécaniquement, puis mus par quelques bruissements d'air, ces mobiles empruntent alors « *leur vie à la vie vague de l'atmosphère* » comme l'écrit Jean-Paul Sartre en 1946. Quant aux « stables », Arp proposa ce terme en réponse à la terminologie de Duchamp pour désigner les objets statiques de Calder au début des années 1930.

Si Calder repart aux Etats-Unis en 1933, il réalise un aller-retour avec l'Europe marqué par sa participation au Pavillon de la République Espagnole en 1937 avec Miró et Picasso. Il revient ensuite en France, dès la fin de la guerre et installe un atelier dans le hameau de Saché, dans la vallée de la Loire, en 1953. C'est un pied dans chaque pays qu'il développe son œuvre, renouvelant jusqu'à son décès en 1976 l'idée même de la sculpture. Par le mouvement bien sûr, mais également par l'invention d'un vocabulaire qu'il déploie à toutes les échelles, allant de fins assemblages de métal s'animant au moindre souffle à des constructions monumentales, il crée des sculptures non objectives qui coexistaient en parallèle avec la nature. Comme le notent Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer, commissaires invités de l'exposition, « *La démarche novatrice de Calder a élargi les dimensions de la sculpture pour y inclure le temps comme une quatrième dimension essentielle* ».

Bernard Arnault

Président de la Fondation Louis Vuitton

Avant-propos

(Extrait du catalogue de l'exposition)

L'œuvre de Calder occupe une place particulière dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Elle appartient aux avant-gardes les plus radicales, tout en étant éminemment attirante et très vite familière. Ses sculptures sont abstraites, elles n'imitent pas la nature, elles agissent comme la nature. Elles poussent, elles bougent, possèdent leur propre rythme. Je pense à *Lily of Force* (1945), un des chefs-d'œuvre de la collection de la Fondation Louis Vuitton. Son titre et ses formes évoquent un nénuphar. Mais elle est davantage : c'est une créature d'acier et de couleurs dont la croissance semble attachée à un soleil imaginaire. Comment la décrire ? « Vagues poissons arqués fleurs surmarines », instinctivement ce sont les vers d'Apollinaire dans « Le Voyageur » (1913) qui viennent à l'esprit.

Né en 1898, Alexander Calder, quand il était enfant, a été modèle pour une mère peintre et un père sculpteur, lui-même fils de sculpteur. « Je n'ai pas été élevé, j'ai été encadré », s'amusait-il à dire. Jeune adulte, il fait des études d'ingénieur, exerce quelques métiers, puis prolonge avec passion sa généalogie artistique. Après deux ans à l'Art Students League de New York, en 1926, il part pour Paris, la capitale internationale des arts, où ses parents ont vécu avant sa naissance. Un siècle plus tard, en cette année 2026, la Fondation Louis Vuitton a voulu célébrer le centenaire de l'arrivée d'Alexander Calder en France, parce que Calder n'a jamais été aussi contemporain, aussi futuriste. Il crée une œuvre à part où la vie s'envole et où le rêve dessine ses dialogues avec l'espace, avec le temps. Il est un artiste qui me fascine et m'enchant. Tout au long de la construction des espaces de la Fondation Louis Vuitton imaginés par Frank Gehry, avec Jean-Paul Claverie, mon conseiller, nous avons si souvent évoqué le rêve que serait d'y placer des sculptures de Calder, l'un des artistes évoqués par Suzanne Pagé dans sa réflexion sur les lignes artistiques de la future Fondation, et de dialoguer avec elles. Nous y serons ce printemps avec une exposition grandiose et poétique de ses œuvres.

En 1926, dans ces années folles où il débarque en France, Calder découvre les énergies de la modernité qui traversent la ville de Montparnasse à Montmartre. Fernand Léger, Hans Arp, Jean Hélion, Joan Miró, Piet Mondrian lui ouvrent leurs ateliers – autant d'artistes que nous avons conviés à cet anniversaire. Dans ce bouillonnement, la piste du *Cirque* dressé par Calder dans son atelier de la rue Daguerre est au centre des attentions. En surplomb de son barnum miniature, il est à la fois Monsieur Loyal, régisseur, marionnettiste, bruiteur et surtout artiste. Son spectacle émerveille et bouleverse les conventions. « Il faut que ça bouge, » écrit-il. Dans la quête « d'une possibilité neuve de beauté », il invente déjà autre chose. Marcel Duchamp, un autre voyageur, lui offre un mot bilingue, « Mobile », pour nommer ses nouvelles œuvres d'un genre inédit.

Un premier temps motorisés, ses mobiles s'éveillent ensuite au moindre souffle et se mettent en mouvement. « Ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère », écrira Jean-Paul Sartre en 1946.

De retour aux États-Unis en 1933, Calder traverse la guerre entouré d'artistes exilés. Dès 1945, il revient à Paris et y expose de nouveau en 1946. À partir du milieu des années 1950, ses allers et retours ne cesseront plus. Tout comme Ellsworth Kelly – dont il a été un proche – et Joan Mitchell, à qui nous avons consacré d'importantes rétrospectives, Calder est l'une des grandes figures transatlantiques de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Il partage son temps entre ses ateliers de Roxbury, dans le Connecticut, Saché, en Touraine, et le monde.

Cette exposition n'aurait pas pu advenir sans la complicité nouée avec la Calder Foundation et son président, Alexander S. C. Rower, à qui j'exprime ma gratitude, et mon admiration pour son engagement dans la diffusion intellectuelle et sensible de l'œuvre de son grand-père. Les nombreux échanges de Alexander S. C. Rower avec Jean-Paul Claverie comme avec Suzanne Pagé, directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton et les commissaires invités, Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer, sont à l'origine de cette exposition grandiose. En France comme à l'étranger, de nombreuses institutions nous ont accordé des prêts majeurs. Je les remercie et me félicite en particulier de notre collaboration avec le Whitney Museum, qui fait revenir le *Cirque Calder* en Europe de manière tout à fait exceptionnelle. Notre complicité avec le Centre Pompidou permet aussi que notre exposition participe à une véritable année Calder en France, à la Fondation, puis en Région Centre-Val de Loire et à Metz. Une fois encore nous sommes redevables de la confiance accordée par des collectionneurs privés de premier ordre. La connaissance intime de l'œuvre de Calder par Suzanne Pagé a été cruciale. Elle a accompagné nos commissaires invités Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer, associés à Olivier Michelon, conservateur à la Fondation. Je les complimente pour cette présentation. La réalisation du projet a été permise par les équipes de Sophie Durrleman, directrice déléguée de la Fondation. Leur professionnalisme a été indispensable pour concrétiser cette monographie d'une envergure inédite.

Pour la première fois en effet, le parcours de l'exposition se poursuit à l'extérieur, sur les pelouses, avec la présentation de deux œuvres stables monumentales, *Black Flag* et *Five Swords*, immenses sculptures placées en dialogue avec le bâtiment de Frank Gehry. « Rien de tout ça fixe » : la phrase prononcée par Calder en 1932 résonne en ce printemps comme un mot d'ordre à tout un public prêt à s'enchanter à la découverte du plus français des artistes américains !

Bernard Arnault
Président de la Fondation Louis Vuitton

Suzanne Pagé

Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton

Préface

(Extrait du catalogue de l'exposition)

« *L'art de Calder est la sublimation d'un arbre dans le vent*¹ »

Marcel Duchamp

On dit « Calder » et en chacun l'enfant sourit, l'espace s'anime, tout vit.

Très tôt après l'arrivée de l'artiste à Paris en 1926, ses représentations du *Cirque* performées en direct le rendent célèbre et fascinent les cercles avant-gardistes de Montparnasse par la vérité et l'esprit de ses figurines articulées en fil de fer, où son don d'observation et son humour jubilatoire le disputent à la savante maîtrise de l'ingénieur. Ce traitement si personnel de toutes les gravités sera encore là dans ses mobiles, où l'équilibre des contraires opère dans un jeu aussi aléatoire que contrôlé et toujours onirique. Calder reste aujourd'hui l'un des sculpteurs les plus populaires au monde où ont essaimé ses stables et stables-mobiles monumentaux – de Paris à New York, Chicago et Los Angeles, de Séoul à Jérusalem, Barcelone, Rotterdam...

Ôtant à la commande publique toute solennité, ses sculptures, pour la plupart désormais arrimées au sol, ont partout le pouvoir d'enchanter le lieu où elles se posent et d'y impulser la vie. Repères dans un filot urbain, elles activent l'espace immédiat en connexion intime avec la terre, le vent, le soleil, la pluie et les forces naturelles.

Issu d'une famille d'artistes, avec une mère peintre, un grand-père et un père sculpteurs dans la pure tradition académique, Calder quant à lui suivra d'abord une formation d'ingénieur mécanique, affranchissant d'emblée l'enfant bricoleur et inventif qu'il était de toute soumission aux canons statuaires. Il optera pour le vide et l'élan contre la masse et la pesanteur. Génie du rien, mécanicien du rebut, recycleur de l'ordinaire, Calder sera le maître du mouvement pour dire d'abord la vie, déclinant dans toutes les échelles des formes inspirées des règnes animal et végétal, captant la vibration du monde, au diapason.

Dès le hall de la Fondation, *Rouge triomphant*, mobile de 1963, synthétise les caractéristiques identitaires de son œuvre : évocation végétale, jeu avec l'air, la lumière, l'ombre et l'espace, instabilité latente et légèreté de matériaux instaurant une chorégraphie où chaque élément joue de sa liberté, tandis que l'unique pétale rouge ascensionnel serait le maître de ballet.

¹ Marcel Duchamp, catalogue de la « Société Anonyme », 1950, repris dans l'anthologie du catalogue du musée d'Art moderne de Paris, 1996, p. 170.

L'exposition s'ouvre au rez-de-bassin sur un Calder – après ses années de formation artistique à l'Art Students League de New York – peintre de la ville et observateur amusé de la rue, de ses chantiers et de ses événements sportifs tels qu'il les publiait dans la *National Police Gazette*. C'est de la même vivacité dont témoignent alors ses dessins d'animaux saisis d'un trait elliptique et empathique.

L'irrésistible Dog (1926-1931), avec sa tête en pince à linge, nous introduit dans l'univers du *Cirque*, tandis qu'un tronçon de manche à balai, du liège, du cuir, du velours, de la ficelle et un tube de caoutchouc harnachent *Horse and Rider* (1926-1931).

D'emblée mythique par sa magie universelle et intemporelle où précision et justesse se combinent à une vraie drôlerie, le *Cirque*, commencé en 1926, est au cœur de la première salle. Une vingtaine de scénettes réunissant personnages, animaux, accessoires et dispositifs divers entourent la grande maquette désormais, conservée au Whitney Museum of American Art. Fils de fer, carton, bouchons de liège, boutons, strass, cure-pipes et capsules de bouteilles sont transmués par ce qui est plus qu'un génial bricolage, un agencement de matériaux précisément choisis pour leur langage propre, leur couleur et leur pouvoir d'évocation. Ainsi, dans une nouvelle série animalière, le bois dit-il la placidité de la vache et l'impassibilité du lion au repos. Et c'est à l'élasticité et au ressort du fil de fer jouant du vide que le *King of Wire* recourt, pour traduire l'élan des acrobates, équilibristes et sportifs, ou les trépidations érotiques de la danse du ventre de Joséphine Baker. Ailleurs, sur un mode expressif, le portrait de Fernand Léger joue de l'ombre, si vrai avec sa moustache, ses sourcils et son couvre-chef.

La visite de l'atelier de Mondrian, ses peintures et surtout l'agencement de l'espace qu'elles commandent seront décisifs dans le tournant de Calder vers l'abstraction. En témoigne ici un ensemble de compositions non objectives dont certaines seront montrées à la galerie Percier en 1931, avec une introduction de Fernand Léger, tandis qu'à la galerie Vignon, l'année suivante, il exposera ses *Mobiles* ainsi baptisés par Marcel Duchamp. D'abord équipés d'un moteur, ils allaient acquérir leur totale autonomie dans le balancement des rythmes et des équilibres comme autant de « propositions méticuleusement calculées pour faire naître du moindre courant d'air un éventail de mouvements qui s'unissent ou se croisent, chacun jouant sa partie¹ » – ainsi de *Double Arc and Sphere* (1932). Plus loin, *Small Sphere and Heavy Sphere* (1932/1933) intègre divers objets tels que bouteilles et gong, ouvrant alors à de nouvelles configurations et associations.

Le retour de Calder à New York en 1933 coïncide avec une évolution vers un style plus organique, sur le mode de ses contemporains Arp et Miró, dont les œuvres biomorphiques sont exposées ici dans la même salle, à côté des siennes.

Au rez-de-chaussée, la Galerie 4, introduite par des tableaux-reliefs, témoigne de recherches autour de ce qui sera un chef-d'œuvre, *Mercury Fountain*, dont est présentée ici une maquette, commandée pour le Pavillon espagnol de l'Exposition internationale de 1937 à Paris.

¹ Gabrielle Buffet-Picabia, Cahiers d'art, no 20-21, 1945-1946, p. 324- 333. Extraits repris dans le catalogue du MAM Paris, op. cit., p. 167-168.

Elle voisinait avec le *Guernica* de Picasso et *Le Faucheur* de Miró, autant d'œuvres qui disent l'engagement de ces artistes. Savamment calculée par Calder, la circulation du mercure – matériau insolite précisément choisi alors pour sa charge militante – s'opère à travers trois plateaux sur un rythme permettant au spectateur de « le regarder s'écouler » ; le goudron, outre son rôle anticorrosif, jouant aussi pour sa couleur contrastée avec l'argenté du mercure.

Sont rassemblées ensuite, sous l'intitulé « Entre la matière et la vie », les œuvres abstraites des années 1930-1950, dont les mouvements et les formes participeraient du monde végétal et animal : *Four Leaves and Three Petals* (1939), *Eucalyptus* (1940), *Bougainvillier* (1947).

Peacock (1941) sera donné par Calder à Sartre, « un oiseau de paradis aux ailes de fer ; il suffit d'un peu d'air chaud qui le frôle en s'échappant par la fenêtre : l'oiseau se défripe en cliquetant, il se dresse, il fait la roue, il balance sa tête huppée, il roule et tangué et puis, tout à coup... il vire lentement sur lui-même tout éployé¹ ».

Au niveau suivant, tout en dansant, *Devil Fish* (1937) – dont les boulons mis en valeur tirent d'une contrainte structurelle un parti sensible et esthétique qu'on retrouvera dans les stables – sert d'ancrage à l'ensemble des *Fish*. Ces mobiles en forme de poissons intègrent en guise d'écaillés de la verroterie colorée mêlée d'éclats de miroir et de porcelaine. Plus loin sont réunis les *Gong*, aléatoirement sonores, et les *Tower*, gracieux échafaudages posés au sol ou fixés au mur, séries commencées à New York respectivement dès le début des années 1940 et des années 1950. *Lily of Force* (1945) se distingue ici comme la quintessence d'une fleur librement déployée, jouant d'effets de contrepoids sans la moindre pesanteur, ses couleurs accentuant sa grâce comme si elle dansait pour l'espace.

À côté de petits bronzes, ce sont les bijoux qui occupent la Galerie 6. Sculptures portables accompagnant le mouvement du corps, elles sont en laiton, cuivre, acier, or et argent, incluant parfois des éléments en verre. Ce sont des broches, des colliers, des boucles d'oreilles, des bagues, des boucles de ceinture, surtout destinés à des proches, notamment à son épouse Louisa, comme autant de talismans sentimentaux.

Témoignages de la sympathie suscitée par l'artiste, une sélection de trente-quatre portraits de Calder, réalisés par de grands photographes – Man Ray, André Kertész, Irving Penn, Agnès Varda, Marc Vaux, Arnold Newman, Hans Namuth, Ugo Mulas, Henri Cartier-Bresson... –, le montrent à différents âges en portrait ou encore, avec Herbert Matter, au milieu d'œuvres comme vivantes et participant de la même vie que leur créateur.

Les *Constellations* occupent la Galerie 7. Exposées par Pierre Matisse à New York en 1943, elles sont pour la plupart en bois peint, formées d'assemblages d'éléments colorés, tantôt géométriques tantôt organiques et reliés en réseau. Posées, suspendues, ou accrochées au mur, elles qualifient et créent un monde fait d'une multiplicité de petits cosmos.

¹ Jean-Paul Sartre, « Les *Mobiles* de Calder », in cat. exp. Galerie Louis Carré, Paris, 1946, p. 9-19. Extraits repris dans le catalogue Calder du MAM Paris, op. cit., p. 169.

Le dernier niveau rassemble, hors chronologie, des mobiles grand format – *Black Clouds* (v. 1939), *Red Maze III* (1954), *Quatre Systèmes rouges* (1960)... aux potentialités libérées dans un espace complètement ouvert, tandis que *La Grande vitesse* (1:5 maquette intermédiaire, 1969) joue un rôle stabilisateur. Il introduit aux sculptures monumentales pour l'extérieur auxquelles Calder allait prioritairement se consacrer.

Ce sont ensuite les *Critters* (1974), diabolotins ludiques qui surgissent parmi un ensemble de gouaches et encres sur papier dont les couleurs vives renvoient au joyeux dynamisme des dernières sculptures, *Crag* (1974) et *Frangé* (1976).

Des stables monumentaux occupent la « Cathédrale ». La finesse des points d'appui au sol de *Sabot* est accentuée dans le stable-mobile noir et orange *Southern Cross* (1963), l'un et l'autre évoquant des silhouettes animales comme saisies dans un élan suspendu. Si la fabrication des stables est devenue industrielle, la visibilité soulignée sur un mode artisanal des rivets, boulons et nervures manifeste là encore l'essentielle présence de l'homme Calder, impulsant vie à ses sculptures. « Réel, suggéré¹ » ou latent c'est bien le mouvement qui fait la magie particulière des œuvres de Calder, vecteurs des forces naturelles pour dire la vie, encore et encore, à chacun et au monde.

En écho, l'architecture tout en élan de Frank Gehry offre ici un dispositif idéal d'accueil aux œuvres de Calder, et cela dès le hall où, libre et allègre, *Rouge triomphant* instaure un duo avec les stables *Black Flag* et *Five Swords*, dont l'installation dans le jardin, utilisé pour la première fois, s'est imposée.

Comme partout ailleurs désormais, la présentation d'une exposition Calder relève d'un désir contradictoire imposant d'être fidèle à l'esprit d'une œuvre dont le mouvement est le principe tout en mettant en place un dispositif nécessairement contraint. Ainsi, à l'origine, la présentation du *Cirque* était-elle une véritable performance toujours réinventée, commentée en direct par l'artiste et même sonorisée sous la supervision de Louisa. Ici ces quelque cent soixante figurines, animaux et accessoires doivent être protégés tout en préservant la vivacité des représentations d'origine.

Dans cette perspective, plusieurs propositions visuelles et sonores sont diffusées le document de Carlos Vilardebó (1961) et le film réalisé spécialement pour l'exposition par Vic Brooks.

Pour les mobiles, on peut encore rêver à l'exposition du MoMA de l'automne 1943, réalisée par le directeur et ami de l'artiste James Johnson Sweeney, où l'incitation *Please Touch* avait un effet participatif hilarant sur un public conquis, comme le montre un document de l'époque réunissant Chagall, Martha Graham, Marianne Moore, Herbert Matter et Calder lui-même.

Aujourd'hui la présentation de ces œuvres exige une forme de réactivation. Confrontée à ce problème, pour la rétrospective du musée d'Art moderne de Paris en 1996, j'avais requis la collaboration d'un artiste et demandé au sculpteur Stanislav Kolibal, alors en résidence dans l'ancien atelier de Calder à Saché, de proposer un positionnement individualisé pour chaque œuvre, ce qui en soi constituait une interprétation-crédation par un artiste complice.

¹ Calder dans « What Abstraction Means to Me », *entretien avec Katharine Kuh*, catalogue du MAMP, *op. cit.*, p. 172.

Ici, c'est Alexander S. C. Rower, engageant sa responsabilité et sa parfaite intimité avec les œuvres qui a assuré avec ses collaborateurs cette nouvelle interprétation des mobiles et stables, leur orientation, leur placement dans l'espace, leur éclairage et même leur voisinage.

Dès l'origine de la Fondation, les espaces créés par Frank Gehry appelaient la présentation d'œuvres de Calder. D'emblée Bernard Arnault, président de la Fondation, a encouragé le projet d'une large célébration que son conseiller Jean-Paul Claverie, en lien avec Alexander S. C. Rower, a soutenu avec enthousiasme.

Toute mon amicale gratitude s'adresse en tout premier lieu à Alexander S. C. Rower, président de la Calder Foundation, pour son indéfectible implication dans cette exposition dont il a suivi toutes les étapes ; il en est aussi le principal prêteur.

Au sein de son équipe, je remercie Lily Lyons, Beryl Gilothwest, Susan Braeuer Dam et Kaitlyn Kramer pour leur indispensable concours.

En dialogue constant avec lui, ce sont les commissaires invités, Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer, qui ont assumé avec la compétence qu'on leur connaît le travail essentiel de sélection des œuvres et conçu l'ensemble du parcours dans ses différentes séquences, en lien étroit avec Olivier Michelin, conservateur à la Fondation. Ils ont été assistés, d'une part, par Valentin Neuroth et Claire Lea Deuticke, d'autre part, par Léna Lévy.

L'architecte Jean-François Bodin, familier de l'œuvre de l'artiste, et Hélène Roncerel ont imaginé un dispositif sécurisé et l'organisation globale d'espaces diversifiés en fonction de l'échelle des œuvres – dense et dans la proximité au rez-de-bassin, s'ouvrant ensuite progressivement sur les volumes décloisonnés du dernier niveau.

Exceptionnel est ici le prêt du Cirque, grâce à la compréhension et à la générosité du Whitney Museum of American Art. Nous savons particulièrement gré à son directeur Scott Rothkopf, à la conservatrice en chef Kim Conaty ainsi qu'à leurs équipes qui ont suivi l'installation du Cirque dans l'espace.

Nous tenons à dire notre reconnaissance aux autres prêteurs institutionnels et privés mentionnés ci-après, et particulièrement, au Centre Pompidou, au président Laurent Le Bon et à Xavier Rey, directeur du musée, au MoMA à Christophe Chérix, The David Rockefeller director, à Ann Temkin, Chief Curator of Painting and Sculpture, ainsi qu'à la Shirley Family Calder Collection et à la Collection Nahmad.

Le catalogue a été conçu par les commissaires, Dieter Buchhart et Anna Karina Hofbauer. Il réunit les contributions de Chus Martínez, Jordana Mendelson, Olivier Michelin, Arnould Pierre, Alexander S. C. Rower et Elizabeth Hutton Turner ; qu'ils reçoivent ici notre vive reconnaissance.

Cette exposition a largement mobilisé l'ensemble des collaborateurs de la Fondation, auxquels s'adressent nos chaleureux remerciements pour leur incessante et totale implication : Sophie Durrleman, directrice déléguée, Vincent Villepelet, directeur administratif et financier, Élodie Berthelot, directrice de la production culturelle, Marine Martineau, responsable de la régie des œuvres, ainsi qu'à Raphaël Chamak, directeur des éditions, Marie-Pierre Lami-Edwards, directrice juridique, Julie Gravier, responsable de la médiation culturelle, Sébastien Bizet, directeur de la communication, et à leurs collaborateurs.

Suzanne Pagé

Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton

Dieter Buchhart

Commissaire invité

L'univers vague et multidimensionnel d'Alexander Calder

(Extrait du catalogue de l'exposition)

« 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. »

Jean-Paul Sartre, 1946¹

« Rien de tout ça fixe.² » Alexander Calder résume ainsi son credo, dans sa profession de foi artistique de 1932, intitulée « Comment réaliser l'art ». Ces mots illustrent le parti pris radical de sa pensée et de ses créations. Avec ses œuvres en fil de fer de la fin des années 1920 et les premières représentations de son *Cirque Calder* (1926-1931), il attire l'attention, noue des relations au sein de l'avant-garde parisienne et y est reconnu. À l'image de la rupture avec la tradition en histoire de l'art qu'opèrent, plus d'une décennie auparavant, le cubisme et l'introduction du *ready-made* par Marcel Duchamp, Calder ancre le spectacle théâtral de son cirque « manuel », apparemment banal, dans l'art contemporain : « Rétrospectivement, il apparaît clairement que le *Cirque* était d'emblée une *performance* en tant qu'art. [...] C'est précisément cette immédiateté qui le rendait si fascinant, car il remettait en cause les attentes du public.³ » À Paris, Calder se forge ainsi une réputation de « roi du fil de fer⁴ », avant de devoir sa renommée mondiale à ses sculptures cinétiques, ses mobiles et ses stables. Et c'est finalement dans les années 1960 qu'il concrétise nombre de ses idées de sculptures monumentales, destinées à l'espace public.

¹ Jean-Paul Sartre, « Les mobiles de Calder », in *Alexander Calder, mobiles, stables, Constellations*, cat. exp., galerie Louis Carré, Paris, 1946, p. 11.

² Alexander Calder, « Comment réaliser l'art ? », *Abstraction, création, art non figuratif*, no 1, 1932, p. 6.

³ Alexander S. C. Rower, « Cirque Calder », in Theodora Vischer (éd.), *Alexander Calder & Fischli/Weiss*, cat. exp. (Bâle, galerie Beyeler), Ostfildern, Hatje-Cantz, 2016, p. 56.

⁴ Le qualificatif de « roi du fil de fer » apparaît pour la première fois sous la plume de Gabrielle Buffet dans l'article « Alexandre Calder ou le roi du fil de fer », *Vertigral*, vol. 1, no 1, 15 juillet 1932. Voir aussi Gabrielle Buffet, « Sandy Calder forgeron lunaire », *Cahiers d'art*, no 20-21, 1945-1946, et Alexander S. C. Rower, « Tracing Lineages », in Cara Manes (éd.), *Alexander Calder: Modern from the Start*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 2021, p. 43.

Cent ans après son arrivée à Paris, le 24 juillet 1926, et cinquante ans après son décès, le 11 novembre 1976, quelle est donc l'importance de son œuvre et de la fascination qu'elle exerce, à l'ère du trans - et du posthumanisme¹, des réseaux sociaux, de la réalité virtuelle et augmentée, des NFT et d'une « IA omnisciente, omnipotente et divine² » ? Pourquoi tant d'œuvres d'art et de design récentes font-elles référence, empruntent ou rendent hommage aux idées et aux réalisations de ses spectacles circassiens, de ses sculptures filaires, de ses mobiles et de ses stables ? La rétrospective de la Fondation Louis Vuitton part sur les traces du modernisme radical de Calder, dans le contexte de son époque, en ne cessant de mettre l'accent sur la pertinence de sa pratique visionnaire pour notre présent comme pour notre avenir.

La quatrième dimension – empreinte mnésique de la performance théâtrale

Après ses années passées comme étudiant puis illustrateur, Calder a l'idée d'un cirque « manuel » fait de « matériaux de récupération³ ». Même si, quand il quitte New York pour Paris en 1926, il se considère encore comme un peintre, et si son *Cirque* miniature constitue « un laboratoire dans lequel certaines des caractéristiques les plus originales de ses créations futures vont se développer⁴ ». Très vite, ses représentations se transforment en performances, où temps, espace, durée et mouvement deviennent des thèmes artistiques, chargés de l'intensité de la séquence répétée, tension-attente-dénouement, une conception tout à fait conforme à la pensée d'Henri Bergson, pour qui le mouvement s'inscrit toujours dans une durée concrète.⁵ Mais chez Calder, l'intensité de l'empreinte laissée dans la mémoire du spectateur repose sur les cinq sens, y compris l'odorat, rarement sollicité dans l'art.

Sa performance est ponctuée de réarrangements scéniques planifiés avec précision, de manière à assurer le bon déroulement des saynètes par des moyens très simples : sauts, bonds, flottements et glissements divers. *Little Clown, the Trumpeteer (Petit clown, le trompettiste)* est ainsi campé en fumeur, avec dans sa bouche une cigarette, attisée à l'arrière-plan par l'artiste à l'aide d'un tuyau qui permet aussi au personnage de gonfler un ballon – tout cela dans l'esprit de la durabilité mémorielle de Bergson. Car le temps écoulé se prolonge au présent, à la fois comme empreinte mnésique et par essence, le philosophe y voyant une persistance plus qu'une impermanence. Les sculptures semblables à des miniatures du *Cirque Calder* deviennent le réceptacle visuel du temps écoulé. Le temps, autrement dit la quatrième dimension, fait ainsi partie intégrante de l'œuvre.

¹ C'est sur la critique de l'anthropocentrisme que repose la complexité des arguments théoriques sur le trans- et le posthumanisme, et leurs nombreuses ramifications. Dans les différents argumentaires, les termes génériques de post- et transhumanisme désignent différentes reconfigurations possibles de l'humain et de l'humanité ainsi que des combinaisons objet-sujet, réciproques et libres de toute hiérarchie. Cf. Stefan Herbrechter, *Kritischer Posthumanismus und die « Humanities » der Zukunft*, in <https://www.philosophie.ch/2016-12-22-herbrechter>, consulté le 16 octobre 2025.

² Lena Göbl et Konstantin Obermayr, *Allwissend, allmächtig, allgegenwärtig - Göttliche KI?*, 21 février 2024, in <https://oe1.orf.at/programm/20240221/750138/Allwissende-allmaechtige-goettliche-KI>, consulté le 22 février 2024.

³ James Johnson Sweeney, *Alexander Calder* (éd. revue du cat. exp. de 1943), New York, Museum of Modern Art, 1951, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1896.

L'artiste parvient à caractériser avec précision ses figurines sobres et simplifiées, conçues avec des moyens de fortune. Il se tient toutefois soigneusement à distance de l'illusion d'une représentation réaliste, déshabillant les protagonistes, comme son clown, jusqu'à laisser voir leur squelette métallique. Le « caractère inachevé¹ » de ces personnages et de leurs accessoires suppose aussi un jeu performatif et un lien avec la durée et l'empreinte mémorielle : « Là où tout est déjà achevé, il n'y a pas de satisfaction possible². » C'est également le cas quand cet éléphant grossièrement figuré et un peu gauche doit enjambrer son dresseur coiffé d'un bonnet à poils. Calder nous fait craindre que l'animal n'écrase le dompteur, avant de s'avancer pour projeter dans les airs la paille contenue dans un seau avec, en guise de trompe, un petit tuyau soufflant de l'air. Les scènes sont à la fois vivantes et très éloignées de la réalité, à mi-chemin entre sculpture et performance, les figurines étant semblables à des « silhouettes stylisées³ », comme le remarque avec justesse le critique Legrand-Chabrier. Attente fébrile et humour teinté d'ironie sous-tendent la représentation, tandis qu'avec ses exclamations de vendeur à l'étalage et ses coups de sifflet Calder stimule fortement notre ouïe. Bruits et paroles prononcées ou criées font partie de l'expérience au même titre qu'une musique audible et réellement jouée. C'est tout l'inverse de celle que nous donne à « entendre » Kandinsky dans ses variations colorées. Ici s'impose la comparaison avec les poèmes sonores des dadaïstes Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters et son *Ursonate*.

Il ne s'agit en aucun cas d'inoffensifs et aimables numéros de cirque, comme en témoigne le côté brut des personnages et de leurs matériaux, ou encore la scène du « Maharajah de Sharinabe-damned » qui lance une hache sur sa *prima ballerina*, avant de faire évacuer son corps par deux brancardiers : la violence en guise de performance. Dans son laboratoire circassien, qui devient vite populaire entre 1927 et 1930, Calder invente « l'esthétique de l'inachevé, du suspens et de la surprise⁴ ». Ses performances théâtrales obéissent à ces principes, en liant les empreintes du passé à celles du présent.

Le « roi du fil de fer » : lignes spatiales en trois dimensions activées en énergie

À la fin des années 1920, Calder réalise des portraits d'acrobates ou de danseurs uniquement en fils métalliques et non avec les matériaux de fortune utilisés dans son *Cirque*, ce qui légitime son appellation de « roi du fil de fer⁵ » : « Il s'agissait désormais de formes tridimensionnelles dessinées dans l'espace par des fils de métal, un peu comme si le papier avait été découpé pour ne laisser subsister que les lignes.⁶ »

¹ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 40.

² John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduction de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, p. 35 (1^{re} éd. 1934).

³ André Legrand-Chabrier, « Un petit cirque à domicile », *Candide*, no 171, 23 juin 1927, p. 7.

⁴ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 19.

⁵ Susan Braeuer Dam, « Calder in France », in Alexander S. C. Rower (éd.), *Cahiers d'art*, no 1, 2015, p. 9.

⁶ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 20.

Alors que des artistes comme Paul Klee ou Pablo Picasso et sa *Femme acrobate* disposent cette ligne sur une surface bidimensionnelle, Calder, lui, crée des dessins tridimensionnels, anticipant l'idée postmoderne de tracés spatialisés, aujourd'hui faciles à produire par des découpes au laser ou des imprimantes 3D.

Le fil métallique tendu et façonné par Calder génère par ses vibrations un champ de force qui confère leur vitalité aux personnages. Il en va ainsi du portrait de Fernand Léger, dont les oscillations sont encore amplifiées par les ombres portées des lignes. On peut activer ces lignes en les touchant, l'énergie inhérente aux portraits en fil de fer de *Joséphine Baker* ou de la joueuse de tennis *Helen Wills*, leur donnant pour ainsi dire vie, ou amplifiant leur vitalité. Les fils entrelacés oscillent dans les trois dimensions, tels des dessins vibrant dans l'espace, et deviennent vivants, à l'image des figurines du *Cirque* manuel. La modernité réside ici dans la charge énergétique, l'achèvement de l'œuvre par le mouvement et les qualités plastiques de ces dessins spatiaux, dont s'inspireront des artistes comme Tom Wesselmann dans les années 1980, avec ses *Steel Drawings* : « Le résultat n'est pas très éloigné de l'idée qu'il est possible de se saisir miraculeusement des lignes d'un dessin pour les maintenir dans l'espace.¹ » Les sculptures filaires de Calder peuvent déjà, littéralement, être transportées et observées dans cet espace, ce qui est un autre signe de leur modernité radicale.

Comme il l'a fait avec les objets de récupération de ses figurines de cirque, le « roi du fil de fer² », dans ses portraits, transforme un matériau modeste en œuvre d'art. De plus, à la fin des années 1920, il expérimente aussi la sculpture en bois et ses qualités tactiles. Il y explore les propriétés de ce matériau naturel, sa texture et ses formes : « [...] il se laissait guider par la ligne d'un morceau de bois [...] »³ et, loin des œuvres en fil de fer, appréciait, comme son père, la possibilité de « caresser la sculpture⁴ ». Le fait de choisir les pièces et les essences puis les travailler relie l'artiste à l'histoire naturelle de cette matière, à sa croissance et son origine. Dans les décennies suivantes, Calder continue à opter pour des matériaux « humbles⁵ » : pierres, éclats de verre, porcelaine, boîtes de conserve ou à cigares, ficelle, feuille d'étain et fil de fer.⁶ Ces objets « modestes » nous amènent à l'usage général que Calder fait des matériaux. S'il se sert de fil métallique ou de tôle dans ses sculptures, il transforme aussi tout ce qui l'entoure en œuvre d'art, y compris des ustensiles ménagers. Il répare ainsi une cuillère en bois avec du fil argenté, la cassure devenant un élément sculptural, ou change des spirales en fer en instruments pour grills. Sa sensibilité artistique pour les matériaux et pour son environnement engendre un univers qui devient, au sens propre, une œuvre d'art totale.

¹ Lettre de Tom Wesselmann à Paul Cummings, conservateur adjoint des dessins, Whitney Museum of American Art, 28 décembre 1985, annotation manuscrite en post-scriptum, archives du fonds Wesselmann.

² S. Braeuer Dam, « Calder in France », art. cité, p. 9.

³ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, et The Museum of Modern Art, *Press Release: Museum of Modern Art Opens Exhibition of Arts in Therapy for Disabled Soldiers and Sailors*, New York, 1943, p. 3. https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325366.pdf, consulté le 7 novembre 2025.

La texture et la matérialité des sculptures en fil de fer et en bois témoignent aussi de l'historicité inhérente à ses matériaux et à leur surface, autrement dit de leur mémoire.¹

« Univers Einsteinien² » : hasard et imprécision comme représentations du mouvement, dans les peintures et sculptures non figuratives de Calder

En 1930, Calder envisage de « fermer le [cirque] [...] car, dit-il, il entrave [s]on travail³ ». Même s'il continue à présenter son spectacle et, selon Jed Perl, s'il doit parfois le faire pour des raisons financières⁴, il cherche à prendre ses distances avec ce qui « est devenu l'une de ses œuvres les plus connues, sinon la plus connue⁵ ». Sa découverte de l'atelier de Piet Mondrian, au 16, rue du Départ, à Paris, en octobre 1930, agit comme un catalyseur pour la conception d'œuvres non figuratives. Calder dira de cette visite : « elle m'a donné le choc qui m'a converti⁶ ».

Bien que ce moment ait été décisif, le contexte de l'époque paraît tout aussi déterminant. Au début du XX^e siècle, le « principe de complémentarité⁷ » de Niels Bohr et le « principe d'incertitude⁸ » de Werner Heisenberg révolutionnent la pensée⁹ et jettent les bases de la mécanique quantique. D'après le principe de Heisenberg, la position et la vitesse d'une particule ne peuvent être mesurées simultanément avec précision, chaque cadre de référence comportant nécessairement en soi une part d'incertitude, ce qui introduit une certaine imprécision dans tout système scientifique contraint par l'objectivation. En art contemporain, l'idée de l'insaisissable, de l'indéfini, du vague est devenue le symbole même du postmodernisme. Aujourd'hui, à l'ère du transhumanisme, des réseaux sociaux et de la réalité virtuelle ou augmentée, la dichotomie entre le besoin d'objectivation et cette imprécision s'observe clairement dans les sciences et les arts.

¹ Monika Wagner, *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, C. H. Beck, 2001, p. 109-110.

² James Jones, « L'ombre de l'avenir », traduit de l'anglais par Henri de Turenne, in Galerie Maeght, Paris, *Alexander Calder : Stables*, cat. exp., *Derrière le miroir*, no 141, novembre 1963, p. 9.

³ Lettre de Calder à ses parents, Paris, 23 mai 1930, Calder Foundation archives.

⁴ Jed Perl, *Calder. The Conquest of Time. The Early Years, 1898-1940*, New York, Alfred A. Knopf, 2017, p. 333 sqq.

⁵ *Ibid.*

⁶ Alexander Calder, manuscrit sans titre, Calder Foundation Archives, 1956, p. 22.

⁷ Donald McKenzie établit un lien entre la formulation du principe de complémentarité et la *Lebensphilosophie* (philosophie vitaliste) du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Donald McKenzie, *Statistics in Britain. 1865-1930. The Social Construction of Scientific Knowledge*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1981.

⁸ Heisenberg considère la « direction » dans laquelle une particule émise comme déterminée par une « situation d'observation ». « Les atomes ne sont pas des "choses" ou des "objets" », mais « les composantes de situations d'observation ; des composantes qui possèdent une haute valeur explicative du point de vue de l'analyse physique des phénomènes ». Werner Heisenberg, *La Partie et le tout. Le monde de la physique atomique*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Paris, Albin Michel, 1972, p. 171. Heisenberg a formulé le principe d'incertitude en 1927 et a reçu le prix Nobel de physique en 1932 pour avoir fondé la physique quantique.

⁹ Cf. Otto Gerhard Oexle, « Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft. Moment einer Problemgeschichte », in Otto Gerhard Oexle (éd.), *Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, Kulturwissenschaft: Einheit – Gegensatz – Komplementarität?*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1998, p. 140 ; Lorraine Daston, « Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität », in Otto Gerhard Oexle (éd.), *ibid.*, p. 22.

Dans la première moitié du XX^e siècle, la relation entre création artistique et sciences se caractérise d’abord par le recours à de nouveaux matériaux tels l’acier, le verre, les matières plastiques et les couleurs synthétiques, ou à des procédés comme la projection, la construction et l’abstraction. Elle témoigne d’autre part d’un intérêt assez répandu pour les nouvelles théories scientifiques. Nous savons qu’à l’époque Piet Mondrian, Theo Van Doesburg et Kasimir Malevitch, très au fait de la théorie de la relativité d’Einstein et des découvertes de Max Planck en physique fondamentale, philosophent et spéculent sur l’espace, le temps et la géométrie non euclidienne.¹ Au même moment, des institutions comme le Bauhaus créent aussi des interfaces entre art, technologies et sciences.²

Les références à ces dernières sont très présentes chez Duchamp³, qui en 1915 promeut un art reflétant de nouvelles valeurs scientifiques ainsi qu’un rejet des sentiments. *Le Grand Verre*, œuvre sur laquelle il travaille de 1915 à 1923, témoigne d’une réflexion approfondie sur la science et la technologie modernes, qui se reflète dans le lien entre les éléments de la composition et les illustrations des théories et procédés scientifiques les plus récents.⁴ En 1920, Naum Gabo crée *Kinetic Construction (Standing Wave)*⁵, une sculpture dont la tige en acier est activée en déclenchant un moteur dissimulé dans un socle en bois noir. Cette tige est alors animée de vibrations rapides qui finissent par former une onde stationnaire, concept emprunté à la physique. C’est cette « sensibilité à la science, ce penchant pour l’ingénierie⁶ » que Jed Perl attribue aussi à Calder. Son « univers Einsteinien⁷ » fait partie intégrante de la radicalité de sa démarche et de son influence marquante sur les générations suivantes. Bien au-delà de l’époque des artistes cinétiques comme Jean Tinguely ou Jesús-Rafael Soto, ses innovations sont devenues le creuset des créateurs et créatrices qui, libéré(e)s des contraintes stylistiques et matérielles, ont cherché dans les années 1990 à élargir la notion d’art, dans l’esprit de « l’œuvre ouverte » pensée par Umberto Eco.⁸ On peut ainsi établir un lien entre le principe d’incertitude de Heisenberg, la théorie de la relativité d’Einstein, la mécanique quantique et l’œuvre de Calder, car c’est bien sa nature indéfinie/vague, insaisissable – « rien de tout ça [n’est] fixe »⁹ – qui rend son travail unique.

¹ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

² Cf. Marga I. M. Bijvoet, « Kunst zwischen Wissenschaft und Natur », in *Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aix-la-Chapelle, 1999, p. 78 ; Rainer Wick, « Das Bauhaus zwischen Kunst und Wissenschaft », in S. D. Sauerbier (éd.), *Zum veränderten Verhältnis von Kunst und Wissenschaft heute*, Münster, Lit-Verlag, 1984, p. 100-115.

³ Cf. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, op. cit. L’auteure montre l’intérêt croissant de Duchamp (1887-1968) pour la science et la technologie et lie ses œuvres de 1911 et 1912 à sa découverte des rayons X. Sa relation à la science et ses simulations de faits scientifiques, dans l’esprit d’une « parascience », sont étudiées par Herbert Molderings, *Parawissenschaft, das Ephemere, and der Skeptizismus*, Düsseldorf, Richter, 1997, p. 33 sqq. et 56 sqq. Outre Marcel Duchamp, František Kupka et de nombreux autres artistes s’intéressent alors aux innovations scientifiques et techniques telles que les rayons X.

⁴ L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, op. cit., p. 58 sqq. et 71 sq.

⁵ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>, consulté le 14 octobre 2025.

⁶ Jed Perl, « Sensibility and Science », in *Calder and Abstraction. From Avant-Garde to Iconic*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art, 2013, p. 36.

⁷ J. Jones, « L’ombre de l’avenir », art. cité, p. 9.

⁸ Umberto Eco introduit dès 1962 dans le discours artistique le concept d’« ouverture » pour caractériser la participation des destinataires à la création de l’œuvre d’art. Umberto Eco, *L’Œuvre ouverte*, traduit de l’italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Le Seuil, 1979.

⁹ A. Calder, « Comment réaliser l’art ? », art. cité, p. 6.

Ses échanges avec Mondrian, Van Doesburg et Friedrich Kiesler coïncident en 1930 avec son intérêt pour l'abstraction et son exploration de l'activation énergétique et du mouvement. Il commence cette transition par deux séries de douze peintures non figuratives, réalisées en deux semaines au mois d'octobre de la même année. Il le fait peut-être aussi en écho à une conversation avec Mondrian. Quand, se référant aux cartons découpés fixés au mur, avec lesquels ce dernier expérimente, Calder suggère, « ce serait peut-être très amusant de [les] faire osciller », Mondrian réplique : « Non, ce n'est pas nécessaire, ma peinture va déjà très vite.¹ » Et voilà que la ligne spatiale de Calder se met à traverser, comme chez Klee, une surface bidimensionnelle tandis qu'un trait noir vient perturber des triangles rouges, blancs et bleus. Ces œuvres répondent à la définition d'« un art abstrait qui est généralement, mais pas toujours, géométrique et vise à transmettre un sentiment de simplicité et de pureté.² » On rejoint ici les principes de Mondrian, comme le confirme Calder : « J'ai commencé à créer des formes simples plutôt que des objets, afin de capturer le mouvement.³ »

À l'automne 1931, il réalise ses premières sculptures cinétiques, que Duchamp baptise « mobiles⁴ ». Au fil de ses conversations déjà évoquées avec des artistes et des théoriciens, Calder, « [...] poète guidé par l'instinct sûr d'un scientifique⁵ », a certainement eu l'occasion de se familiariser avec les dernières théories de la physique, comme la relativité ou le principe d'incertitude. La nature insaisissable de la localisation et du mouvement d'une particule fait alors partie du discours intellectuel. C'est au même moment qu'il rencontre Edgar Varèse, dont la musique, comme le dit Louisa Calder, « [...] correspond aux abstractions filaires de Sandy [Alexander]⁶ ». Entre 1929 et 1931, Varèse travaille à sa composition *Ionisation*, en référence au phénomène de l'*ionisation* des atomes et des molécules.

À l'instar de Gabo, qui « introduit à titre expérimental⁷ » le mouvement dans sa *Kinetic Construction*, Calder utilise des moteurs dans certains de ses premiers mobiles, pour programmer des déplacements en une véritable mise en scène de l'imprécision. Les mobiles que James Johnson Sweeney qualifie d'éoliens introduisent en revanche directement l'indéfini/le vague et le hasard dans son travail, leurs formes pouvant se trouver dans un nombre infini de combinaisons. C'est l'idée d'un « mouvement naturel libre » par opposition à un « schéma défini⁸ ».

¹ Alexander Calder, *Calder : Autobiographie*, trad. Jean Davidson, Paris, Maeght, 1972, p. 66.

² Cf. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/non-objective-art>, consulté le 17 octobre 2025.

³ Edna Warner Allen, *Memoir*, Calder Foundation Archives, p. 4.

⁴ A. Calder, *Calder : Autobiographie, op. cit.*, p. 76.

⁵ J. Perl, « Sensibility and Science », art. cité, p. 36.

⁶ Lettre de Louisa Calder à sa belle-mère, 15 mars 1931, Calder Foundation Archives, cité d'après Gryphon Rue Rower-Upjohn, « Calder and Sound », in *Alexander Calder: Avant-Garde in Motion*, cat. exp. (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Munich, Hirmer, 2013, p. 102.

⁷ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

La cinquième dimension : entre attente et émotion

Nous l'avons vu, les artistes comme Mondrian, Van Doesburg, Duchamp et Varèse partagent avec Calder une sensibilité pour les sciences et acceptent l'indéfini / le vague comme équivalent du principe d'incertitude. Dans ses mobiles éoliens, Calder se réfère à l'état de la recherche scientifique de son temps. Il transpose dans son œuvre l'idée d'incertitude tel un signe de modernité, une « [...] poésie de la vie quotidienne façonnée par des préceptes et des lois jusqu'alors invisibles¹ ».

En 1946, Jean-Paul Sartre décrit avec justesse l'œuvre de l'Américain : « 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, à la fois, le symbole sensible de la Nature, de 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.² » Et pour l'écrivain James Jones, la conception d'un « univers Einsteinien³ » se reflète dans l'évolution de l'artiste, de ses sculptures motorisées à ses mobiles suspendus.

Avec *Small Sphere and Heavy Sphere* (1932-1933), Calder crée son premier mobile suspendu activé par les spectateurs et, par là même, achevé par eux. Ils ou elles doivent d'abord disposer tout autour une série d'objets – bouteilles, boîte de conserve, caisse en bois, gong – puis se hâter d'actionner la boule en fer rouge pour déclencher une séquence de mouvements libres.⁴ Comme dans un pendule, l'énergie de la lourde sphère métallique agit sur la petite sphère en bois et la fait osciller entre les objets. La participation des spectateurs est indispensable pour activer l'œuvre, mais aussi pour en faire l'expérience et la compléter. La dynamique psychologique à l'origine de leurs attentes est ici essentielle. *Small Sphere and Heavy Sphere* génère ainsi une véritable constellation de combinaisons, l'œuvre ne cessant de se transformer dès que le système et son périmètre d'objets sont mis en mouvement. Si nous observons nos propres réactions, nous constatons que le balancement du pendule suscite en nous l'espoir que la petite sphère touche, voire heurte violemment l'un des objets, et que l'impact produise un son libérateur, un choc audible ou une résonance harmonique des bouteilles en verre. Cette dépendance au hasard crée une tension émotionnelle, un espoir, satisfait ou non, d'une acmé qui, dans l'univers de Calder, renvoie de deux manières à une cinquième dimension.

¹ J. Perl, « Sensibility and Science », art. cité, p. 41.

² J.-P. Sartre, « Les mobiles de Calder », art. cité, p. 18-19.

³ J. Jones, « L'ombre de l'avenir », art. cité, p. 9.

⁴ Voir, catalogue « Calder. Rêver en équilibre », Anna Karina Hofbauer, « L'art ouvert de Calder : participation et perception ».

D'abord d'un point de vue physique ou mathématique, la cinquième dimension étant généralement ajoutée de façon conceptuelle à un espace quadridimensionnel, comme dans la théorie de Kaluza-Klein, tentative des années 1920 pour unifier, au-delà de la relativité classique, la gravitation et l'électromagnétisme par l'intermédiaire d'un « espace extra compact¹ ». Puis dans un contexte spirituel, où la cinquième dimension renvoie à un état de conscience supérieur, qui transcende notre compréhension de l'espace et du temps et explore nos émotions, entre traumas, amour et aspirations.² Contrevenant aux principes de la science, ce concept ésotérique est utilisé pour désigner les affects et désirs humains, qui ne peuvent être abordés rationnellement et dépassent notre compréhension de la quatrième dimension. C'est en particulier le cas pour qui cherche à lier les visions mystiques du monde ésotérique aux progrès technologique et à la recherche des années 1920 sur les champs énergétiques et la mécanique quantique. Cette quête s'est alors manifestée, sous l'influence de Rudolf Steiner³, à travers l'anthroposophie, la théosophie et l'occultisme, mais aussi dans les milieux artistiques européens.⁴ Il est impossible d'affirmer que Calder connaissait ces réflexions, mais les changements continus de sa constellation de sphères et d'objets illustrent l'indéfinition de son système artistique. Ce « caractère "inachevé"⁵ », inhérent à l'œuvre, témoigne de sa radicalité, et de « cette grande Nature vague⁶ » qui invite à l'interaction et au jeu avec le public.

1933, le retour de Calder aux États-Unis : œuvres transparentes, objectives, exactes⁷

L'arrivée au pouvoir des nazis conduit Calder et son épouse Louisa à quitter Paris et l'Europe pour les États-Unis. Ce bouleversement géopolitique est un moment décisif, tant pour l'ordre mondial, que pour l'œuvre de Calder et l'histoire de l'art elle-même. Traversée de multiples courants, celle-ci connaît alors un de ses sommets à Paris. Au milieu des années 1920, le surréalisme a remplacé le dadaïsme, apparu pendant la Grande Guerre comme « anti-art⁸ » et catalyseur de son époque.

¹ Theodor Kaluza, « Zum Unitätsproblem der Physik », *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-Physikalische Klasse*, Berlin, 1921, p. 966-972. Oskar Klein, « Quantum Theory and Five-Dimensional Theory of Relativity », *Zeitschrift für Physik* 37, Berlin, 1926, p. 895-906. Voir aussi James M. Overduin et Paul S. Wesson, « Kaluza-Klein Gravity », *Physics Reports*, 283 (5-6), 1997, p. 203-378.

² Cf. Diana Cooper, *The Golden Future. What to Expect and How to Reach the Fifth Dimension*, New York, Hay House, 2023, et David K. Miller, *New Spiritual Technology for the Fifth-Dimensional Earth*, Flagstaff, Light Technology Publishing, 2009.

³ Cf. Rudolf Steiner, *Die Geheimwissenschaft im Umriß*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1909 ; trad. Jules Sauerwein, *La Science de l'occulte*, Paris, Perrin, 1914.

⁴ Cf. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, op. cit., et Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult. Occultism and Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam/Chicago, Amsterdam University Press/Chicago University Press, 2014.

⁵ J.J. Sweeney, *Alexander Calder*, op. cit., p. 40.

⁶ J.-P., « Les mobiles de Calder », art. cité, p. 19.

⁷ Fernand Léger, « Introduction », in *Alexandre Calder: Volumes-Vecteurs-Densités / Dessins-Portraits*, cat. exp., Paris, Galerie Percier, 1931.

⁸ Gottfried Boehm, « "Die Härte der Großen Dinge": Arp und Schwitters in ihren frühen Jahren », in Hartwig Fischer (éd.), *Schwitters Arp*, cat. exp. (Bâle, Kunstmuseum Basel), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 13.

En 1927, Joan Miró a voulu assassiner la peinture¹, et voilà qu'au début des années 1930 grandit l'intérêt pour le biomorphisme. Déjà entre 1924 et 1927, l'interaction entre lignes, lettres, mots et formes organiques témoigne chez Miró d'un rapprochement avec le biomorphisme de Jean Arp. Le tournant des années 1920 et 1930 est marqué pour certains artistes par d'intenses échanges et influences réciproques, ainsi que par la volonté affirmée (*Kunstwollen*) de s'affranchir des dogmes qu'ils ont eux-mêmes formulés. Ainsi, sous l'influence de De Stijl, Kurt Schwitters adoucit sa démarche, baptisée *Vërmerzen*, en « peignant » davantage à l'aide de ciseaux à découper, tandis qu'Arp recourt à l'inverse à l'acte agressif de « destruction » ou de « meurtre » artistique, en contrepoint à « son esthétique de la concrétion² ». Quant à Miró, il s'en remet à une forme d'« agressivité plastique »³, pour ouvrir sa peinture à la tridimensionnalité du collage et de l'assemblage et transformer les objets quotidiens, qu'il a toujours collectionnés, en matériaux de création. Il parvient ainsi à « assassiner » la peinture au sens où on l'entendait encore et à élargir son champ d'action. Au même moment, Barbara Hepworth a quant à elle déjà mûri son langage visuel et Brancusi a poussé plus loin dans la voie de l'abstraction. Chez Calder, outre des motifs non figuratifs et symboliques réduits, des formes biomorphes apparaissent aussi en 1933, notamment dans *Machine motorisée*, tandis que sa réflexion se focalise sur la question du mouvement, qu'il soit mécanisé ou « libre et naturel⁴ », et sur la quatrième dimension. Les mobiles comme *Cône d'ébène*, créés selon un ajustement finement calibré entre le poids des éléments liés par des fils métalliques et la gravité, se retrouvent dans un équilibre instable ou indifférent témoignant du caractère mouvant et indéfini/vague de la localisation des composants du système : « des formes libres bougeant librement⁵ ».

En 1931, Fernand Léger évoque ses liens avec d'autres artistes dans son introduction à l'exposition Calder, à la galerie Percier de Paris : « Devant ces nouvelles œuvres transparentes, objectives, exactes, je pense à Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Brancusi, Arp, ces maîtres incontestés du beau inexpressif et silencieux. Calder est de cette ligne-là. C'est un Américain 100/100. Satie et Duchamp sont 100/100 français. Comme[nt] on se rencontre⁶ ? ».

Les années 1930 comptent parmi les plus innovantes de Calder. Dès son retour aux États-Unis, le 6 juillet 1933, il développe « une sensibilité aux grands formats⁷ » et crée *Steel Fish*, une de ses premières sculptures en plein air⁸, qui telle « une danseuse, [décrit] des volumes dans l'espace⁹ ».

¹ Maurice Raynal, « "Dada" et le scepticisme en peinture », in Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montagne, 1927, p. 34.

² Boehm, « "Die Härte der Großen Dinge" », art. cité, p. 17.

³ Joan Miró, « Déclaration », *Minotaure : revue artistique et littéraire*, no 3-4, décembre 1933, p. 18.

⁴ J. J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*

⁶ F. Léger, « Introduction », art. cité.

⁷ J. J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 38.

⁸ Cf. Susan Braeuer Dam, « For the Open Air », in *Calder: From the Stony River to the Sky*, cat. exp., Somerset, Grande-Bretagne, Hauser & Wirth, 2018, p. 13.

⁹ J. J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 38-40.

Il élargit son exploration des matériaux jamais utilisés en art, comme l'isolant électrique en porcelaine de *The Circle*. Il s'intéresse aussi de près à la relation entre surface picturale et sculpture, ainsi qu'à celle entre les éléments sculpturaux, l'espace environnant et les murs qui le délimitent. Tandis que dans *White Panel*, un mobile biomorphe est suspendu à une tige au-dessus d'un panneau en bois blanc, *Untitled* associe un mobile fait d'une boule en bois et d'une forme métallique ouverte à un panneau peint abstrait. L'espace non figuratif est ainsi activé et étendu par l'introduction du mouvement et du temps. Dans *Snake and the Cross*, un cadre de tableau acquiert la fonction de repère spatial et d'élément sculptural fixe du mobile. *Tightrope* joue aussi avec la présentation des sculptures dans l'espace. Des figures grossièrement taillées dans l'ébène et fixées sur trois tiges maintiennent en tension le fil qui les relie, sur lequel dansent des formes en filigranes. James J. Sweeney souligne « l'évitement conscient de la "finition" technique » et le « caractère "inachevé"¹ » de ces œuvres, qualités à associer aussi avant tout à leurs composantes dynamiques et temporelles, celles de ces états d'équilibre fragile où elles se maintiennent, et qui leur permettent de rester temporaires et donc inachevées.

En 1937, Calder se tourne vers un autre matériau jamais employé en art : le mercure. Utilisant celui des mines d'Almadén, sa *Mercury Fountain*, qui orne le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris, se veut un hommage à ce site ibérique et à la résistance du camp républicain pendant la guerre civile². Le métal s'y écoule dans des rigoles arrondies et, quand il rejoint le bassin de la fontaine, son flux actionne la partie inférieure du mobile, reliée à une tige métallique où sont suspendus un disque rouge et, plus en hauteur, l'inscription « ALMADEN » en majuscules, le tout en permanence animé de vibrations. Ce métal liquide toxique qui s'écoule, éclabousse ou tombe goutte à goutte fait ainsi partie intégrante d'une œuvre en constante transformation. Deux ans plus tard, c'est à l'Exposition universelle de New York que Calder crée son *Water Ballet*, une œuvre éphémère pour le pavillon de la Consolidated Edison Company, prenant forme seulement quand les jets d'eau dansent selon la chorégraphie complexe qu'il a imaginée. Parallèlement, il conçoit en 1938 trois modèles pour des sculptures monumentales motorisées – trois créations indépendantes qu'il espère pouvoir transformer en un paysage sculptural cinétique de grande envergure.³ Alors que sa collaboration avec des ingénieurs pour *Mercury Fountain* a produit une œuvre qui fonctionne toujours, le nouveau projet n'aboutit pas aux variations rythmiques souhaitées.⁴ Cependant, l'idée originelle perdure à travers d'autres commandes comme le *Water Ballet* (1956) du General Motors Technical Center, dans le Michigan, ou *Three Quintains* (1964), pour le Los Angeles County Museum of Art.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Alexander Calder, « Mercury Fountain », *Stevens Indicator* 55, no 3, mai 1938.

³ Cf. Alexander S. C. Rower, « The Stories », in Hans Ulrich Obrist (éd.), *Calder Stories*, cat. exp., Santander, Centro Botín, 2019, p. 97.

⁴ J.J. Sweeney, *Alexander Calder, op. cit.*, p. 54. Voir aussi *id.*, « Alexander Calder: Movement as a Plastic Element », *Plus*, no 2, février 1939, p. 29.

Faune, flore et atomes

Il semble qu'August Strindberg ait anticipé l'art de la quatrième dimension de Calder dès 1894, dans son manifeste *Des arts nouveaux ! ou Le Hasard dans la production artistique*, qui se conclut par cet appel : « L'art à venir (et à s'en aller comme tout le reste !). Imiter la nature à peu près et surtout imiter la manière de créer de la nature¹ ! » Strindberg écrit ces mots alors qu'il s'intéresse de près aux sciences naturelles, après la publication, au printemps 1894, d'*Antibarbarus*, son premier essai scientifique. Conformément au monisme d'Ernst Haeckel², il y postule à la fois l'unité et le caractère aléatoire de la nature.³ Son ami Edvard Munch⁴ déclare en 1907-1908 : « L'art est le besoin de cristallisation de l'homme. La nature est le grand royaume éternel qui nourrit l'art.⁵ » Et l'ami de Calder, Arp, reprend la maxime de Strindberg pour affirmer : « Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire.⁶ » Dès le milieu des années 1890, Munch expose ses peintures aux intempéries, se servant du « mode de création » des éléments tel un phénomène naturel d'altération. Celui-ci devient partie intégrante de la démarche de l'artiste, qui renonce temporairement à toute influence ou contrôle. Ainsi, en révélant le support, l'effacement des couches de peinture définit un horizon temporel, une trace de la création par la nature, qui englobe le processus de réalisation de l'œuvre dans son ensemble, et matérialise la temporalité du vieillissement naturel.

Quant à Calder, il laisse la nature créer, si bien que l'eau, le mercure, les humains et surtout le vent et les courants d'air sont libres d'activer ses mobiles, objectivant ainsi leur quatrième dimension et leur caractère insaisissable. À travers cette création naturelle, il décrit le monde, notre environnement et notre existence dans son univers einsteinien, celui, justement, de la quatrième dimension.

Se servant du « mode de création » de la nature, Calder illustre aussi l'approche taxonomique et scientifique, qui transparaît dans les formes et les titres de la fin des années 1930 aux années 1940, à travers une large gamme de matériaux. Citons *Apple Monster*, *The Spider*, *Eucalyptus*, *Peacock* (paon), *The Great Yucca*, *Bougainvilliers*, *Birds* et *Fish*. Le mobile *Apple Monster* part d'une forme naturelle : une branche d'arbre posée à l'envers.

¹ August Strindberg, *Des arts nouveaux ! ou Le Hasard dans la production artistique*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, 2025, p. 17.

² Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), biologiste et philosophe naturaliste, professeur de zoologie à Iéna, formule en 1866 sa « loi biogénétique fondamentale » à partir de ses recherches anatomiques. Outre ses travaux morphologiques sur les méduses et les radiolaires, il pose les bases d'une forme de monisme en rejetant les théories dualistes fondées sur les oppositions telles que l'esprit et le corps, Dieu et le monde, l'homme et la nature. Haeckel est un réformateur de la biologie et un défenseur de la théorie de l'évolution de Darwin. Il ne voit aucune différence entre « âme humaine » et « âme animale ». En 1866, il introduit le concept d'écologie comme science des relations entre l'organisme et le monde qui l'entoure, où peuvent être incluses, au sens large, toutes les conditions d'existence du vivant. Cf. Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur (Formes artistiques de la nature)*, Munich et New York, Prestel, 1998.

³ Cf. Angelika Gundlach, *Der andere Strindberg Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1981, p. 13.

⁴ Dieter Buchhart, *Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung, mémoire de doctorat en philosophie*, Université de Vienne, janvier 2004. p. 102 sqq.

⁵ Poul Erik Tojner, *Munch in His Own Words*, traduit du danois en anglais par Jennifer Floyd et Ian Lukins, Munich/Londres/New York, Prestel, 2001, p. 131.

⁶ Jean Arp, *Jours effeuillés : poèmes, essais, souvenirs*, Paris, Gallimard, 1966, p. 183.

Au centre de gravité, un fragment de bois pend à un fil métallique, tandis qu'un autre fragment, peint en blanc, est planté dans le crâne du « monstre ». Les œuvres évoquent les contours des êtres vivants nommés, sans pour autant les reproduire, comme s'il s'agissait d'une identification a posteriori, après leur création. Même si la partie mobile de *The Spider* rappelle l'animal, ce n'est pas le mimétisme qui est mis en avant, mais plutôt un jeu avec nos perceptions. Les titres de Calder sont souvent volontairement ambigus. Il le précise au sujet de *Morning Star* : « [elle] n'a rien d'une étoile ; c'est une arme médiévale de cavalier, une sorte de lance à l'extrémité arrondie hérissée de pointes¹ ». Et il ajoute : « Un titre, c'est comme l'immatriculation d'une voiture, qui sert à préciser de laquelle on parle.² » Alexander S. C. Rower fait remarquer qu'il intitule souvent ses œuvres après coup, guidé par des ressemblances formelles plutôt que par une intention figurative. Elles restent donc abstraites, leurs titres servant à les identifier et non à les interpréter.³

Les mobiles présentant les contours symboliques d'un poisson sont généralement faits de motifs alvéolaires complexes où un morceau de verre, un goulot de bouteille, une roue dentée, un bouton ou d'autres débris sont fixés par des fils et bougent telles des écailles à chaque souffle d'air. Calder continue à recycler des matériaux glanés ici et là, à l'instar de l'actuel *art écologique*⁴, traitant d'environnement, de nature et de durabilité. Pour les yeux des poissons, il utilise une spirale métallique, un bouchon de bouteille ou encore un éclat de verre rouge, eux aussi suspendus à l'intérieur de la forme stylisée de l'animal. « Rien de tout ça [n'est] fixe⁵ », tout reste ambigu, dans un flux de pensées et de mouvements. Quant à ses *Constellations*, elles ne figurent pas de supposés arrangements d'étoiles. Il s'agit simplement du titre d'une série que lui ont inspirée Sweeney et Duchamp en plein conflit mondial, début 1943.⁶ Comme l'a rappelé Rower, elle est née de la destruction de la sculpture de 1929 *The Crowd* (La foule) : « [...] en 1942, il l'a sortie et l'a détruite ! L'a sciée en deux, l'a coupée à la hache et l'a démantibulée, exposant le grain ondulé naturel de l'ébène.⁷ » Calder brise donc l'œuvre en fragments et s'en sert pour créer quelque chose de nouveau, les rassemblant et les échantillonnant, trente-trois restant sans emploi dans son atelier : « Ils [m']évoquaient quelque chose comme des gaz nucléaires cosmiques, ce que je ne tenterai pas d'expliquer. Je m'intéressais à leur composition très délicate et ouverte.⁸ »

¹ En français, cette arme médiévale est désignée par le terme allemand *Morgenstern*. *A Salute to Alexander Calder: Sculpture, Watercolors and Drawings, Prints, Illustrated Books, and Jewelry in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York The Museum of Modern Art, 1969, p. 14.

² Murray Kempton, « Mr. Calder Laughs », *New York World-Telegram & Sun*, 16 novembre 1965.

³ Cf. Alexander S. C. Rower, « License Plates », *Alexander Calder: Retrospective*, cat. exp., Humleback, Danemark, Louisiana Museum of Modern Art, 1995. Louisiana Revy, vol. 36, no 1, été 1995, p. 33-34.

⁴ Linda Weintraub, *To Live! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, University of California Press, 2012.

⁵ A. Calder, « Comment réaliser l'art ? », art. cité, p. 6.

⁶ Arthur Lubow, « Miró, Calder and a Convergence of 'Constellations' », *The New York Times*, 20 avril 2017 : <https://www.nytimes.com/2017/04/20/arts/design/miro-calder-and-a-convergence-of-constellations.html>, consulté le 1^{er} août 2025.

⁷ Cf. Alexander S. C. Rower, « Deployed Nuclei », in *Calder/Miró: Constellations*, cat. exp. (New York, Pace Gallery et Acquavella Galleries), New York, Rizzoli, 2017, p. 12.

⁸ Alexander Calder, cité dans Hjørvardur Harvard Arnason et Ugo Mulas, *Calder*, New York, Viking Press, 1971, p. 202.

Ces *Constellations*, modèles atomiques ou particuliers, peuvent aussi être associées au principe de complémentarité de Bohr, à celui d'incertitude de Heisenberg¹ ou à la mécanique quantique. Chez Calder, la nature repose autant sur le niveau moléculaire, qui sous-tend notre vie, que sur la nature qui nous environne. Désignations et titres parviennent, comme par mimétisme biologique, à suggérer des phénomènes naturels afin de conférer toute son expression à son art. Ainsi ses *Constellations*, qui sont pour la plupart des configurations stables ou immobiles, semblent-elles ramper sur les murs des salles d'exposition.

Son, reflets lumineux et hasard espéré

Nombre d'œuvres de Calder, dont *Small Sphere and Heavy Sphere*, combinent aussi intentionnellement des bruits et des sons. Cet instant fortuit, attendu sinon espéré, où une forme est touchée après activation des sphères, ainsi que la durée du mouvement deviennent des variables qui modifient l'expérience et le son émis. Celui des mobiles de Calder n'est pas programmable. Dans *Red Disc and Gong I* de 1940, le tintement du gong n'obéit pas à une séquence temporelle. Il dépend de la forme de l'espace, de la circulation de l'air et des déplacements du public. Les attentes et les émotions des spectateurs, comme la stimulation de leur ouïe, sont conditionnées par les interactions entre tous ces éléments. Pour le postmodernisme, sons et bruits sont des composantes évidentes de la pratique artistique, mais dans les années 1930 et 1940, ils constituent des signes de la modernité radicale de Calder et de son rôle de pionnier.

De même, tant les jeux de lumière réfléchi que les ombres projetées sur les murs par ses sculptures filaires et ses mobiles presque sans masse témoignent d'un *Kunstwollen* contemporain. Forme de résonance lumineuse, les reflets animent les surfaces de métal non peint, comme dans *Arc of Petals* de 194, où le mouvement des éléments modifie constamment l'œuvre et ses effets de lumière selon l'heure de la journée et l'incidence d'une source d'éclairage extérieure. Quant aux bougies de *Birthday Cake* (1956) ou de *Untitled* (v. 1947), elles créent à la fois du mouvement par la chaleur des flammes et des reflets en constante transformation sous l'effet du scintillement et de la combustion progressive de la cire. Calder conçoit ainsi un espace rayonnant aux couleurs changeantes, dépendant du mouvement, à l'aide d'une source lumineuse inhérente à l'œuvre : ce jeu visuel correspond à une pratique artistique devenue courante au XXI^e siècle. Il en va de même de ses bijoux tels *Harps and Heart*, formes de sculptures portables où il traite en particulier le thème de la réflexion de la lumière. Par l'imprécision des mouvements de ces œuvres, Calder pousse très loin la nature indéfinie et mouvante de leurs reflets lumineux, déterminés par des angles d'incidence et des jeux d'ombre aussi changeants qu'imprévisibles.

¹ W. Heisenberg, *La Partie et le tout...*, *op. cit.*, p. 171.

Stables monumentaux, forces de gravitation et non-espace

Une autre caractéristique du modernisme de Calder est la manière dont l'espace devient partie intégrante de la sculpture, en positif comme en négatif, autour et à l'intérieur de ses mobiles et de ses stables, terme inventé par Arp pour désigner les sculptures fixes de son ami¹, telle *Sphere Pierced by Cylinders* (1939). À partir de la fin des années 1930, Calder imagine des stables de plus en plus monumentaux, dont un grand nombre n'a pu être réalisé qu'à partir des années 1960, à l'image de *La Grande vitesse*, érigée à Grand Rapids, dans le Michigan, en 1969. L'appropriation de l'espace opérée par ces œuvres est si considérable que James Jones la perçoit comme une menace : « J'avais la sensation bizarre que si je m'étais placé sous l'un des plus grands [stables], je n'aurais plus été là. Que si j'introduisais ma main à travers le trou d'un des plus petits, celle-ci pourrait disparaître. Pour rien au monde, je ne passerais en voiture sous le stable de Spoleto, parce que je ne serais jamais sûr de ressortir de l'autre côté.² » Ces sculptures créent un espace en négatif, un non-espace appartenant à l'œuvre qui, malgré son immatérialité, introduit une dimension supplémentaire à la manière d'un champ de forces. « Ce qui fait de Calder un sculpteur unique, c'est son sens d'une mathématique cosmique. Il est prêt à admettre le Non-Espace comme l'Espace. Et c'est pour cela que ses stables et ses mobiles occupent un espace donné sans le remplir.³ » C'est cette interaction entre espace et vide qui, notamment dans *Southern Cross*, transforme vents et courants d'air en autant de champs de forces. L'espace en négatif de ses sculptures devient alors un véritable lieu d'expérimentation pour les spectateurs, plongés dans un environnement artistique qui stimule leurs sens, en particulier le toucher et l'ouïe, bien loin de leurs expériences habituelles. Autre aspect crucial : en nous immergeant dans ses œuvres, Calder oriente aussi notre perception vers le « non-espace » des odeurs et des sons environnants, dimension supplémentaire de l'univers artistique dont il est le créateur.

Dans son article « Un fabricant d'espace », Charles Estienne évoque l'humour « à la "Nme dimension" [sic]⁴ » de Calder, comme un moyen d'ouvrir des champs inédits de perception aux spectateurs. S'il ne se réfère pas directement à des théories mathématiques, le critique reprend ici un discours répandu dans la scène artistique parisienne, des années 1910 à 1930. « Quatrième dimension » et « géométrie non euclidienne⁵ » y sont les métaphores du dépassement des limites visibles de l'espace et de la multiplication des degrés de liberté pour s'y déplacer. Les artistes cherchent dès lors à recourir à la quatrième dimension, une tendance faisant aussi figure de définition physique et spirituelle de la cinquième dimension. Quant à Calder, il ouvre potentiellement son art jusqu'à la nième dimension, mais aussi à des mensurations sans limites de ses œuvres, comme pourrait en produire une projection vectorielle.

¹ Le terme a été inventé par Jean Arp en 1932. Cf. S. Brauer Dam, « For the Open Air », art. cité, p. 16.

² J. Jones, « L'ombre de l'avenir », art. cité, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ Charles Estienne, « Un fabricant d'espace », *Combat*, 30 octobre 1946, p. 2 ; la coupure de presse (Calder Foundation Archives) est aussi reproduite dans Paul B. Franklin, « Thanks to Mary, Sandy Met Marcel », *État donné – Marcel Duchamp & Mary Reynolds*, no 8, 2007, p. 214.

⁵ Cf. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, *op. cit.*

Il y fait référence dès 1929, bien avant l'invention des logiciels de graphisme, dans une déclaration programmatique sur ses sculptures filaires : « Auparavant, mes études en fil de fer étaient subjectives, des portraits, des caricatures, des représentations stylisées d'animaux et d'humains. Mais les œuvres récentes ont été considérées sous un angle plus objectif et, bien que leur format soit pour l'heure minuscule, je ne vois aucune limitation à l'échelle à laquelle elles peuvent être agrandies.¹ » En art, Calder ne se restreint jamais.

La taille et la corporalité de ses sculptures monumentales, décrites par Jones, sont liées à la force gravitationnelle, comme l'est aujourd'hui l'œuvre de Richard Serra. Cette dimension supplémentaire pourrait aussi être décrite comme un champ de gravitation que le stable génère entre lui et son environnement, ce qui permet à Jones de ressentir la disparition, l'effacement physique de l'espace. Ce phénomène est amplifié par la nature architecturale des sculptures géantes de Calder. Comme le fait la masse d'une architecture, ces œuvres engendrent des forces gravitationnelles physiquement perceptibles. Dans les stables de très grande taille tels *Black Flag* ou *Five Swords*, ou encore dans le mobile debout *Southern Cross*, elles deviennent tangibles pour les spectateurs. Les œuvres monumentales de Calder renvoient ainsi à la visualisation et à la perception artistique des forces spatiales déjà présentes dans son œuvre, en y ajoutant la dimension de la gravitation et de l'espace négatif.

Un autre univers, indéfini/vague et multidimensionnel

Calder élargit le « cosmos » en un espace tridimensionnel éternel et à l'étendue infinie, chaque événement physique s'y déroulant dans un temps absolu, et il fait de même avec le « plan cosmique des choses² », au moins jusqu'à la quatrième et cinquième dimension. Pourtant, ici, dissonance, fragilité et esprit de résistance contredisent le mot grec ancien *κόσμος* (cosmos), cet « ordre de l'univers » qui découle de l'entrée en résonance de relations harmonieuses, nourries par la sagesse.³ « Peut-être qu'un jour astronautes et cosmonautes, avec leurs instruments vulgaires, iront assez loin dans l'espace pour découvrir le non-espace, et qu'en s'enfuyant dans un autre système solaire ils se rencontreront tout bêtement eux-mêmes sur le chemin du retour. Ils découvriront alors, à ce moment-là, que Calder, avec son cosmos à lui, avec sa vision d'un univers Einsteinien – ou appelez ça comme vous voudrez –, les avait précédés et avait déjà vécu leur expérience, en travaillant tranquillement à Roxbury et à Saché : tout seul.⁴ »

¹ Alexander Calder, *Statement on Wire Sculpture*, 1929, Calder Foundation Archives.

² Chika Okeke, « Ouattara Watts », in *Documenta 11 Platform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002, p. 178.

³ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cosmos_\(philosophie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cosmos_(philosophie))

⁴ J. Jones, « L'ombre de l'avenir », art. cité, p. 9. Roxbury, dans le Connecticut, et Saché, en Indre-et-Loire, sont les localités où Calder a établi deux de ses ateliers (NdT).

En définitive, l'ordre et l'harmonie naissent toujours du désordre, comme dans les *Constellations* de Calder. L'artiste libère son art des systèmes de pensée régionaux, car il ne pense ni localement ni globalement, mais dans l'espace éternel et infini, le cosmos des quatrième et cinquième dimensions. Cette durée préservée comme la mémoire de son existence et de la nôtre transforme l'œuvre en un univers einsteinien, où l'on passe d'une expérience singulière à l'expérience collective, chargée en émotions au sens où l'entendait Mark Rothko : « Une peinture n'est pas l'image d'une expérience, mais l'expérience elle-même.¹ » Et ce sont ces grandes émotions collectives que Rothko a aussi voulu susciter jusque dans sa célèbre *Rothko Chapel*, inaugurée peu après sa mort en 1971 : « Je ne m'intéresse pas aux relations de couleur ou de forme ou de quoi que ce soit d'autre. [...] Je ne m'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales – tragédie, extase, mort [...].² »

Calder a formulé ainsi cette conception ouverte : « [...] dans mon travail, le sens sous-jacent de la forme est le système de l'Univers, ou d'une partie de celui-ci. Il convient de partir d'un modèle plutôt élargi. Il s'agit de l'idée de corps détachés flottant dans l'espace, de tailles et de densités variables et peut-être de couleurs et de températures différentes, entourés et entrelacés de volutes de gaz, certains au repos, d'autres se déplaçant d'une manière particulière, voilà selon moi la source idéale de la forme.³ »

Calder a ainsi créé un univers autre, dont l'ouverture et l'indéfinition reflètent l'esprit scientifique de son temps, sur lequel reposent encore nos technologies les plus récentes. Ses formes et éléments combinés, en partie biomorphes et déclinés en mobiles et en stables, suscitent, sans orientation prédéfinie, des émotions intenses, tout en rendant, par leur espace en négatif, des forces spatiales en apparence immatérielles proprement visibles et perceptibles. Tout comme il est impossible de déterminer la position et le mouvement d'une particule, nous ne pouvons capter toutes les combinaisons des mobiles de Calder. Ils restent insaisissables, laissant au vent, aux intempéries et aux spectateurs le soin de les compléter. On voit à quel point Calder a étendu notre conception de l'art au profit de « l'œuvre ouverte⁴ ». Son univers autre et comme amplifié, qui se reflète dans de nombreuses œuvres des générations suivantes, est tout naturellement devenu partie intégrante de la pratique artistique des années 1990, pour constituer aujourd'hui un fondement essentiel de l'art. La cinquième dimension, tant dans sa définition physique que dans sa conception ésotérique, s'illustre à travers la diversité de ses œuvres : son *Cirque Calder*, ses objets du quotidien, ses mobiles motorisés, suspendus ou sur support, ses stables monumentaux et bien d'autres choses encore.

Le monde de Calder est contemporain, rempli de signes et d'objets qui renvoient à la fragilité de notre vie actuelle. Sans ses créations, il est difficile d'imaginer les univers artistiques des générations qui lui ont succédé.

¹ Marc Rothko cité dans Dorothy Seiberling, « The Varied Art of Four Pioneers », *LIFE*, 16 novembre 1959, p. 82.

² Mark Rothko, « Conversation avec Selden Rodman », in *Écrits sur l'art*, Miguel López-Remiro (éd.), traduit de l'américain par Claude Bondy, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2007, p. 190.

³ Alexander Calder, « What abstract art means to me », *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 18, no 3, printemps 1951, p. 8.

⁴ Voir, dans le catalogue « Calder. Rêver en équilibre », Anna Karina Hofbauer, « L'art ouvert de Calder : participation et perception », p. XX-XX.

Avec ses matériaux modestes et recyclés, il semble avoir inspiré l'*art écologique* ainsi que l'approche de l'historicité propre aux matériaux eux-mêmes. Le caractère indéfini/vague et imprévisible de ses mobiles comme de notre existence donne à son œuvre une portée universelle. Outre sa crainte de disparaître une fois immergé dans les œuvres de Calder, James Jones a décrit ainsi son expérience : « [...] j'eus l'impression que l'avenir me fondait enfin sur les épaules [...]. Il [Calder] nous montrait la beauté d'un avenir tiré de son imagination, de son art et de sa liberté ; mais où des gens comme lui et des manifestations de ce genre seraient interdits.¹ » L'univers indéfini/vague d'Alexander Calder tisse un lien entre son passé, notre présent et le futur, lui-même indéfini/vague, de chacun d'entre nous.

Dieter Buchhart

Commissaire invité

¹ J. Jones, « L'ombre de l'avenir », art. cité, p. 3.

Anna Karina Hofbauer

Commissaire invitée

L'art ouvert de Calder : participation et perception

(Extrait du catalogue de l'exposition. Traduit de l'allemand et de l'anglais par Jean-Léon Muller.)

Imaginons-nous invités au *Cirque Calder*¹, entre 1926 et 1931. Observons l'artiste en train de préparer son numéro intitulé *Spear Thrower* (le lanceur). Le voilà qui déroule un tapis rouge miniature sur un long plancher rectangulaire jaune. À l'une des extrémités, il place une estrade et dispose, côté gauche, trois haches de lancer sur un socle courbe en bois d'une vingtaine de centimètres. Il annonce le *Maharajah de Sharina-be-damned*², *Sultan de Senegambia*, alias *Spear Thrower*. La figurine de petite taille est, procédé typique du *Cirque Calder*, faite de matériaux de fortune : fil de fer, tissu, ficelle. En frac et haut-de-forme, un *Monsieur Loyal* salue le public et présente une « ballerine », c'est le nom prononcé par Calder. L'*Exotic Dancer*, titre attribué à l'œuvre, se retrouve sur l'estrade en tenue scintillante. Suivent quelques secondes de tension dramatique. À l'arrière-plan, grandit un faisceau de lumière de plus en plus vif. Calder prépare le maharajah pour son périlleux numéro, censé nous tenir en haleine. Dans le dos de la figurine, il fixe une hache à un fil, tire vers l'avant la tête flexible, puis relâche le tout, en contrôlant la trajectoire pour viser la ballerine. À notre grand soulagement, ce premier lancer rate sa cible. Mais à peine avons-nous repris notre souffle qu'une seconde hache, rapide et brutale, abat littéralement la danseuse et précipite la fin, cruelle et choquante, du numéro. Deux *Stretcher Bearers* (brancardiers) font ensuite irruption et évacuent le corps sur une civière. Cette scène étonnante, à la fois fragment et récit, nous montre comment, pendant plus de cinq ans, Calder a créé et développé de manière empirique une œuvre singulière dans l'art de la performance. Conformément à l'idée d'Umberto Eco, son *Cirque* repose sur un principe d'ouverture qui laisse sciemment le résultat final en suspens. C'est l'équivoque, l'incertitude du lancer, les minutes de flottement où le public est incapable d'évaluer la situation, les questions de réussite et d'échec qui sont convoquées par ces séquences successives.

Le public réagissait-il, et, si oui, comment ? Selon L. Joy Sperling, il était supposé participer physiquement et émotionnellement : « Ils étaient encouragés à exprimer librement et bruyamment leurs réelles (sinon profondes) espérances, craintes, attentes ou expériences, celles d'un vrai public de cirque.³ »

¹ Le *Cirque Calder* (1961). Société nouvelle, Pathé Cinéma, Paris, 16 mm, en couleurs et sonore (en anglais), deux versions 28 et 19 min : réalisation Carlos Vilardebó, en collaboration avec André Bac, Marcel Beau, Jacques Decerf et Marie Cotret, commentaire de Calder, musique fournie par Louisa Calder à partir de différents enregistrements.

² *Ibid.*

³ L. Joy Sperling, « Calder in Paris: The Circus and Surrealism », in *Journal of the Archives of American Art*, vol. 28, no 2, 1988, p. 25.

Dans son essai *L'œuvre ouverte*¹, Umberto Eco établit un lien entre différents thèmes et concepts comme ceux de la forme et de l'ouverture. Il analyse aussi ce qu'implique la possibilité d'atteindre un autre niveau d'information esthétique, offrant à chacun et à chacune un espace pour sa propre interprétation, sa propre participation.

Œuvre performative des plus élaborées, le *Cirque Calder* ne se dévoile qu'au moment de la représentation, sa complexité générale transparissant dans chaque scène prise isolément. L'œuvre, en tant qu'objet, ne peut donc être considérée comme achevée sans l'intervention de Calder. Et c'est seulement grâce à celle-ci que le public est intégré dans une fusion expérimentale entre pièce de théâtre et happening avant la lettre, un acte créateur qui peut aussi se comprendre comme une libération de l'objet artistique.

L'idée de libérer l'art de la toile et de la représentation statique pour attribuer un rôle central au public a, à l'époque, déjà été formulée dans un autre contexte par le poète italien Filippo Tommaso Marinetti, fondateur et éditeur de la revue *Poesia*. S'étant détaché du symbolisme, Marinetti a d'abord opté pour le simultanisme, dont les principes essentiels sont la « vitesse » et la « dynamique », bientôt à l'origine du futurisme. Cette nouvelle tendance artistique va placer le mouvement, les actions spontanées, les interactions humaines et les comportements bruyants et provocateurs au centre de ses formes d'expression. Marinetti fait paraître le premier manifeste futuriste en 1909 dans *Le Figaro*. Quatre ans plus tard, en 1913, ce nationaliste militant, qui va se déclarer partisan du fascisme de Mussolini dès 1919, publie un autre manifeste, *Teatro di Varietà* (en français, *Le Music-Hall*). Les futuristes y proclament vouloir transformer, par des actions ciblées, le public passif en acteur. Au point 8 du manifeste, ce message sans ambiguïté lui est adressé : « Le Music-Hall est le seul théâtre qui utilise la collaboration du public. Celui-ci n'y demeure pas statique comme un stupide voyeur, mais participe bruyamment à l'action, chantant lui-même, accompagnant l'orchestre, soulignant les acteurs par des boutades imprévues et des dialogues bizarres.² » Il est *a posteriori* impossible de savoir dans quelle mesure cette décision de participer était consciente. Marinetti défend l'idée que, pour provoquer le public, il faut « introduire la surprise et la nécessité d'agir parmi les spectateurs dans le parterre, les loges et les galeries³ ». Initiation et stimulation de l'assistance s'inscrivent dans une systématique du hasard, un principe qui joue également un rôle essentiel dans l'œuvre de Calder. Celui-ci a su inciter le public à remettre en question ses idées traditionnelles sur ce qu'est ou peut être l'art. Son *Cirque Calder*, riche de multiples facettes et sans récit linéaire, incarne exactement ce que Marinetti propose : un défi intellectuel qui libère l'assistance de sa passivité et la mobilise.

De prime abord fragile et délicat du seul fait de sa matérialité, le *Cirque Calder* subit une transformation fondamentale quand l'artiste l'active.

¹ L'essai *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco est constitué d'une série d'interventions que l'auteur avait rédigées pour le XII^e Congrès international de philosophie, en 1958. Ce n'est qu'en 1962 que ces textes ont été réunis et publiés sous le titre *Opera aperta*. Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Le Seuil, 1979.

² Tommaso Marinetti, *Le Music-Hall : manifeste futuriste* (première parution en italien et en français le 29 septembre 1913), cité d'après *Le Futurisme : textes et manifestes*, 1909-1944, Giovanni Lista (éd.), Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 604-605. Pour une analyse détaillée de ce manifeste, voir Marjorie Perloff, « The Manifesto as Art Form », in *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1986, chap. 3.

³ *Le Futurisme : textes et manifestes*, op. cit., p. 607.

Cette performance jouée des dizaines de fois à Paris et aux États-Unis, entre 1926 et 1931, devant un public d'artistes et d'amateurs avertis, fait entrer l'œuvre dans le domaine de l'art cinétique et marque le passage de l'objet statique à la mise en scène animée. Calder parvient sans cesse à créer d'improbables constellations grâce à des scènes variées, offrant, nous dit Jean Lipman, une « combinaison de suspens, de surprise, de spontanéité et d'humour¹ ». Le caractère ouvert de l'œuvre, qui se dévoile au moment où l'artiste l'anime, s'appuie sur le soutien de « plusieurs membres de l'assistance² ». Au fil des ans, les représentations deviennent plus libres, de nouveaux accessoires et des numéros inédits étant conçus dans l'instant, de façon fortuite, bien loin d'une mise en scène mécanique prévisible. Il en résulte ce que le théoricien de la littérature Wolfgang Iser qualifie de « lieux vides³ », activés par le lecteur, ici le spectateur, lequel « va combler ces vides, ou du moins s'en débarrasser⁴ ». En les éliminant, il utilise sa marge d'interprétation et établit lui-même les relations non formulées entre différents points de vue. Si l'œuvre comporte des espaces vides, elle incite le spectateur ou la spectatrice à nécessairement les remplir. Les destinataires de l'univers de Calder sont donc invités à apporter leur contribution active, ce qui stimule leur imagination et leur capacité d'interprétation pour découvrir dans l'œuvre de nouveaux liens signifiants. La performance n'est donc achevée que grâce à l'engagement du public. Concrètement, cela signifie que spectateurs et spectatrices sont confrontés à de multiples points de vue – une succession de conceptions humaines fondamentales – et doivent donc constamment opérer des choix. Alors que Marinetti prône une forme de participation et de présence physique plutôt inhabituelle pour l'époque, Calder remet en question les représentations traditionnelles de l'art et incite le public à s'impliquer.

Une autre forme de participation artistique, où le hasard joue un rôle central, est imaginée dans les années 1920 par les dadaïstes Max Ernst, Hans Arp et Johannes Theodor Baargeld. Ils parviennent à transposer des actions associées à des œuvres dans un contexte quasi muséal. Le principe participatif et le recours à des composants électriques, éléments qui vont gagner en importance dans l'art cinétique, sont également mis en œuvre très tôt par ces artistes. En avril 1920, Ernst et Baargeld organisent l'exposition « Dada-Vorfrühling » (Pré-printemps dada)⁵ dans la cour de la brasserie Winter à Cologne. Dès l'entrée de l'exposition, il apparaît que leur objectif est de provoquer. Le visiteur doit passer par des toilettes publiques, où, lors de la soirée d'inauguration, il peut croiser une jeune fille en robe de communiantes récitant des poèmes obscènes. Voilà qui incarne le dadaïsme à l'état pur : un mouvement artistique, littéraire et politique en rupture avec les traditions artistiques et se voulant radicalement anti-bourgeois.

¹ Jean Lipman et Nancy Foote (éds), *Calder's Circus*, New York, Dutton Whitney, 1972, p. 6.

² L. Joy Sperling, « Calder in Paris: The Circus and Surrealism », art. cité, p. 20. Première publication dans la revue britannique *The Sketch*, 22 décembre 1937, n.p.

³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 265 sqq. *L'Appel du texte*, traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012, p. 26.

⁴ *L'Appel du texte*, *ibid.*

⁵ Bruce Altshuler « DADA ist politisch: The First International Dada Fair, Berlin, June 30-August 25, 1920 », in *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Bruce Altshuler (éd.), New York, Abrams, 1994, p. 108.

La contribution de Max Ernst y correspond aussi en tout point : une « [...] sculpture en bois accompagnée d'une hache et d'une injonction à détruire l'objet¹ ». À côté, un dessin au centre d'une grande feuille offrant beaucoup d'espace libre pour répondre à cette suggestion : « Chaque visiteur est autorisé à écrire sur ce dessin une maxime dadaïste ou anti-dadaïste. Aucune poursuite pénale ne sera engagée.² » L'invitation à un acte volontaire si radical (pour l'époque comme pour la conception traditionnelle de l'art), à savoir la possibilité de détruire ou la destruction effective d'une œuvre, est alors probablement perçue comme une injonction déraisonnable, une provocation excessive. Cet acte implique en effet une décision pouvant ou devant être prise par les observateurs et observatrices. Max Ernst, d'une part, adopte une posture pouvant être ressentie comme une attaque contre le milieu artistique lui-même, car elle remet radicalement en cause la valeur de l'objet d'art. D'autre part il pose la question de l'acte de destruction totale vu comme une partie intégrante de l'œuvre, une idée qui s'inscrit dans le contexte des réflexions de Walter Benjamin sur son statut, à l'ère de sa reproductibilité technique.³

Systématique du hasard et participation de l'observateur apparaissent aussi dans *Goldfish Bowl* (1929), sculpture en fil de fer qu'on peut actionner à la manivelle pour faire frétiler et « nager » deux poissons. Elle a été offerte pour Noël par Calder à sa mère Nanette, qui y apportait volontiers son concours en tournant la manivelle, provoquant ainsi les changements potentiels de la sculpture. Pour Maurice Merleau-Ponty, au moment où l'acteur se retrouve face à l'œuvre, la perception sensorielle s'opère par son corps : « Le monde est vécu et expérimenté à travers le corps, qui est compris comme "objet immédiat du sujet".⁴ » La fusion entre le spectateur-sujet et l'œuvre-objet se produit au moment où espace, corps, œuvre et action se rencontrent. Ce moment s'est aussi manifesté en février 1932 à travers la réussite de l'exposition « Calder, ses mobiles », à la galerie Vignon, à Paris. L'artiste s'y est avant tout dédié au « mouvement mécanique⁵ » et à des dispositifs motorisés comme le *Pantograph* (1931). Si les œuvres à moteur peuvent être associées aux futuristes, aux dadaïstes ou aux constructivistes cinétiques, dans ses premiers mobiles Calder va au-delà de leur recherche du pur mouvement et, selon James Johnson Sweeney, il emprunte cette voie « d'une manière tout à fait indépendante du constructivisme⁶ ». Naum Gabo a alors déjà introduit le mouvement de façon expérimentale avec *Standing Wave* (1919-1920).

¹ Lothar Fischer, *Max Ernst: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, p. 40 ; Michael Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1965, p. 29.

² Cf. *Max Ernst: Collagen; Inventar und Widerspruch*, cat. exp., Werner Spies et Götz Adriani (éds), Kunsthalle Tübingen (1988), Cologne, DuMont, 1988, p. 246 ; *Dada and Surrealism Reviewed*, cat. exp., Dawn Ades (éd.), Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, Londres, 1978, p. 106.

³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot Rivages, 2013 (1^{re} éd. 1939).

⁴ Voir Ole Fogh Kirkeby, « Introduction », in Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens Fænomenologi*, Frederiksberg, Forlaget Philosophia, 2000, p. xi, et Anna Karina Hofbauer, *Die Öffnung und die Erweiterung des Kunstbegriffs durch partizipative und interaktive Werke vor dem Hintergrund und der Analyse der physischen Beteiligung des Betrachters/der Betrachterin von der historischen Avantgarde bis zur zeitgenössischen Kunst*, thèse de doctorat, Linz, 2013, p. 121.

⁵ Waverley Lewis Root, « Calder Makes Some New Gadgets, Put's Em On Exhibit », *Chicago Tribune* (édition de Paris), février 1932.

⁶ James Johnson Sweeney, *Alexander Calder* (édition revue du cat. exp. de 1943), New York, Museum of Modern Art, 1951, p. 8 : « Le mouvement a été introduit à titre expérimental par Gabo en 1920 afin d'ajouter une dimension temporelle et de tracer des formes virtuelles dans l'espace. C'est ce dernier problème que Calder a exploré plus en profondeur que tout autre artiste, après y être venu de manière tout à fait indépendante du constructivisme. » Calder confirme cette affirmation dans une lettre adressée à Albert E. Gallatin le 4 novembre 1934 : « Hélon m'a dit [en décembre 1933] [...] que vous pensiez que mon travail s'inspirait de celui des constructivistes. Jusqu'à ce moment là, je n'avais en fait jamais entendu parler d'eux. », Calder Foundation Archives.

Il s'agit d'une des premières sculptures motorisées libérant et élargissant la conception de cet art plastique, en particulier son expression statique, en y introduisant l'idée d'un cours planifié et intentionnel des choses. Calder utilise donc aussi le moteur et la manivelle dans certains de ses objets, ajoutant un système de plus pour engendrer le mouvement. Le 11 juin 1932, à la clôture de son exposition « Calder: Mobiles / Abstract Sculpture », à la Julien Levy Gallery de New York, il pose cette question : « Pourquoi l'art devrait-il être statique¹ ? », remettant ainsi en cause le sens et la pertinence même de la sculpture. Comme il l'a fait à la galerie Vignon, il vient de présenter une sélection de créations mécanisées, dont l'œuvre participative *Two Spheres* (1931)², qu'il est possible d'actionner en appuyant sur un bouton. Deux boules blanches sont placées devant un panneau en bois peint en noir : la boule de gauche monte et descend, alors que celle de droite tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Calder invite ici les visiteurs à une expérience contemplative qui, contrairement à celle des surréalistes ou des dadaïstes, peut être déclenchée de façon délibérée. « Calder n'avait que faire des rêves sombres des surréalistes et des drames par l'absurde des dadaïstes. Son art n'était pas une critique de la réalité, mais un engagement avec cette dernière.³ » Toutefois, comme le remarque Sweeney, avec ce « schéma défini », la liberté nouvellement acquise des créations de Calder s'est vite restreinte et il a dû se sentir limité. Ces procédures définies risquaient d'être trop contrôlées et, toujours selon Sweeney, « monotones dans leur répétition⁴ ».

Une radicalité plus marquée encore caractérise *Small Sphere and Heavy Sphere* (1932/1933), présenté pour la première fois en 1933 à la galerie Pierre Colle de Paris. Œuvre immédiate, se déplaçant librement, elle constitue le premier mobile suspendu de Calder : deux sphères, une lourde en fer rouge et une plus petite en bois, fixées à des cordes attachées aux extrémités opposées d'une barre horizontale en fer. Ces sphères sont associées à des objets du quotidien placés au sol et baptisés *impedimenta*⁵ (obstacles) par l'artiste : cinq bouteilles en verre, une boîte en fer-blanc, une caisse en bois et un gong de sa fabrication. L'ensemble forme une œuvre conceptuelle régie par le hasard. Ici, spectateurs et spectatrices ont tout loisir de disposer les objets et d'activer l'œuvre, jouant ainsi un rôle constructif, au sens que donne à ce mot Umberto Eco.⁶ Il s'ensuit une démarche esthétique dans laquelle le public est invité, directement ou indirectement, à agir, intervenir et introduire de véritables changements dans l'espace. Ce processus se traduit aussi par le fait que le public devient une sorte d'instrument de l'artiste : une fois la grande sphère poussée, la petite, activée à son tour, heurte ou non les *impedimenta*, produisant différents sons, tandis que les mouvements et oscillations aléatoires des sphères s'accompagnent de toute une palette de significations et d'interprétations possibles.⁷

¹ « Why must Art be static? », cf. *Objects to art being static, so he keeps it in motion*, New York World-Telegram, samedi 11 juin 1932.

² L'œuvre ne peut plus être activée aujourd'hui, mais sur la page d'accueil de la Calder Foundation (<https://calder.org/timeline/1930-1936/>), on peut voir *Two Spheres* (1931) en mouvement.

³ Jed Perl, *Calder. The Conquest of Time. The Later Years: 1940–1976*, New York, Alfred A. Knopf, 2020, p. 110.

⁴ J.J. Sweeney, *Alexander Calder*, op. cit., p. 35.

⁵ Voir Alexander S. C. Rower, « Calder's Grand Proposition », in *Calder: Small Sphere and Heavy Sphere*, cat. exp., Pace Gallery, New York, 2019, p. 18.

⁶ Voir U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 15-37.

⁷ Alexander S. C. Rower, « Calder's Grand Proposition », art. cité.

Dans ce contexte, la définition de l'ouverture, dans l'idée qu'Umberto Eco se fait de l'œuvre d'art, peut être liée au rôle actif du spectateur. Selon Eco, une telle œuvre doit inciter ce dernier à *l'autonomie*. *Processus et forme esthétique dépendent de l'initiative que ce spectateur prend pour réorganiser la forme. Le public contribue ainsi à une sorte d'amplification qui n'est pas, à proprement parler, un achèvement, mais plutôt un accomplissement, au sens précisément d'une œuvre ouverte, c'est-à-dire sans fin définitive*¹. En 1946, Jean-Paul Sartre écrit à propos des mobiles de Calder : « Ainsi, l'objet demeure toujours à mi-chemin entre la servilité de la statue et l'indépendance des événements naturels ; chacune de ses évolutions est une inspiration du moment [...] »² Toutefois, si à un instant donné l'artiste restreint son influence, il ne renonce pas pour autant à son rôle d'auteur, car il parvient à positionner le public exactement là où il le souhaite. Quant à la minute et à la façon dont les boules frappent les objets, elles sont laissées au hasard.

Le public continue aujourd'hui encore à faire l'expérience d'une interaction contemplative et subtile avec les mobiles de Calder, comme *Untitled*, créé vers 1944. L'œuvre comprend des morceaux de céramique et de verre brisés, du plexiglas, du fil de fer et de la ficelle. Ces éléments colorés ne se contentent pas de bouger, certains réfractent voire reflètent la lumière, contribuant à créer « [...] un jeu pur de mouvement comme il y a de purs jeux de lumière »³. La participation intervient au moment où le visiteur s'approche de l'œuvre et où – par ses mouvements et les courants d'air créés, parfois associés à un souffle d'air naturel – sa seule présence finit par faire bouger le mobile. En se déplaçant, ce dernier englobe tout à la fois l'espace et le spectateur et, ainsi que l'a formulé Merleau-Ponty, la perception du monde résulte du corps par l'intermédiaire d'une expérience sensorielle.⁴ Ce faisant, *Untitled* captive les spectateurs, à l'instar du mobile *Arc of Petals*, dont les surfaces métalliques, en partie non peintes, s'animent de reflets complexes, à partir d'une source d'éclairage extérieure. Une composante s'ajoute donc ici à la réception de l'œuvre : celle de la lumière. Et un niveau sensoriel supplémentaire, celui de l'audition, est aussi généré par le spectateur au moment où les surfaces métalliques d'*Arc of Petals* se touchent pour produire sons et bruits délicats. Une nouvelle expérience, spatiale cette fois, s'offre à lui et vient enrichir cette dimension multisensorielle. Comme l'a souligné Calder lui-même, tout cela n'avait cependant rien de planifié : « Au début, c'était accidentel. Puis j'ai réalisé une sculpture intitulée *Dogwood* avec trois lourdes plaques qui produisaient un bruit assez métallique. Il s'agissait simplement d'une variation. Vous voyez, vous avez le poids, la forme, la taille, la couleur, le mouvement, et puis vous avez le bruit. »⁵

Les attentes du visiteur commencent ici quand il entre dans l'espace silencieux.

¹ Voir Anna Karina Hofbauer, *Die Öffnung und die Erweiterung des Kunstbegriffs*, op. cit., p. 239-244.

² Jean-Paul Sartre, « Les Mobiles de Calder », in *Alexander Calder, Mobiles, Stabiles, Constellations*, cat. exp., Paris, galerie Louis Carré, 1946, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Cf. Anna Karina Hofbauer, *Die Öffnung und die Erweiterung des Kunstbegriffs*, op. cit., p. 121, et Ole Fogh Kirkeby, « Introduction », in M. Merleau-Ponty, *Körper und Phänomenologie*, op. cit., p. xi.

⁵ Alexander Calder, cité dans Katharine Kuh, « Alexander Calder », in *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York et Evanston, IL, Harper & Row, 1962, p. 44.

S'ensuit la vision du mobile puis l'immersion inattendue dans les sons qui se déploient progressivement en une sorte de musique, évoluant à son tour vers un récit tout en nuances, produite par l'œuvre. « Le bruit est une dimension à part entière¹ », a dit Calder. Alexander S. C. Rower a décrit son expérience personnelle avec un mobile sur pied intitulé *Constellation* (v. 1943), alors conservé dans la maison de sa mère, comme la découverte d'une pléiade de configurations : « *Sans cérémonie*, je le mettais tout doucement en mouvement, lui imprimant souvent une orbite excentrique, en forçant vers le bas puis en repoussant un élément. Les formes éphémères qu'il engendrait dans son sillage étaient fascinantes.² » L'éphémère ne se manifeste pas seulement dans le mouvement, à l'effet quasi hypnotique, mais aussi dans la façon unique dont le mobile captive à lui seul le regard. Calder fait sortir ses œuvres de l'immobilité par un processus qui est aussi un accomplissement. « Pour la plupart de ceux qui observent un mobile, dit-il, ce n'est rien de plus qu'une série d'objets plats qui bougent. Pour quelques autres, cependant, cela peut être de la poésie.³ »

Lors de la rétrospective « Alexander Calder: Sculptures and Constructions », inaugurée le 29 septembre 1943 au MoMA de New York, les visiteurs sont donc invités à interagir avec les œuvres. Les mobiles peuvent tous être activés par de légères poussées ou des souffles, tandis que, dans le jardin des sculptures, un panneau portant l'inscription « Please Touch », incite à contrevenir aux conventions d'un musée⁴. Le critique d'art brésilien et futur ami de Calder, Mário Pedrosa, s'étonne que « tout le monde [puisse] les toucher, les déplacer, les balancer et même les pousser du pied, en particulier les grands mobiles en mouvement libre⁵ ». Les visiteurs de la rétrospective de la Tate Gallery à Londres en 1962 ont aussi pu profiter de la liberté de ces interactions sans limite avec les œuvres de Calder. Le sculpteur et témoin de l'événement George Rickey écrit : « La joie illumine les visages des visiteurs qui affluent en masse, et déride même les gardiens qui, pour une fois, peuvent dire “touchez” au lieu de “ne touchez pas”, et trompent leur ennui par de petites excursions tactiles.⁶ » Conformément à l'idée d'Eco, les spectateurs entrent en relation avec l'œuvre d'art, qui repose en définitive sur la liberté accordée à l'interprète pour sa réalisation.⁷ Il en va ainsi dans les expositions du MoMA et de la Tate. Mais les mobiles suspendus de Calder s'inscrivent également dans le contexte des « œuvres ouvertes », seulement achevées au moment même où le spectateur-interprète les complète⁸, c'est-à-dire à l'instant où elles livrent leurs informations.

¹ Alexander Calder, cité dans Jane Howard, « Close Up—Mobile Maker's Giddy Whirl », *Life*, vol. 58, no 9, 5 mars 1965, p. 48.

² Alexander S. C. Rower, « Deployed Nuclei », in *Calder: Constellations*, un des trois volumes du *Calder/Miró: Constellations*, New York, Rizzoli, 2017, p. 11-12. Alexander S. C. Rower est le petit-fils d'Alexander Calder, le fils de sa fille cadette Mary (NdT).

³ Alexander Calder, cité par Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York, Devin-Adair, 1957, p. 142.

⁴ Jed Perl, Calder. *The Conquest of Time. The Later Years: 194–1976*, *op. cit.*, p. 95.

⁵ Mário Pedrosa, « Calder, Sculptor of Wind-Catchers », in *Calder in Brazil: The Tale of a Friendship*, Roberta Saraiva (éd.), traduit du portugais par Juliet Attwater, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 48.

⁶ George Rickey, « Calder in London », *Arts Magazine*, vol. 36, no 10, septembre 1962, p. 22-27.

⁷ U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 15-37.

⁸ *Ibid.*

Participation, communication directe, activation et expérience tangible permettent aux destinataires de produire des histoires qui, à leur tour, créent des expériences au sens que donne à ce terme John Dewey.¹ Les interactions avec les œuvres de Calder sont l’empreinte de ce qui vient d’avoir lieu, un signe de réalité ou plutôt une représentation de la réalité qui reflète une expérience, une manifestation physique au cœur même du *Dasein*, de l’être-au-monde de Martin Heidegger. Selon Otto Pöggeler le philosophe considère que « le *Dasein* est plutôt une forme de compréhension, d’emblée et toujours intégrée au monde² ». Dans la pensée de Heidegger, cette existence au monde est liée à la vie quotidienne, ce qui lui permet de placer la philosophie des spéculations sur la transcendance au niveau de l’expérience. Le résultat repose ainsi sur les événements, ces moments où le public entre dans une pièce, actionne un mobile en soufflant dessus et le fait bouger, modifie sa configuration, repositionne l’œuvre, crée de l’incertitude dans ses significations, et où les « horizons de sens³ » du récepteur – selon les termes de Wolfgang Iser – et l’esthétique de la réception sont mobilisés. Alors survient le moment magique.

La rencontre entre le visiteur et l’œuvre donne au premier « l’opportunité de prendre conscience de ses propres dispositions⁴ ». Évoquant l’exposition de la Julien Levy Gallery en 1932, Calder parle d’un effet émotionnel censé hisser la perception de l’œuvre à un niveau d’un autre ordre : « Ça n’a ni utilité, ni sens. C’est simplement beau. Si vous le saisissez, l’effet émotionnel est considérable. Bien sûr, si cela avait un sens, ce serait plus facile à comprendre, mais cela n’en vaudrait pas la peine.⁵ » Pendant trois décennies, Calder a ainsi permis à son public de participer activement à ses œuvres, introduisant ce nouveau degré de liberté développé au fil du temps, de son *Cirque* jusqu’à ses mobiles. Il a ainsi contredit la conception conventionnelle de la visite de musée, plutôt caractérisée par des limites. Cette liberté a pris fin au milieu des années 1960, lors de la rétrospective de 1964 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, où, selon Jed Perl, ses œuvres ont encore été soumises à des « coups et des chocs⁶ ». Une époque s’est alors achevée et, depuis, l’œuvre de Calder n’a plus été qu’exceptionnellement exposée au hasard généré par les mouvements des visiteurs. De légers souffles liés à leur présence, un courant d’air fortuit dans un musée sont les rares imprévus auxquels ses œuvres sont encore confrontées, et qui restent tolérés, en raison des nécessités de leur conservation. Ce qui demeure cependant, c’est la fusion avec le spectateur, dont les mouvements s’unissent à l’œuvre pour former ce que Merleau-Ponty appelle « un tout unique⁷ ».

¹ Voir John Dewey, « The Live Creature », in J. John McDermott (éd.), *The Philosophy of John Dewey*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, et John Dewey, *L’Art comme expérience*, traduction de l’anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010 (1^{er} éd. Anglaise 1934).

² Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Stuttgart, Klett- Cotta Verlag, 1994, p. 54.

³ W. Iser, *L’Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 75.

⁴ W. Iser, *L’Appel du texte*, *op. cit.*, p. 52.

⁵ *Objects to Art Being Static, So He Keeps It in Motion*.

⁶ J. Perl, *Calder. The Conquest of Time. The Later Years: 1940–1976*, *op. cit.*, p. 96.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 2013, p. 171.

C'est cette force unificatrice qui fait culminer ce processus de création amplifié, cet « effort conjugué¹ » de l'auteur et du récepteur de l'œuvre d'art ouverte, avec son haut degré de liberté. Ils permettent le déploiement de l'expérience qui, pour citer Sartre, « [...] fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui² ». Et c'est exactement ce que souhaitait Calder : « J'aimerais que les gens puissent grimper dessus, mais [l'œuvre] n'est pas assez grande. Je n'ai jamais visité la Statue de la Liberté, mais j'ai cru comprendre que c'était assez merveilleux d'y entrer, de la traverser.³ »

Anna Karina Hofbauer

Commissaire invitée

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, [1948], Paris, Gallimard, 1985, p. 34.

² *Ibid.*

³ A. Calder, cité d'après K. Kuh, « Alexander Calder », art. cité, p. 42.

Alexander S. C. Rower

Président de la Calder Foundation est le petit-fils de l'artiste

Jordana Mendelson

Historienne de l'art, auteure, conservatrice et professeure à New York University

Entretien

Alexander S. C. Rower et Jordana Mendelson

Calder Foundation, New York • 24 juillet 2025

(Extrait du catalogue de l'exposition)

[Calder] a créé sa propre mythologie, et si celle-ci appartient en partie à un monde interplanétaire, elle appartient aussi à ceux d'entre nous qui ont les pieds bien ancrés sur cette terre malheureusement bureaucratique.

Calder est un esprit libre, libre.

Nancy Cunard, 1947¹

Jordana Mendelson : Commençons par l'arrivée de Calder à Paris pour son exposition en 2026. Ensuite, nous reviendrons sur son arrivée réelle dans cette même ville en 1926. Si l'on considère que Calder est un « disrupteur », que verrons-nous, d'après vous, dans l'espace de Frank Gehry ?

Alexander S. C. Rower : En utilisant le mot « disrupteur », vous faites preuve d'une compréhension fondamentale de ce que mon grand-père essayait de projeter. Vous avez passé du temps à vous *imprégner* de Calder. Ce n'était pas un perturbateur vulgaire, grossier et agressif. C'était un disrupteur subliminal. Il vous séduisait par le sublime, puis proposait des alternatives à notre système social – ou à d'autres systèmes, à de nombreux autres systèmes. Je suis heureux que vous ayez utilisé ce terme, car quand je m'occupe d'une exposition dans un musée, j'aime en *perturber* le processus en amenant à réfléchir sur la nature essentielle de l'œuvre de Calder et à ce qu'il a essayé d'activer.

JM : J'imagine que vous jouez sur le placement des œuvres ?

ASCR : Chaque installation prend du temps. Au début, certains objets ne trouvent pas leur place, ils ne perturbent pas. C'est le cas par exemple des *Constellations*. Si vous en accrochez une à la mauvaise hauteur, elle perd tout intérêt ; ce ne sont alors que des morceaux de bois sculpté. C'est l'angle des objets qui dicte la hauteur à laquelle il faut accrocher chacun d'eux. C'est seulement ainsi qu'une *Constellation* trouve sa dynamique.

¹ Nancy Cunard, « Arts Parallel: A Note on Calder, Léger and Vilato », *Jazz Forum*, no 4 (avril 1947), p. 15.

JM : Quand on pense à la sensibilité de Calder aux matériaux et aux espaces, on comprend qu'une œuvre prend son sens en fonction de la manière dont elle est accrochée ou posée, certes, mais aussi dont on se projette dans cet espace. On le voit chez les artistes et les penseurs qui ont écrit sur Calder – comme Nancy Cunard ou Jean-Paul Sartre –, dans la façon dont ils nous ont transmis cette expérience qu'il nous revient d'individualiser. Calder doit permettre à de multiples personnes de s'identifier à ses créations, sous peine de les appauvrir. On ne « dérange » pas si on ne dérange qu'une seule personne. Il faut que la disruption soit perçue par un grand nombre et de différentes manières. Et au sujet de ce que vous dites de l'installation, vous êtes un spectateur informé, mais il faut également penser au public qui se déplace dans cet espace et qui va interagir avec l'œuvre.

ASCR : Nous éprouvons tous des sensations différentes, qui doivent rester totalement ouvertes à diverses interprétations.

JM : Suffisamment ambiguës, suffisamment ouvertes, pour que différentes personnes puissent les ressentir de différentes manières.

ASCR : Un autre aspect de notre programme – et de notre responsabilité – est de n'imposer aucune interprétation. C'est pourquoi nous n'attachons pas tellement d'importance aux titres, qui, chez Calder, ne permettent pas d'accéder au sens. C'est le cas pour beaucoup d'autres artistes. Chez Duchamp, au contraire, le titre peut être l'œuvre.

JM : Je ne sais pas si vous souhaitez établir une distinction entre les artistes textuels et ceux qui ne le sont pas, mais j'ai toujours vu en Duchamp un artiste très axé sur le texte. C'est le fils d'un notaire, d'un bureaucrate, d'un fonctionnaire. Pour lui, le texte, le papier et l'administration sont importants. Si on se trompe dans les décimales ou dans certaines lettres, on peut changer le sens du tout au tout. Ce n'est pas le cas pour Calder, qui doit sa force à ce qu'il ne dit pas.

ASCR : Oui, il est dans l'espace entre les deux. Sinon, comment expliquer que Duchamp élimine fondamentalement l'art rétinien, alors que Calder est perçu comme un artiste rétinien ?

JM : Duchamp élimine-t-il vraiment l'art rétinien ?

ASCR : Il le rejette à chaque occasion ! Je reprends simplement sa terminologie ; je parle du pur plaisir de la rétine, et non du plaisir du cerveau ou du cœur. Ce n'est qu'une jolie forme, une jolie couleur, une jolie danse. Mais Duchamp a compris que Calder était un disrupteur, un artiste radical. Au premier abord, les mobiles sont attrayants, ils séduisent, mais quand ils fonctionnent, d'une certaine façon, ils perturbent la nomenclature en vigueur.

JM : J'ai beaucoup pensé à d'autres disrupteurs, par exemple Joan Miró, qui comprenait ce que faisait Calder, car tous deux étaient perçus à tort comme ludiques ou naïfs, mais c'est une erreur ! Qu'est-ce que ça veut dire qu'une œuvre soit agréable ou jolie ? Est-ce un camouflage ? un subterfuge ? C'est le jeu comme outil, comme moyen d'entrer en contact, de s'engager, de créer des liens.

ASCR : Il n'y a pas d'innocence. Le jeu consiste à se libérer des contraintes systémiques. Quand j'étais enfant, « jeu » [*play*] était un gros mot, utilisé de manière anti-intellectuelle pour qualifier Calder, pour dire qu'il n'était qu'un joueur, un « *playboy* », disait-on. Les historiens de l'art ne savaient pas comment le classer. Il était à peine mentionné dans les cours d'histoire de l'art, car il ne faisait que « jouer ». Bien sûr, de nombreux artistes ont dû bousculer les conventions ou les désapprendre pour apprendre à s'ouvrir, à « jouer ». Un jour, un professeur de l'université de Virginie m'a ouvert les yeux en suggérant que le jeu était synonyme d'innovation. Quand un enfant construit une tour avec des cubes en bois et que la tour s'effondre, la fois suivante il la construira de manière plus efficace. Il la fera plus haute, et elle s'effondrera à nouveau, et ainsi de suite. À chaque fois, il innove.

JM : C'est le jeu comme mode d'instruction, et sous une forme active. Si le jeu est simplement passif et unidimensionnel, il ne mobilise pas nos sens. On ne bouge pas son corps. On n'apprend pas.

ASCR : Effectivement, la pratique artistique de Calder passait beaucoup par le corps. Si nous voulons parler de jeu, il faut revenir à ce qu'était l'humour dans l'art, en tant que genre artistique, art majeur vs art mineur, comme l'opéra, comme *La Bohème*.

JM : Dans les années 1920 et 1930, de nombreux artistes ont pris l'humour très au sérieux. Beaucoup étaient également critiques d'art sous un pseudonyme, ou créaient, sous un autre pseudonyme, des dessins humoristiques pour des revues satiriques, souvent pour se moquer des activités sérieuses auxquelles eux-mêmes se livraient.

ASCR : C'est ce qu'on appelle une vie riche ! Persévérer malgré les conflits.

JM : Oui, une vie vraiment riche. Et ces artistes et écrivains comprenaient que les langages évoluent différemment selon les registres : il existe un langage critique artistique, un langage pictural, un langage humoristique. Et la plupart des artistes ont pris l'humour tellement au sérieux qu'ils ont ensuite été persécutés pour avoir choisi des politiques pour cibles de leur satire. Le décor et la décoration étaient également des instruments puissants, comme on le voit quand Calder se rend dans l'atelier de Mondrian en 1930 et découvre un intérieur transformé. Beaucoup d'artistes ont réfléchi à la manière de transformer des espaces intérieurs en espaces artistiques, en espaces créatifs. Il est arrivé un moment aussi où la publicité est devenue une entreprise très sérieuse. La recherche en psychologie appliquée – notamment sur les réactions des spectateurs – a donné lieu à des discussions très sérieuses sur les œuvres capables de sauver des vies. Je ne parle pas de Calder, mais d'artistes qui ont travaillé dans le domaine de la photographie et du graphisme.

ASCR : À qui pensez-vous ?

JM : À Josep Renau, par exemple, et à certains artistes du pavillon espagnol à l'Exposition universelle de Paris en 1937. *Mercury Fountain* de Calder dialoguait avec *Guernica* de Picasso, et à la sortie du pavillon des affichistes abordaient sérieusement la question de la publicité, leur idée étant que *s'ils parviennent à contrôler la réaction des spectateurs, ils pourront les inciter à soutenir leur cause politique, ce qui pourrait changer le cours de la guerre*.

Calder était connu de ces artistes, et lui-même les connaissait bien, mais ils travaillaient dans des registres très différents. Quand on pense à Calder dans ces espaces – ce qui nous ramène à la façon dont il a été perçu par des écrivains comme Cunard et Sartre –, on peut le considérer comme « 100 % américain », mais on sait aussi qu'il est respecté et admiré par des artistes « 100 % français¹ ». Et lorsqu'il s'est rendu en Espagne, il a suscité une réaction très similaire : « *Ce type n'est pas comme nous, mais bon sang, ce qu'il fait est fantastique.* »

ASCR : Le texte de Fernand Léger que vous citez est extraordinaire, et il reste difficilement compréhensible. Il pose la question de « *Comme on se rencontre ?* ». Comment concilier le fait que deux artistes séparés à 100 % soient en résonance l'un avec l'autre ? Il n'utilise pas le mot « résonance », mais c'est l'impression que je retire du texte. Et c'est fascinant, car alors – en dehors de tout contexte politique – nous avons un Calder en surplomb, si l'on peut dire. Il n'est pas empirique, mais il attend l'avènement d'un autre monde, plus subtil.

JM : Il *veut* un autre monde.

ASCR : Il le veut mais il sait aussi que le monde doit évoluer vers une unité. Dans son œuvre, il n'impose pas sa personnalité ou ses obsessions ni sa condition d'être mortel. Il recherche l'unité, l'harmonie de *quelque chose* d'universel, commun à tous les êtres humains. Ce n'est pas la nature, sauf dans la mesure où les humains font partie de la nature. Mais dans son travail, il propose un lieu, une sorte de royaume éthéré où nous sommes tous animés.

JM : Ce qui est fascinant chez Calder, c'est que bon nombre des artistes avec lesquels il dialogue ont des façons très différentes d'imaginer comment leur œuvre pourrait transformer la réalité politique ou la manière de réagir aux politiques dévastatrices qui les affectent. Cunard aborde la question quand elle dit que les artistes, leurs œuvres et les mondes dans lesquels ils vivent « s'appartiennent mutuellement », dans une sorte d'interdépendance dynamique qui alimente la collaboration et la créativité². Je pense à André Masson. À quoi ressemblait leur conversation ? À quoi ressemblait leur amitié ? En quoi leur travail était-il différent ? Et je pense aussi aux dommages que la guerre a fait subir à Masson et qu'il a transformés en une œuvre visible et tangible dans sa substance physique. Je pense enfin aux artistes avec lesquels Calder a entretenu une conversation, comme Ben Shahn ou Arshile Gorky, qui ont vécu différemment la guerre et la politique. Comment Calder a-t-il créé ou maintenu cette vision – utopique, belle – face aux conversations qu'il a eues avec des amis artistes qui ont apporté d'autres idées, un cynisme ou un optimisme ? Comment maintenir cette idée dans une conversation avec des personnes que l'on trouve dures, brutales, difficiles, que l'on ne veut pas voir ? Quand je regarde les dessins automatiques de Masson, ou ses peintures sur sable, ça me saute littéralement aux yeux. Quand Miró parle d'asphalte, ce n'est pas l'asphalte qui recouvre les plaques d'acier de *Mercury Fountain* de Calder ; c'est l'asphalte qui couvre un toit, qui est granuleux.

ASCR : C'est caustique.

¹ Fernand Léger, *Alexandre Calder : Volumes — Vecteurs — Densités / Dessins — Portraits*, cat. exp., Paris, Galerie Percier, 1931, n. p.

² « Le parallélisme est patent en France, mais ce sentiment d'appartenance mutuelle des arts est de plus en plus répandu dans le monde », écrit N. Cunard, « Arts Parallel: A Note on Calder, Léger and Vilato », art. cité, p. 15.

JM : Mais Calder le transforme, ce n'est pas repoussant. Cunard attire également l'attention sur cette transformation des matériaux quand elle écrit : « Si l'on considérait le fer comme impersonnel, sans grande chaleur dans sa nature, sans cœur ni sexe, voyez ce que Calder en a fait... Ce métal devient très vivant et personnel quand il passe entre ses mains. Les petits objets, les petits "abstraites" qui ne bougent pas, m'ont fait penser à des poèmes où les rimes se trouvent ici et là au milieu des vers, ou à de fausses rimes comme *shade* et *pale*, *hymn* et *win* (si cela permet de clarifier ce que j'essaie de dire). Calder sort assurément gagnant avec ses hymnes en fer¹. »

ASCR : Il n'est pas cynique. D'une certaine manière, c'est un mystère pour moi, Calder *se débarrasse* simplement de toute cette misère, et c'est en partie pour cela que la misère n'apparaît pas dans son œuvre. C'est pour cela aussi que les intellectuels, par la suite, ont déprécié une œuvre qui, à première vue, ne semblait pas avoir la gravité de celle de Francis Bacon. Je trouve cela très bizarre. J'ai vu Masson et Calder ensemble : ils n'ont pas échangé un mot, ils n'avaient pas besoin de parler. Ils étaient ensemble dans un autre monde. Masson, qui ne parlait pas anglais, affichait une expression perplexe, avec des yeux pétillants. Il dégageait une forme d'énergie !

JM : Une forme d'émerveillement...

ASCR : « Émerveillement » est le mot juste ! En ce qui concerne mon grand-père, toute son énergie allait ailleurs. Elle n'était pas à l'extérieur de son corps ; elle était stockée, puis utilisée et – j'emploie ce mot avec soin – canalisée. Quand je le regardais travailler, j'avais l'impression qu'une force divine le traversait. Il ne parlait pas et ne donnait pas de coups de marteau comme un mécanicien, ni comme un « bricoleur », pour employer un mot trompeur. Il n'avait pas besoin de se concentrer : la créativité *coulait* simplement à travers lui. Les gens pensent souvent que Calder travaillait le métal à la façon d'un forgeron, mais ce n'était pas le cas.

JM : Il tenait l'outil, mais l'utilisait d'une façon très différente. Sur les photos, on voit votre grand-père tenant un outil dans son atelier, entouré de matériaux qui semblent nécessiter l'intervention d'un forgeron, ce qui est très différent de la description que vous donnez.

ASCR : Oui, très différent. Avez-vous déjà vu quelqu'un qui sourit en voyant un appareil photo, et qui reprend son expression normale dès que l'appareil disparaît ? Calder était un peu comme ça. Mais quelques personnes – comme Herbert Matter et Ugo Mulas – ont réussi à le photographier tel qu'il était naturellement au travail.

JM : Je pense que vous et moi aimons les mots de Sartre parce qu'ils transmettent cette expérience.

ASCR : Ce qui me gêne le plus, c'est que le texte de Jean-Paul Sartre, qui date de 1946, reste le meilleur jamais écrit sur Calder. *Jamais*, probablement même à *jamais*. Et je déplore qu'il n'y ait pas eu d'autres textes, plus remarquables encore, qui permettraient de comprendre en profondeur ce que faisait Calder.

¹ *Ibid.*

JM : Sartre a côtoyé votre grand-père.

ASCR : Oui, et, d'une certaine manière, il le comprenait parfaitement. Il a cette façon d'écrire sur la nature tout en affirmant que Calder n'est pas la nature.

JM : Quand Sartre écrit « je ne connais pas d'art moins menteur que le sien », il saisit plutôt bien ce que vous voulez dire : une sorte de communication directe. Et puis, à propos des mobiles, il écrit : « ils *sont* voilà tout ; ce sont des absolus¹ ».

ASCR : Dans le texte de Sartre, tout est remarquablement synergique. Masson a amené l'écrivain à l'atelier de Calder au printemps 1945, et vers la même époque Duchamp a commencé à organiser la première exposition Calder dans le Paris d'après-guerre, à la galerie Louis Carré. Le système international de courrier aérien était tout nouveau, ce qui a incité Duchamp à faire la proposition audacieuse d'envoyer à Carré, par la poste, divers petits objets, comme un précurseur du mail art ! Finalement, frustré par les limitations imposées à la taille des colis, mon grand-père a eu l'idée ingénieuse de créer des œuvres plus grandes mais pliables, qui pouvaient donc être envoyées démontées et réassemblées à leur arrivée, comme *Lily of Force* (1945). C'est Calder qui a eu l'idée d'inviter Sartre à se joindre au projet et à écrire pour le catalogue, ce qui en dit long sur sa perspicacité à cette époque...

JM : Aucun autre écrivain peut-être n'était capable d'écrire ainsi sur Calder, car Sartre est un écrivain et un penseur très particulier. N'avez-vous pas l'impression qu'une grande partie de ce qu'il dit concerne non pas les œuvres mais le fait d'être avec *quelqu'un* ? C'est-à-dire d'être une personne qui côtoie une autre personne de son temps à ce moment-là. C'est peut-être une mauvaise analogie, mais je pensais à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Walter Benjamin. Je ne veux pas utiliser à tort et à travers le mot « aura », mais...

ASCR : Il n'y a aucune raison d'être timide face au mystère !

JM : Benjamin écrit sur le fait de voir un arbre en personne – de ressentir le vent, le soleil – et de voir une œuvre d'art en personne. Il établit une analogie entre la contemplation d'une œuvre et l'expérience de la nature, et il décrit une réponse émotionnelle et sensorielle : « Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche² ». Et il y a quelque chose qui est reproduit en de multiples exemplaires et qui est diffusé massivement. Beaucoup de gens peuvent alors la voir, ce qui a une fonction pédagogique : nous voulons une société démocratique où les choses peuvent être vues et partagées, pas seulement par l'élite ou par les personnes qui y ont accès. Or ce que l'on trouve dans l'aura, c'est cette expérience du vent, du soleil, du mouvement des feuilles, de l'œuvre d'art que l'on voit dans l'espace et que l'on ne peut voir que là.

¹ Jean-Paul Sartre, « Les Mobiles de Calder », in *Alexander Calder : Mobiles, Stables, Constellations*, Paris, Galerie Louis Carré, 1946.

² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316, ici p. 278.

ASCR : Et quand on y retourne le lendemain, on vit une expérience totalement différente.

JM : Totalement différente. Et même si l'on essaie de communiquer l'expérience, ça ne remplace pas la présence. Que signifie marcher dans la campagne avec votre grand-père, être dans l'atelier avec votre grand-père, être en silence à côté d'un artiste ? Pas seulement votre grand-père ! Simplement être dans un espace avec un artiste en train de créer : on apprend, on voit ce que le langage n'exprime pas et que l'on essaie ensuite de dire avec des mots. On vit alors des expériences uniques, authentiques. Mais il faudrait trouver un artiste qui écrive en parallèle, qui n'écrive pas sur Calder, mais qui crée quelque chose comme Calder à travers le langage.

ASCR : Il y a quelques années, j'ai lu un bon article, signé Andrew Berardini, qui parlait de la notion de non-espace chez Calder. Il y était question d'une « géométrie de l'aura », mais aussi d'un « portail cosmique », d'un « fossé entre les mondes¹ ».

JM : C'est un bel article. Berardini s'y exprime, tout comme Sartre s'est exprimé quand il a écrit « Un mobile : une petite fête locale² ». La beauté des mots est évidente, même en traduction. Et la traduction est un concept utile, car face à une œuvre de Calder, on cherche à la traduire en quelque chose qui n'est pas ce que l'on voit.

ASCR : Il faut effectivement passer par un autre médium, car vivre cette expérience en un instant précis – comme l'arbre, le vent et le soleil – est tellement particulier. Pour le traduire, il faut dépasser le domaine du visible.

JM : Il faut également travailler à partir de sa mémoire, et même si l'on écrit en étant sur place, il y a une pause, une distance. Je pense que l'idée aurait enthousiasmé votre grand-père, cette idée que l'œuvre serve de catalyseur pour amener une personne dans un autre espace de réflexion.

ASCR : Il ne pensait pas à cela, ce n'était pas un stratège. Il avait simplement envie de créer, ce qui est particulièrement évident dans ses premières années à Paris. Arrivé sans le sou en 1926, il a dû accepter des commandes d'illustrations pour gagner un maigre revenu. Puis sont venues les expériences avec le cirque et sa technique de sculpture sur fil métallique, qui constitue l'innovation des « dessins dans l'espace », comme les ont appelés les critiques. Plus tard, l'impossibilité de jouer le *Cirque Calder* (1926-1931) l'a amené à faire payer ses spectacles trois soirs de suite afin de réunir les fonds nécessaires pour payer le loyer de son atelier.

JM : Pensez-vous que son cirque ait été l'un de ces catalyseurs, un exemple de tentative d'amener d'autres personnes dans cet espace pour partager l'expérience avec lui ?

ASCR : Absolument. Calder pensait que l'art devait être démocratique, et cette notion, qui lui est venue à Paris, l'a accompagné tout au long de sa vie. À la fin, il nous a laissé des projets curieux, comme la peinture des avions Braniff (*Flying Colors* [1973], *Flying Colors of the United States* [1975]) et d'une voiture de course (*Calder BMW Art Car* [1975]), qui ont bousculé notre torpeur quotidienne.

¹ Andrew Berardini, « The Cosmic Mathematics of Alexander Calder », in *Calder: Nonspace*, cat. exp., Los Angeles, Hauser & Wirth, 2019, p. 16.

² J.-P. Sartre, *Mobiles, Stables, Constellations*, op. cit.

Les voir dans notre vie quotidienne a créé une distorsion dans la structure de nos routines monotones et contraignantes. Il est difficile aujourd'hui d'imaginer ce qu'était cette expérience dans les années 1970. *Cirque Calder* marque le début de cette lignée.

JM : L'avion Braniff est une curiosité, car qui le voit ? C'est une tache de couleur floue dans le ciel.

ASCR : Tout le monde le voit ! Des milliers de personnes à l'aéroport le voient chaque fois qu'il décolle ou atterrit.

JM : L'aéroport est un environnement très particulier.

ASCR : Mais imaginez que vous soyez hors contexte, en dehors de tout cadre muséologique, et que vous ne sachiez même pas que cet avion existe. Vous le voyez atterrir. On dirait un ovni ! Il ne ressemble à rien d'autre. C'est là tout le génie de Calder. Mais je tiens à établir une distinction entre l'intention de Braniff et celle de mon grand-père. Je me souviens, quand j'étais jeune, avoir discuté avec l'un des cadres de Braniff : il m'a expliqué que quand les avions allaient en Argentine ils rapportaient du cuir, acheté moins cher que le tissu, qui était ensuite utilisé et promu par la compagnie comme un produit de luxe ! *[Rires]* Leur campagne promotionnelle était extraordinaire : voyages à petit budget, élégance, uniformes Emilio Pucci, sièges en cuir, Calder, le grand artiste... tout y était. Or, Calder n'avait rien à voir avec tout cela. Il pensait simplement que l'avion allait égayer notre journée, ne serait-ce que durant quelques secondes.

JM : C'est utopique, mais c'est aussi magnifique dans son accessibilité. C'est utopique d'imaginer que cela peut nous transformer, et, comme vous le disiez, il faut en chercher l'origine dans l'espace de son cirque. Quand, en 1932, le critique d'art catalan Sebastián Gasch écrit sur le cirque de votre grand-père dans le magazine illustré barcelonais *Mirador*, il est fasciné par les objets, mais quand il évoque le cirque dans les années 1940, il n'y voit pas un jeu, mais un champ de bataille. Dans son introduction à *El circo y sus figuras* [Le cirque et ses figures], il dit : « Le cirque est essentiellement un spectacle dans lequel prédomine la lutte (*la lucha*) de l'homme contre la matière, pour la dominer et la transformer en beauté.¹ » Pour des écrivains comme Gasch, le cirque était une expérience existentielle difficile, pénible et transformatrice.

ASCR : C'est ainsi qu'il commence son livre ? *[Rires]*

JM : Oui, c'est ainsi que ça commence ! Un livre qu'il écrit alors qu'il vit sous une dictature – et Gasch vivait mal sous la dictature. Une grande partie de ce qu'il a écrit est une sorte de recyclage de ses travaux des années 1930 – sur le cirque de votre grand-père, sur Miró. Mais ce passage m'a particulièrement frappé parce qu'il y est question du sérieux du jeu et du sérieux du cirque. Or, quand on voit les photos de votre grand-père sur le sol, on pourrait penser à tort à un jeu enfantin. Mais quand vous regardiez ça, aviez-vous l'impression qu'il avait une certaine maîtrise sur l'espace ou sur la matière ?

¹ « El circo es, esencialmente, un espectáculo en el que predomina la lucha del hombre contra la materia para dominarla y transmutarla en belleza », Sebastián Gasch, *El circo y sus figuras*, Barcelona, Editorial Barna, 1947, p. 25.

ASCR : C'est ce qui me pose problème. Malheureusement, le meilleur document sur le *Cirque* est le film de Carlos Vilardebó, tourné en 1961, où Calder se rapproche déjà de la fin de sa vie. C'est une déformation de ce qu'il définissait dans les années 1920, ou de ce que Gasch exprime de manière extraordinaire et magnifique dans ce premier paragraphe : Quelle est la nature de l'expédition de Calder ? Que propose-t-il ? Aujourd'hui, les figures du *Cirque Calder* nous apparaissent comme des œuvres d'art, alors qu'en réalité l'art est uniquement dans le spectacle. Les objets ne sont que des outils au service de la performance, de l'expérience. Nous pouvons nous émerveiller devant les objets faits à la main, mais en aucun cas ils ne nous conduisent à l'*émerveillement*.

JM : Quand Calder a présenté son cirque à Barcelone et à Madrid, en 1932-1933, l'Espagne était en pleine mutation. C'était l'effondrement de la monarchie et la naissance de la II^e République, une période très intense sur le double plan social et politique. Il présentait son cirque à l'élite de la ville, qui n'était pas totalement favorable à la transformation sociale.

ASCR : La nuit précédente, il s'était produit devant les ouvriers agricoles de Montroig ! Et il avait été bien mieux accueilli. [*Rires*]

JM : Exactement. Il est alors dans la masia de Miró, une *masia* non conventionnelle, car il s'y rend pour pratiquer son art, mais, surtout, ça reste une ferme en activité. Le public qui se rend sur invitation aux événements de l'ADLAN¹ et à ceux de Barcelone est certes hétéroclite, mais il appartient surtout à la classe supérieure. Miró aussi a organisé des expositions sur invitation, qui se sont poursuivies ensuite à Paris. Ce sont deux environnements importants, et je soupçonne que si Miró a encouragé Calder à monter son cirque à Barcelone, c'était en partie pour apporter dans la ville l'énergie de Mont-roig. Le fait d'introduire ce type d'œuvre dans un lieu accessible uniquement sur invitation répondait à une idée stratégique. Les ouvriers agricoles vont le voir dans un autre esprit, probablement avec plus de joie, car eux aussi sont confrontés chaque jour aux éléments, à la nature, à la matière.

ASCR : Ils voient les choses directement, ils n'essaient pas d'interpréter ce que pense l'artiste, ce qui est l'un des problèmes quand on expose Calder dans le monde. Comme je le disais tout à l'heure, il faut écarter toute idée préconçue et donner aux choses un accès sans entrave. Voici une chaise, voici une sculpture, asseyez-vous cinq minutes – ou plus –, et voyez ce qui se passe. Legrand-Chabrier avait compris cette immédiateté en 1929 lorsqu'il décrivait l'« expression concentrée d'un individualisme secret et sauvage » du *Cirque Calder* : « Il ne prend sa vie que sous la main même puissante et caressante d'Alexandre Calder, et seulement si le contact est établi – vraiment – entre lui et vous² ». Avez-vous d'autres informations qui nous aideraient à comprendre ce que représentait le cirque en son temps ?

¹ ADLAN, Amics de l'Art Nou (Amis de l'Art Nouveau), est un groupe créé à Barcelone en 1932 pour organiser et promouvoir des événements et des expositions en lien avec l'art moderne et le spectacle. Pour plus d'informations sur ADLAN et l'implication de Calder dans le groupe, voir : Muriel Gómez-Pradas, « Calder en Barcelona y Madrid: Joan Miró como mediador artístico », *Archivo Español De Arte*, 92 (368), 2019, p. 397-410, <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.25>.

² Legrand-Chabrier, « Alexandre Calder et son cirque automate », *La Volonté*, 19 mai 1929, p. 5.

JM : Pour des commentateurs comme Ramón Gómez de la Serna à Madrid, ou Gasch à Barcelone, les arts populaires – dont le cirque est l’une des formes – étaient très importants car ils offraient une vision sans fard et sans filtre de ce que les gestes, le langage et l’humour peuvent nous apporter. Comment créer un accès direct à la veine populaire, *littéralement*, en s’y plongeant directement ? Une grande partie de cette veine était sale, scandaleuse, politique et irrévérencieuse, et c’est vers ces mêmes cercles, sous des formes différentes, que se tournaient les anarchistes. Les prostituées aussi fréquentaient le cirque, tout comme l’élite. Ils se mêlaient dans ces espaces sans distinction de classe. Le cirque était l’un de ces espaces mélangés, mais il y avait une différence de perception entre les personnes qui regardaient et celles qui se produisaient. Pour les artistes du cirque qui étaient entraînés comme des acrobates de haut niveau, c’était un espace chargé d’histoire et de culture. Dans les années 1920 et 1930, le public avait accès au spectacle dans différents contextes, non seulement sous des chapiteaux, mais aussi dans la poussière ou le sable des villes. Je me demande s’il y a un peu de cette idée dans le fait que votre grand-père a emballé son cirque dans des valises et l’a emporté sur les routes pour se produire partout où il le pouvait.

ASCR : Il a effectivement adopté ce mode de vie circassien et l’itinérance.

JM : Mais alors, pour revenir à ce concept de disrupteur du début, que fait un artiste itinérant quand il perturbe son environnement ? Quand Calder arrive en Espagne dans les années 1930, à une époque complexe faite tout à la fois de divertissements populaires, de plaisir, de politique et de réformes. Un passé d’attentats anarchistes et de manifestations rencontre toute cette créativité et alimente un désir de changements profonds. Dans ce contexte, son travail est apprécié. Il est le *seul* artiste américain – et même le seul artiste étranger – invité au Pavillon espagnol de l’Exposition universelle de 1937, où il a présenté une œuvre contre le fascisme et un monument aux aspirations de ce que la culture pouvait accomplir. Il a été convié, et il a accepté l’invitation en sachant pertinemment, je pense, ce qu’avaient représenté les années 1930. On sentait qu’un changement était possible. Le fait que Calder a été le seul étranger invité était une forme sérieuse de reconnaissance.

ASCR : *Calderón de la Fuente* : c’est le surnom que lui a donné un journaliste américain à l’époque¹. [Rires] Et Léger a dit : « Autrefois, vous étiez le roi du fil de fer, maintenant vous êtes le père Mercure². » Il est remarquable de voir à quelle vitesse il est passé de cet « autrefois » des portraits en fil de fer à cette époque nouvelle – en 1931 – où il était devenu un pionnier de la sculpture non figurative, puis à celle où il a créé des monuments ambitieux comme *Mercury Fountain*. Paris a vraiment créé les conditions de sa longue carrière en le plongeant dans toute une sphère d’influences – Duchamp, Picabia, Schwitters, Arp, Kandinsky – et en lui conférant une certaine autorité ou notoriété. Quand il rentre en Amérique en juillet 1933, il a dépassé l’effet de choc provoqué par l’atelier de Mondrian, et synthétisé dans son vocabulaire personnel et dans sa méthodologie intuitive certains aspects de la communication de ces artistes.

¹ Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, éd. Jean Davidson, New York, Pantheon Books, 1966, p. 162.

² *Ibid.*, p. 159.

JM : Je pensais à un auteur comme Miguel Caballero, qui travaille sur la monumentalité – les monuments et l’avant-garde dans les années 1930 – et à ce que cela signifie aujourd’hui de démanteler ou d’ériger des monuments. En matière de monuments publics, les intentions de Calder offrent toujours une alternative à leur utilisation figurative et commémorative, et elles proposent des idées sur la manière dont l’ambiguïté et l’emplacement créent des espaces de dialogue pour la collectivité. Dans une œuvre comme *La Grande vitesse* (1969), par exemple, que signifiait cet environnement pour lui ?

ASCR : Pour moi, les sculptures monumentales, et en particulier les stables, s’inscrivent dans une sorte de lignée. Calder a réalisé ses premières sculptures en plein air – c’était pendant l’hiver 1936-1937 – à partir d’une maquette, imitant en cela le mode de travail de son père et de son grand-père. Si l’on remonte plus avant, on trouve la tour de Babel – qui a peut-être même réellement existé sous une forme allégorique –, puis la tour Eiffel. Pour moi, la tour Eiffel a quelque chose d’incroyable parce qu’elle est construite en acier riveté. Mais que signifie cette forme phallique qui domine le paysage ? Elle nous dit que Paris occupe une place primordiale. *Nous sommes le centre de l’univers*. Elle a une grande importance sociopolitique, mais elle n’a pas vraiment de *sens*.

JM : Sinon le sens que lui donnent les gens en étant là.

ASCR : C’est comme un poing levé en l’air ! Mais j’essaie de définir une certaine priorité dans ce que fait Calder, dont les sculptures en plein air étaient de plus en plus grandes. À mesure qu’il connaissait le succès, il créait des œuvres de plus en plus ambitieuses, et il avait suffisamment d’argent pour payer les techniciens qui les construisaient. Bien sûr, une œuvre comme *La Grande vitesse*, qui est tardive dans sa carrière, est une commande. Mais l’un de ses principes fondamentaux, depuis le *Cirque* jusqu’aux avions Braniff et aux voitures de course BMW, était que l’art est pour tout le monde. Il était vraiment enthousiaste à l’idée de créer des sculptures monumentales pour des lieux publics, et il ne demandait même pas beaucoup d’argent pour le faire. Il estimait sincèrement que l’engagement direct auprès d’un large public est un puissant vecteur de changement.

JM : Là aussi, il existe une lignée dans les théories sur la vitesse et l’abstraction, ou dans les manifestes futuristes. Calder observe la transformation qu’opèrent la vitesse, l’échelle ou la distance sur la forme et la couleur, mais il n’est pas à l’intérieur du véhicule ou de l’avion.

ASCR : Il est en avance sur un système en pleine évolution.

JM : Il existe tellement de possibilités, à commencer par la fonction très basique de l’art, capable d’interpeller n’importe qui à n’importe quel moment. Sinon, pourquoi faire de l’art ? Imaginez un enfant à l’aéroport qui regarde par la fenêtre et voit *Flying Colors*. Cette vision peut éveiller son intérêt pour les voyages ou susciter en lui une forme d’émerveillement. D’un côté, nous voulons voir en Calder un disrupteur, un artiste qui a su retrouver la dimension sérieuse du jeu ou du cirque ; d’un autre côté, et dans le même temps, il a ouvert une fenêtre sur l’émerveillement et la fascination, qui sont les formes les plus pures de l’engagement artistique.

ASCR : Calder a su découvrir de nouveaux gestes tout au long de sa vie. Si l'on s'arrête sur certaines de ses œuvres phares, on trouve *Socrate* (1936), une performance scénique de formes, ou *Chef d'orchestre* (1964), un spectacle qui émet des vibrations. *Attendez, cela pourrait être de la sculpture, cela pourrait être de l'art, cela pourrait être de la musique ?* Les avions – il y a eu trois versions – et la *BMW Art Car* n'ont été que d'autres étapes sur cette voie, toutes activées par le public conformément à la suggestion de Duchamp selon laquelle le spectateur est à 50 % le créateur de l'art. Une collaboration en vrai.

JM : Je pense aussi à l'ouverture d'esprit, c'est-à-dire au fait d'être prêt à saisir une occasion de réaliser une chose avec ou sans critères prédéfinis. Si une chose n'a jamais été faite, on ne sait pas ce qu'elle va donner.

ASCR : Il était prêt à échouer.

JM : Je le pense aussi, l'échec d'une chance. Mais là encore, pourquoi pas ?

Chronologie sélective

(à partir de la chronologie exhaustive de la Calder Foundation)

1898

Alexander Calder naît à Philadelphie, en Pennsylvanie, le 22 juillet (ou août), fils de Nanette Lederer Calder (1866-1960), peintre, et d'Alexander Stirling Calder (1870-1945), sculpteur.

1915

Calder étudie au Stevens Institute of Technology à Hoboken, dans le New Jersey, et obtient son diplôme en génie mécanique en 1919.

1922

Il trouve un emploi dans un camp de bûcherons à Independence, dans l'État de Washington. Inspiré par les paysages, il écrit à sa mère pour lui demander de lui envoyer de la peinture et des pinceaux.

1923-1925

Calder s'inscrit à l'Art Students League de New York, où il suit des cours de dessin, de gravure et de peinture ; parmi ses professeurs figurent John Sloan, George Luks et Boardman Robinson. Au printemps 1924, il illustre des événements sportifs et des scènes urbaines pour la *National Police Gazette*, prenant pour sujet le cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey.

1926

Au printemps, Calder réalise sa première sculpture en bois, *Very Flat Cat*, à partir d'un poteau de clôture en chêne, et sa première sculpture en fil de fer, un cadran solaire en forme de coq. *Animal Sketching*, un manuel de dessin écrit par Calder et contenant 141 reproductions de dessins au pinceau, est publié par Bridgman Publishers à New York.

Arrivé à Paris le 24 juillet, Calder s'inscrit à des cours de dessin à l'académie de la Grande Chaumière et installe un atelier au 22, rue Daguerre. Il commence à créer le *Cirque Calder*.

Les personnages miniatures qui le composent sont fabriqués à partir de fil de fer, de tissu, de cuir, de caoutchouc, de liège et autres matériaux. Au cours des cinq années suivantes, il continue de développer cette œuvre-spectacle qui finira par remplir cinq grandes valises. Il la présentera à plusieurs reprises des deux côtés de l'Atlantique et attirera l'attention de l'avant-garde internationale.

Calder crée ses premières sculptures en fil de fer, *Josephine Baker I et Struttin' His Stuff*.

1927

Le critique de cirque Legrand-Chabrier écrit ses premiers articles sur le *Cirque Calder*.

Après avoir exposé au Salon des humoristes à la galerie de la Boétie (6 mars-1^{er} mai) et dans les galeries Jacques Seligmann & Company (en août), Calder retourne aux États-Unis en septembre, où il conçoit des prototypes pour une série d'animaux en contreplaqué appelés *Action Toys*.

La première exposition personnelle de Calder à New York, « Wire Sculpture by Alexander Calder », se tient à la Weyhe Gallery (20 février-3 mars). Le mois suivant, ACME Film Company produit *Sculptor Discards Clay to Ply His Art in Wire*, un film sur les sculptures en fil métallique qui comprend des images de Calder en train de créer un portrait en fil de fer d'Elizabeth « Babe » Hawes, journaliste et jeune créatrice de mode.

De retour à Paris en novembre, il loue un atelier au 7, rue Cels. Fréquentant assidûment le café du Dôme, il rencontre Jules Pascin. En décembre, il visite l'atelier de Joan Miró à Montmartre.

1929

Calder expose *Romulus and Remus* et *Spring* au Salon de la Société des artistes indépendants, à Paris (18 janvier-28 février).

Sa première exposition personnelle d'objets en bois et en fil de fer a lieu à la galerie Billiet-Pierre Vorms, à Paris (25 janvier-7 février), et sa première exposition personnelle de sculptures sur bois est présentée à la Weyhe Gallery, à New York (4-23 février). Calder se rend également à Berlin à l'occasion d'une exposition personnelle de sculptures à la galerie Neumann-Nierendorf (1^{er}-15 avril).

En mai, Pathé Cinéma produit un court métrage sur Calder au travail dans son atelier de la rue Cels ; il y apparaît en train de modeler un portrait en fil de fer de Kiki de Montparnasse. Une sculpture en fil de fer est exposée au Salon des Tuileries, à Paris.

1930

Deux œuvres de Calder sont exposées au Salon de la Société des artistes indépendants, à Paris (17 janvier-2 mars).

Sur les conseils de Frederick Kiesler, Calder invite Le Corbusier, Karl Einstein, Fernand Léger, Piet Mondrian et Theo Van Doesburg à une présentation du *Cirque Calder* le 14 octobre. Peu après, Kiesler présente Calder au compositeur Edgard Varèse.

Calder visite l'atelier de Mondrian au 26, rue du Départ. Il est profondément impressionné par l'environnement de l'atelier. Ce « choc » marque son passage à l'abstraction. Au cours des deux semaines suivantes, il produit toute une série de tableaux abstraits.

1931

Le 17 janvier, Calder épouse Louisa James à Concord, dans le Massachusetts. Ils s'embarquent pour l'Europe et s'installent dans l'atelier de Calder, au 7, villa Brune.

Les œuvres abstraites de Calder sont présentées pour la première fois dans le cadre de l'exposition « Alexandre Calder : Volumes–Vecteurs–Densités / Dessins–Portraits », à la galerie Percier, à Paris (27 avril-9 mai). Fernand Léger rédige l'introduction du catalogue.

Calder accepte l'invitation à rejoindre le groupe Abstraction-Création quelques mois après sa création ;

il participera aux principales publications et expositions du groupe en 1932 et 1933. Parmi ses membres figurent Piet Mondrian, Jean Arp, Robert Delaunay, Jean Hélion et Anton Pevsner.

Marcel Duchamp découvre les dernières œuvres mécanisées de l'artiste ; il les qualifie de « mobiles ».

1932

Des dessins et d'autres œuvres sont exposés respectivement à la galerie Vignon (15-28 janvier) et au Parc des expositions (15 janvier-1^{er} février).

Les mobiles de Calder font leur apparition dans l'exposition « Calder : ses mobiles » à la galerie Vignon (12-29 février). En regard du terme « mobile » utilisé par Duchamp, Arp propose le nom de « stable » pour les œuvres statiques exposées chez Percier.

En septembre, Calder et Louisa voyagent en Espagne ; ils visitent Barcelone et la ferme de Miró.

1933

L'exposition « Présentation des œuvres récentes de Calder » à la galerie Pierre Colle, à Paris (16-18 mai), comprend *Requin et Baleine* et *Small Sphere and Heavy Sphere*. *Arp, Calder, Miró, Pevsner, Hélion, et Seligmann* : exposition à la Galerie Pierre, Paris

Le 6 juillet, les Calder quittent leur maison parisienne et retournent à New York à bord du *SS Manhattan*, accompagnés d'Hélion. En septembre, ils achètent une ferme du XVIII^e siècle à Roxbury, dans le Connecticut, et Calder transforme la glacière attenante en atelier.

1934

L'exposition « Mobiles by Alexander Calder » est présentée à la Pierre Matisse Gallery, à New York (6-28 avril) ; James Johnson Sweeney, que Calder a rencontré en Europe, rédige la préface du catalogue. Calder exposera à la galerie Matisse durant les neuf années suivantes.

Au cours de l'été, Calder crée ses premiers mobiles en plein air sur sa propriété de Roxbury et développe ses « panneaux » et ses « cadres », composés de formes abstraites mobiles placées devant des panneaux de contreplaqué colorés, ou à l'intérieur de cadres en forme de boîte.

1935

Le 20 avril naît Sandra Calder Davidson, la première fille des Calder.

Au cours de l'été, Calder construit des décors mobiles pour la danse *Panorama* de Martha Graham. L'hiver suivant, il collabore à nouveau avec elle en créant un groupe de six mobiles pour sa danse *Horizons*.

1936

Le 15 février, le drame symphonique Socrate d'Erik Satie, avec des décors mobiles de Calder, est présenté au Wadsworth Atheneum dans le cadre du premier festival de musique de Hartford.

L'exposition « Cubism and Abstract Art » (2 mars-19 avril), étape historique pour Alfred H. Barr, Jr., au Museum of Modern Art de New York (MoMA), comprend trois œuvres de Calder. Neuf mois plus tard, Calder est représenté par deux œuvres dans l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (7 décembre 1936-17 janvier 1937) au MoMA.

Calder participe à deux expositions surréalistes en Europe : « Exposition surréaliste d'objets » à la galerie Charles Ratton, à Paris (22-29 mai), et « International Surrealist Exhibition » de Roland Penrose à la New Burlington Galleries, Londres (11 juin-4 juillet).

1937

Les premiers stables à grande échelle de Calder, *Devil Fish* et *Big Bird*, agrandis à partir de maquettes, sont présentés dans le cadre de l'exposition « Calder: Stables & Mobiles » à la Pierre Matisse Gallery, New York (23 février-13 mars).

En avril, les Calder reviennent à Paris. L'architecte Josep Lluís Sert commande à l'artiste *Mercury Fountain* pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris, où est également exposé *Guernica* de Picasso. Miró peint sur place *The Reaper (Catalan Peasant in Revolt)*. Le pavillon ouvre ses portes le 12 juillet.

1938

Les Calder retournent aux États-Unis où l'artiste commence la construction d'un grand atelier sur les bases d'une ancienne étable à Roxbury.

1939

Le MoMA commande *Lobster Trap and Fish Tail*, un mobile destiné à l'escalier principal du nouveau bâtiment du musée situé sur la 53^e Rue Ouest.

Calder est invité à réaliser des sculptures pour un habitat africain conçu par Oscar Nitzschke pour le zoo du Bronx. L'habitat ne verra jamais le jour, mais Calder crée cinq maquettes, dont *Sphere Pierced by Cylinders* et *Four Leaves and Three Petals*.

Au printemps, Calder est chargé par Wallace K. Harrison et André Fouilhoux, architectes du pavillon Consolidated Edison à l'Exposition universelle de New York de 1939, de concevoir un « ballet aquatique » pour la fontaine du bâtiment. Des jets d'eau sont installés autour du pavillon, mais le ballet ne verra jamais le jour.

Le 25 mai, naissance de Mary Calder Rower, la deuxième fille du couple.

1940

La Pierre Matisse Gallery, à New York, présente « Calder » (14 mai-1^{er} juin) ; la Willard Gallery, à New York, expose « Calder Jewelry » (3-25 décembre).

1941

En novembre, Yves Tanguy et Kay Sage louent une maison près de Woodbury, dans le Connecticut, et deviennent des amis proches. Rose et André Masson vivent à proximité, à New Preston. De nombreux autres artistes exilés et amis de ses années parisiennes, parmi lesquels André Breton, se réunissent chez les Calder pendant la guerre.

1942

Des sculptures de Calder et des peintures de Miró sont exposées au Vassar College, à Poughkeepsie, dans l'État de New York (7-28 mars).

Le Coordinating Council of French Relief Societies parraine l'exposition « First Papers of Surrealism » au Whitelaw Reid Mansion, à New York, organisée par Breton et Duchamp. Elle comprend *The Spider* de Calder (14 octobre-7 novembre).

Le 20 octobre, lors de l'inauguration de sa galerie Art of This Century à New York, Peggy Guggenheim porte une boucle d'oreille de Tanguy et une autre de Calder, représenté dans l'exposition par *Arc of Petals*.

Calder commence à travailler sur une nouvelle forme ouverte de sculpture faite de bois sculpté et de fil de fer. Sweeney et Duchamp proposent de donner à ces œuvres le nom de « constellations ».

1943

Le Museum of Modern Art, à New York, présente « Alexander Calder: Sculptures and Constructions » (29 septembre 1943-16 janvier 1944), exposition organisée par James Johnson Sweeney, avec Duchamp comme conseiller. L'exposition est prolongée en raison de son succès public.

1944

L'exposition « The Imagery of Chess: A Group Exhibition of Paintings, Sculpture, Newly Designed Chessmen, Music, and Miscellany » est présentée à la Julien Levy Gallery, New York (12 décembre 1944-31 janvier 1945). Calder expose deux jeux d'échecs à côté d'œuvres de Duchamp, d'Ernst et de Tanguy, entre autres.

1945

Le 7 janvier, le père de Calder, Alexander Stirling Calder, décède.

En avril, Masson emmène l'auteur et philosophe Jean-Paul Sartre rendre visite à Calder à Roxbury. L'année suivante, Sartre rend à nouveau visite à Calder, cette fois dans son atelier new-yorkais. Calder lui offre le mobile *Peacock*.

Au cours de l'été, sur une suggestion de Duchamp, Calder envoie des œuvres à Paris via le nouveau système de courrier aérien international pour sa première exposition d'après-guerre dans cette ville, à la galerie Louis Carré. Ce sont notamment de petits objets fabriqués à partir d'autres objets, mais aussi d'œuvres pliables plus grandes, conçues par Calder pour être expédiées en plusieurs parties et réassemblées à leur arrivée.

1946

L'exposition « Alexander Calder : Mobiles, Stables, Constellations » se tient à la galerie Louis Carré, à Paris (25 octobre-16 novembre). Henri Matisse y assiste. Outre des photographies de Herbert Matter, le catalogue comprend l'essai de Sartre, « Les Mobiles de Calder », et le texte « Alexander Calder » de Sweeney.

Le MoMA présente les bijoux de Calder dans une grande exposition collective, « Modern Jewelry Design » (18 septembre-17 novembre).

1947

Calder présente *Explosive Object* dans le cadre de l'« Exposition de peintures et sculptures contemporaines » (27 juin - 30 septembre) au palais des Papes, à Avignon.

Breton et Duchamp organisent une « Exposition internationale du surréalisme » pour la galerie Maeght, à Paris (7 juillet-30 septembre). Calder y expose un mobile et réalise une lithographie pour le catalogue.

Le film de Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, en production depuis 1945, sort enfin. Deux séquences sont réalisées avec la collaboration de Calder : « Ballet », le cinquième rêve, et « Circus », le sixième rêve. Au cours des deux décennies suivantes, Calder collabore à deux autres films avec Richter : *8x8: A Chess Sonata in 8 Movements* (1957) et *Alexander Calder: From the Circus to the Moon* (1963).

1948

En septembre, Calder et Louisa se rendent au Brésil à l'occasion d'expositions personnelles au Ministerio da Educação e Saúde, à Rio de Janeiro (septembre), et au Museu de Arte, à São Paulo (octobre-novembre).

1949

Calder construit son mobile le plus ambitieux à ce jour, *International Mobile*, pour la troisième exposition internationale de sculpture au Philadelphia Museum of Art, en collaboration avec la Fairmount Park Art Association (15 mai-11 septembre).

1950

La galerie Maeght, à Paris, présente « Calder : Mobiles & Stables » (30 juin-27 juillet). Encouragé par Christian Zervos (éditeur des *Cahiers d'art*) à exposer dans cette galerie, Calder illustre également le catalogue et l'affiche de l'exposition. Le Musée national d'art moderne, à Paris, achète *Le 31 Janvier*.

1951

Après deux ans de production, *Works of Calder* est présenté en avant-première le 24 janvier au MoMA. Réalisé par Matter, le film est produit et commenté par Burgess Meredith, sur une musique de John Cage.

1952

La Curt Valentin Gallery, à New York, présente « Alexander Calder : Gongs and Towers » (15 janvier-10 février). Avec Sweeney, Léger contribue à la rédaction du catalogue.

En avril, Calder conçoit les décors et les costumes de *Nucléa*, pièce écrite par Henri Pichette et jouée par le Théâtre national populaire. Agnès Varda photographie la production.

Calder représente les États-Unis à la XXVI^e Biennale de Venise (14-19 juin) et remporte le Grand Prix de sculpture. L'architecte Carlos Raúl Villanueva lui commande la conception d'un plafond acoustique pour l'Aula Magna, l'auditorium de l'Universidad Central de Venezuela.

1953

Pendant l'été, les Calder s'installent à Aix-en-Provence. Dans une forge, Calder crée son premier ensemble d'œuvres en plein air à grande échelle et se concentre parallèlement sur des peintures à la gouache. En août, Calder rend visite pour la première fois à son futur gendre Jean Davidson à Saché (Indre-et-Loire).

En novembre, il lui rend à nouveau visite et découvre son moulin rénové. Il accepte d'échanger trois mobiles contre « François I^{er} », surnom d'une maison délabrée en pierre du XVII^e siècle, construite à flanc de falaise sur la propriété de Jean. Au cours des deux décennies suivantes, Calder y construit un grand atelier et une maison.

Début de la production du *Grand Cirque Calder 1927* (1955) de Jean Painlevé, le premier film consacré au *Cirque Calder*.

1954

En janvier, Calder et Louisa rendent visite à leur ami Henri Seyrig au Liban, où Calder réalise un mobile commandé par Middle East Airlines. Ils résident chez les Seyrig pendant un mois et visitent la Syrie et la Jordanie.

1955

Invités par Gira Sarabhai, architecte et designer, à visiter l'Inde en échange d'œuvres d'art, Calder et Louisa arrivent à Bombay le 12 janvier. Ils se rendent en train chez Gira Sarabhai à Ahmedabad, où Calder crée onze sculptures et quelques bijoux en or.

1956

Calder achève sa fontaine *Water Ballet* pour le General Motors Technical Center, à Warren, dans le Michigan, un complexe architectural conçu par Eero Saarinen.

1957

.125, un mobile monumental commandé par les autorités portuaires de New York, est installé dans le terminal des arrivées internationales de l'aéroport John F. Kennedy.

1958

À la fin de l'été, Calder assiste à l'installation de *Spirale*, un mobile monumental commandé pour la maison de l'Unesco à Paris. La partie supérieure du mobile est réalisée par Calder à la Segré's Iron Works dans le Connecticut, et la base (le stable) est réalisée en collaboration avec Jean Prouvé en France.

1960

Nanette Lederer Calder, la mère de Calder, décède le 12 mars.

1961

Le cinéaste Carlos Vilardebó réalise *Le Cirque Calder*, commenté par Calder en personne.

1962

Invité par Giovanni Carandente en mars, Calder accepte de réaliser une sculpture pour le Festival de Spolète, en Italie. Teodelapio, une sculpture monumentale, est achevée en août.

La Tate Gallery de Londres présente la rétrospective « Alexander Calder : Sculpture – Mobiles » (4 juillet-12 août) ; Sweeney rédige l'introduction du catalogue.

1964

Le Solomon R. Guggenheim Museum, à New York, présente « Alexander Calder: A Retrospective Exhibition » (6 novembre 1964-31 janvier 1965) Une autre version de l'exposition est montée au Musée national d'art moderne, à Paris (8 juillet-15 octobre 1965).

Calder achève le mobile monumental *Chef d'orchestre* pour *Calder Piece* d'Earle Brown. Le mobile fonctionne à la fois comme un « chef d'orchestre », déterminant la séquence et la vitesse de la musique, et comme l'un des instruments sur lesquels les éléments sont frappés ou joués.

1967

En mai, *Trois disques I*, un stable monumental en acier inoxydable non peint, commandé par l'International Nickel Company, est présenté à l'Exposition internationale et universelle de 1967 (Expo 67) au Canada.

1968

Calder est nommé officier de la Légion d'honneur. Le 11 mars, *Work in Progress*, un ballet sans danseurs de Calder, est présenté par le Teatro dell'Opera de Rome. Au cours de l'hiver, Calder se rend à Mexico pour voir son stable monumental *El Sol Rojo*, commandé par l'architecte Mathias Goeritz pour les Jeux olympiques d'été à Mexico. Haut de plus de 25 mètres, ce stable est le plus haut à ce jour.

1969

Calder assiste à l'inauguration de *La Grande vitesse*,

sculpture monumentale commandée par la ville de Grand Rapids, dans le Michigan, et la première financée par le programme d'art public du National Endowment for the Arts (NEA).

1973

Calder fait don de *Mercury Fountain* à la Fundació Joan Miró, à Barcelone, dont le bâtiment a été conçu par Sert.

Le 22 octobre, Calder se rend au nouvel aéroport de Dallas-Fort Worth pour voir le jet DC-8-62 *Flying Colors* qu'il a peint pour le compte de Braniff International Airways. Deux ans plus tard, Braniff lui commande la peinture d'un deuxième jet, *Flying Colors of the United States* (1975), en l'honneur du bicentenaire des États-Unis.

1974

Le 24 juin, Calder est nommé citoyen d'honneur de la commune par le maire de Saché. En juillet, il fait don de la sculpture monumentale *Totem-Saché*, qui est installée sur la place principale du village.

1975

En avril, les Calder se rendent en Israël pour discuter d'un projet de sculpture monumentale avec le maire de Jérusalem, Teddy Kollek. *Jerusalem Stabile I* est achevé en 1976.

1976

Miró invite Calder à l'inauguration de la Fundació Joan Miró, à Barcelone. Il accepte de faire don du grand stable *Quatre ailes* en échange d'un tableau.

Le Whitney Museum of American Art de New York présente « Calder's Universe » (14 octobre 1976-6 février 1977), une grande rétrospective. L'exposition circulera dans quinze villes des États-Unis et du Japon.

Le président Gerald Ford décerne la Médaille de la liberté à Calder, qui la refuse, demandant l'amnistie pour les objecteurs de conscience. Lorsque Ford la lui décerne à nouveau à titre posthume, Louisa Calder refuse d'assister à la cérémonie.

Le 11 novembre, Calder meurt à New York.

Parcours de l'exposition et visuels presse

Introduction

Marquant le centième anniversaire de l'arrivée d'Alexander Calder (1898-1976) à Paris en 1926, cette rétrospective investit la totalité du bâtiment de la Fondation Louis Vuitton et se prolonge dans le jardin attenant. Selon un parcours chronologique et thématique, elle retrace les évolutions et grandes étapes de son œuvre. Elle débute dans l'entre-deux-guerres et s'achève avec les réalisations finales d'un des sculpteurs les plus célèbres du XX^e siècle.

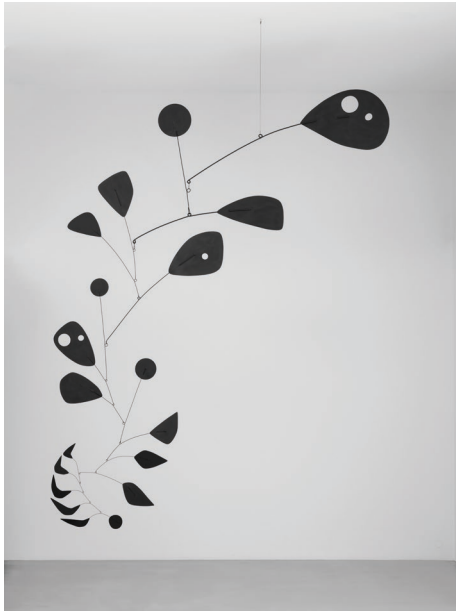
Dans les premières galeries (1, 2, 3), une large place est d'abord donnée à la présentation exceptionnelle du *Cirque Calder* (1929-1931). Ce spectacle, aujourd'hui qualifiable de performance, porte en germe les accomplissements futurs. Viennent ensuite les « dessins dans l'espace ». Ces sculptures sans masse, signées par celui que l'on nomme alors le « Roi du fil de fer » figurent personnages et portraits. Puis, en 1930, Calder acte son passage à l'abstraction et surtout sa quête d'une « possibilité neuve de beauté » permise par le mouvement, synonyme de l'exploration d'une quatrième dimension : le temps ».

En 1931, Marcel Duchamp suggère le terme de « mobiles » pour nommer ses sculptures. D'abord actionnées manuellement ou mécaniquement, elles s'animent ensuite au gré d'un simple souffle. Calder échappe aux catégories. Ayant décidé de travailler dans « l'abstrait » après avoir visité l'atelier de Piet Mondrian, ce proche de Joan Miró, Fernand Léger et Jean Arp est aussi exposé par les surréalistes.

Reparti aux États-Unis en 1933, Calder poursuit le développement de nouvelles formes, mobiles ou fixes, sans limites de matériaux. Sa rétrospective au MoMA en 1943 l'assoit comme un des maîtres de l'art moderne. En 1946, à l'occasion du retour de Calder en France après la Seconde-Guerre mondiale, Jean-Paul Sartre qualifie ses sculptures « *d'êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie* » (galerie 4).

À partir de 1953, Calder travaille entre ses ateliers de Roxbury (Connecticut, USA) et de Saché (Indre-et-Loire, France). L'accrochage dans les deux derniers niveaux de la Fondation embrasse les différentes échelles son œuvre - portables (les bijoux, galerie 6) comme monumentales (galerie 10) et toujours hors norme : des *Gongs* qui peuvent tinter (galerie 5), des *Constellations* (galerie 7) qui grimpent aux murs, des *Critters* fantasmagoriques (galerie 11) et des mobiles suspendus, œuvres d'un « sculpteur de vent » (galerie 9).

Accueillie dans un bâtiment porté par le dynamisme de ses formes, l'exposition « Calder. Rêver en équilibre » rend hommage à Calder comme à l'architecte de la Fondation Louis Vuitton, Frank Gehry (1929-2025).



Alexander Calder,
Black Widow, 1948

Feuille de métal, fil de fer et peinture
325,1 x 251,5 cm

Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo
Dépôt de l'artiste, 1948

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo : Tim Nighswander / IMAGING4ART, courtesy
of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Galerie 1

Les années de formation

« *Je n'ai pas été élevé, j'ai été encadré* » s'amuse Alexander Calder au sujet de son enfance. Né en 1898 d'un peintre sculpteur et d'une mère peintre, petit-fils de sculpteur, Calder évolue depuis sa naissance dans un environnement artistique où sa créativité et son habileté manuelle sont favorisées. Continuant la tradition familiale, il opte pour la voie artistique et s'inscrit à l'Art Students League à New York en 1923 où pendant deux années, il se forme à la peinture, le dessin et la gravure. La métropole et son rythme le fascinent. Une de ses premières réalisations artistiques est l'illustration de reportages pour un journal populaire sur les événements sportifs et le cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey. Le monde du cirque devient un thème récurrent dans son travail. En 1926, peu après la publication d'*Animal Sketching*, un manuel de dessin animalier, il part pour Paris.

Le Cirque Calder

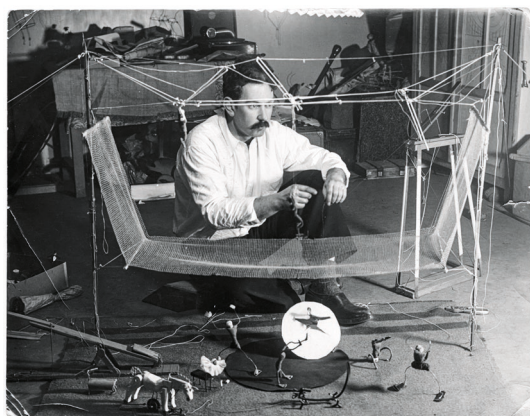
« [Son] cirque était une irruption naturelle dans une situation particulière de la vie que nous appelons le cirque » disait le sculpteur Isamu Noguchi qui a ponctuellement remonté la manivelle du phonographe dont la musique accompagnait les représentations du *Cirque Calder*.

Dès son arrivée à Paris en 1926, Calder s'est attelé à la fabrication d'un cirque miniature, il l'enrichira de nouveaux numéros jusqu'en 1931. Selon lui « il y a environ 20 numéros, avec un entracte, et des cacahuètes, et la musique exotique du gramophone, dirigé par ma femme, qui est un superbe chef d'orchestre et avec les bruits d'un tambour, des cymbales, un tuyau en carton pour faire rugir le lion ».

Les témoignages photographiés et filmés en montrent davantage. L'inventaire du Whitney Museum, qui conserve la plupart des éléments, dénombre 69 figures et animaux, 8 mécanismes et environ 90 accessoires (tissus, tapis, lampes...), ainsi que des pièces servant à son entretien, des instruments de musique, des disques, des accessoires de bruitage et cinq valises pour le transport. Ces objets ne sont que les traces de la performance originale, tout comme les films réalisés des décennies plus tard.

Le *Cirque Calder* est l'une des premières occurrences de la performance en tant qu'art. Chaque présentation mettait en scène une série unique d'interactions entre Calder, ses accessoires et le public. Les échecs comme les succès de ses numéros, les instants de suspense, tout comptait. Le *Cirque* « ne prend sa vie que sous la main même puissante et caressante d'Alexandre Calder, et seulement si le contact est établi – vraiment – entre lui et vous » écrivit en 1929 le chroniqueur de spectacle Legrand-Chabrier.

À la croisée entre la sculpture et le théâtre, en amont de ce qu'on appellera plus tard le happening ou la performance, écho des cabarets Dada et contemporain des numéros de music-hall de Montparnasse, le *Cirque Calder* n'entre dans aucune catégorie. À partir de 1930, ce spectacle désormais au centre des attentions de l'avant-garde ravit notamment Fernand Léger, Le Corbusier, Marcel Duchamp, Joan Miró, Théo Van Doesburg, Jean Hélion, Piet Mondrian... Conjuguant effet d'échelle, inventivité formelle et technique, interaction, mouvement, il est la matrice d'une œuvre à venir.



Sacha Stone,
Calder et le *Cirque Calder* (1926-1931), 1929

Tirage gélatino-argentique
27,9 x 35,6 cm

Calder Foundation, New York

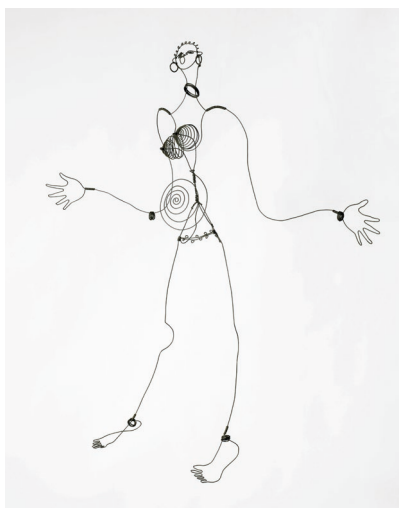
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

© Sacha Stone

Le roi du fil de fer

Au milieu des années 1920, simultanément au *Cirque*, Calder réalise des sculptures en fil de fer, donnant alors une unité inédite à son œuvre. Son utilisation de ce matériau pour omettre la masse de la sculpture est inédite dans les années 1920 et la critique a du mal à classer ces objets comme artistiques. Le premier de ce qu'il nomme ses « *dessins en lignes tridimensionnelles* » représente la danseuse Joséphine Baker. Connu à Montparnasse comme « *The King of Wire* » (le roi du fil de fer), il multiplie les figures allant de celles d'acrobates et de sportifs à des portraits d'une ressemblance frappante. Au-delà de sa dextérité manuelle et de la perspicacité de son observation, cette technique propulse sa ligne dans l'espace, faisant du dessin une technique aux dimensions multiples. Souple et léger, son matériau lui permet d'accueillir les mouvements accidentels au sein de sa sculpture. « *Bien que leur taille actuelle soit réduite, je pense qu'ils peuvent être agrandis à n'importe quelle échelle* », déclare Calder en 1929.



Alexander Calder,
Josephine Baker IV, c. 1928

Fil de fer
100,5 x 84 x 21 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Don de l'artiste, 1966
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.
GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian

Alexander Calder,
The Brass Family, 1929

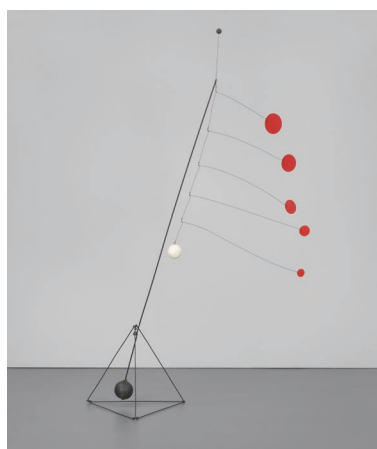
Fil de laiton et bois peint
170,2 x 104,5 x 22,5 cm

Whitney Museum of American Art, New York
Gift of the artist 69.255
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : Digital image Whitney Museum of
American Art / Licensed by Scala



Galerie 2**Non figuratif**

En octobre 1930, Calder visite l'appartement parisien de Piet Mondrian. Il est profondément marqué par la « *simplicité et l'exactitude* » de l'atelier du pionnier de l'abstraction : les meubles peints en noir et blanc, le mur recouvert de rectangles de carton colorés destinés à expérimenter des compositions. « *Cette seule visite me fit ressentir le choc – ce choc qui, pour moi, a tout enclenché* » dira Calder plus tard. « *Bien qu'ayant entendu le mot “moderne” auparavant, le terme “abstrait” n'évoquait en moi ni connaissance ni sensation* ». Décidé à « peindre et travailler dans l'abstrait » il réalise, durant les deux semaines qui suivent, une série de peintures vierges de toute référence figurative. Très vite, sa recherche revient vers la sculpture. En 1931, il dévoile ses nouvelles œuvres lors de l'exposition à la galerie Percier intitulée « Alexandre Calder : Volumes – Vecteurs – Densités / Dessins – Portraits ». Seul l'usage du fil de fer, véritable trait dans l'espace, les relie à ses travaux précédents. Nulle trace de figure n'y persiste. À l'image de *Croisière* exposée ici, ses sculptures sont « *plastiques pures* » comme l'écrit Fernand Léger. Moins d'une année plus tard, l'exposition « Calder : ses mobiles » à la galerie Vignon, organisée par Marcel Duchamp - qui avait suggéré le terme à Calder pour ses objets cinétiques, met en avant des sculptures intégrant le mouvement.



Alexander Calder,
Object with Red Discs, 1931

Tige en acier peint, fil métallique,
bois et feuille d'aluminium
222,3 x 132,7 x 62,2 cm

Whitney Museum of American Art, New York

Purchase, with funds from the Mrs. Percy Uris Purchase Fund 86.49a-c

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo : Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala

1933 – Un tournant dans l'art et l'histoire

En 1933, l'arrivée d'Hitler au pouvoir en Allemagne et un vent d'inquiétude en Europe participent au départ de Calder et de son épouse Louisa pour les États-Unis. En mai 1933, la dernière exposition monographique de Calder à Paris avant son départ (à la galerie Pierre Colle) révèle les nouvelles directions présentes dans son œuvre abstraite : usage de matières brutes, utilisation d'éléments naturels, objets trouvés, intégration du hasard, du son et place donnée au spectateur. Certaines de ses œuvres reflètent une sensibilité qui sera plus tard qualifiée de biomorphique, perceptible chez plusieurs de ses contemporains, qu'ils soient à la recherche d'un renouvellement du vocabulaire géométrique ou qu'ils se rapprochent de la nébuleuse surréaliste.

Galerie 4**1934-1937 : Roxbury & New York**

À son retour aux États-Unis en 1933, Calder s'établit dans une ferme du XVIII^e siècle à Roxbury (Connecticut) qui deviendra sa résidence principale. Vivre et créer en plein air encourage de nouvelles orientations dans son travail : il s'expose aux caprices de la nature avec des sculptures extérieures et travaille à différentes échelles.

En 1937, de retour à Paris pour six mois, il participe au Pavillon de la République espagnole lors de l'Exposition universelle. Sa *Fontaine de mercure*, exposée à côté du *Guernica* de Picasso marque aussi sa volonté d'intervenir dans l'espace public. Ce succès sera suivi par plusieurs projets pour la New York World Fair de 1939, qui ne verront le jour, sous d'autres formes, que plusieurs décennies plus tard. Reconnu comme l'un des pionniers de l'avant-garde internationale il ne cesse de réenvisager les acquis de son œuvre, dépassant les genres de la peinture et la sculpture dans une exploration des interactions entre deuxième et troisième dimensions. Tout en soulignant une quatrième – temps et mouvement – il donne libre cours à son talent de coloriste.

Entre la matière et la vie

Calder a autorisé la nature elle-même à agir dans son art. Plutôt que d'imiter les formes naturelles, il a laissé le vent, les courants d'air, la gravité, l'eau et la présence humaine activer ses œuvres, rendant ainsi le mouvement, le changement et l'indétermination perceptibles et donc visibles dans sa sculpture. Ses mobiles se déploient dans l'instant présent, révélant une quatrième dimension : un espace d'expérimentation où l'art, la nature et la perception se confondent. Jean-Paul Sartre a décrit les objets de Calder comme « *des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie* ». Cette observation approche l'essence même de la pratique de Calder : ses œuvres ne sont ni des représentations ni des symboles au sens conventionnel du terme mais des configurations dynamiques de forces. Le mouvement, l'équilibre et le hasard se substituent à la forme fixe, permettant aux processus naturels de compléter l'œuvre.

À partir de la fin des années 1930, Calder continue à explorer l'abstraction. Toutefois, après leur achèvement, il nomme nombre de ses sculptures postérieurement en se basant sur des associations formelles, parmi lesquelles *Yucca* et *Peacock*. Ces œuvres ne reproduisent pas les apparences naturelles ; elles y font allusion après avoir été créées. Les formes organiques sont abstraites, fragmentées et réassemblées, invitant ainsi à les percevoir plutôt qu'à le reconnaître. Dans l'univers de Calder, rien n'est figé.



Alexander Calder,
Yucca, 1941

Feuille de métal, fil de fer et peinture
103,5 × 38,1 × 27,9 cm

Collection Kenneth C. Griffin
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation,
New York / Art Resource, New York

Alexander Calder,
Eucalyptus, 1940

Feuille de métal, fil de fer et peinture
240 x 154,9 cm

Calder Foundation, New York
Gift of Andréa Davidson, Shawn
Davidson, Alexander S. C. Rower & Holton Rower, 2010
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : Tom Powel Imaging, courtesy of Calder Foundation,
New York / Art Resource, New York



Alexander Calder,
Apple Monster, 1938

Bois, fil de fer et peinture
167,6 x 141 x 82,6 cm

Calder Foundation, New York
Gift of Alexander S. C. Rower in memory
of Mary Calder Rower, 2015
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : Tom Powel Imaging, courtesy of Calder Foundation,
New York / Art Resource, New York



Alexander Calder,
Bougainvillier, 1947

Feuille de métal, fil de fer, tige, plomb et peinture
198,1 x 208,3 x 137,3 cm

Shirley Family Calder
Collection, promised Gift to the Seattle Art Museum
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Galerie 5

Poissons

Dans les années 1940 et 1950, Le poisson devient le motif d'une douzaine de mobiles suspendus de Calder. Il utilise leur forme schématique comme des structures au sein desquelles des éclats de verre, des morceaux de céramique, des goulots de bouteilles, des éléments d'engrenage, des boutons et d'autres matériaux de récupération sont disposés et suspendus. Entre figuration et abstraction, Calder ne décrit pas les poissons mais suggère leur mouvement, leur rythme ; les effets de la lumière sur les matériaux rappellent ceux des écailles et l'aspect éthéré des vitraux. Comme tous les mobiles, les poissons, mosaïques aériennes, évoluent dans le temps et l'espace, leur mouvement lent les fait flotter dans des courants d'air transformés en milieu aquatique. Comme l'écrivait Sartre : Calder n'a 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, à la fois, le symbole sensible de la Nature ».



Alexander Calder,
Devil Fish, 1937

Feuille de métal, boulons et peinture
171,7 x 162,6 x 119,4 cm

Calder Foundation, New York
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : David Heald, courtesy of Calder Foundation,
New York / Art Resource, New York

Gongs & Towers

En 1952, Calder obtient le Grand Prix de Sculpture de la Biennale de Venise. La même année, il présente à la galerie Curt Valentin de New York, une exposition intitulée « Alexander Calder : Gongs and Towers ». Les premiers sont des mobiles dotés d'éléments percussifs : leur mouvement entraîne le choc de petits maillets sur des disques, souvent en laiton.

Ainsi, dans *Red Disc and Gong I* de 1940, le retentissement du gong ne peut être fixé dans une séquence temporelle donnée mais dépend des circonstances spatiales, des courants d'air et du mouvement du public. Les attentes et les émotions des spectateurs, ainsi que la sollicitation de leur ouïe sont ainsi définis par de multiples paramètres.

Les *Towers* surprennent quant à elles par leurs structures fixées en haut des murs. Ce sont des constructions architecturales en fil de fer qui s'articulent selon un axe diagonal. À l'intérieur se logent de petits mobiles et d'autres objets, certains déjà utilisés des décennies auparavant. À partir des murs, les *Towers* s'étendent dans l'espace avec à la fois fragilité et conviction.



Alexander Calder,
Lily of Force, 1945

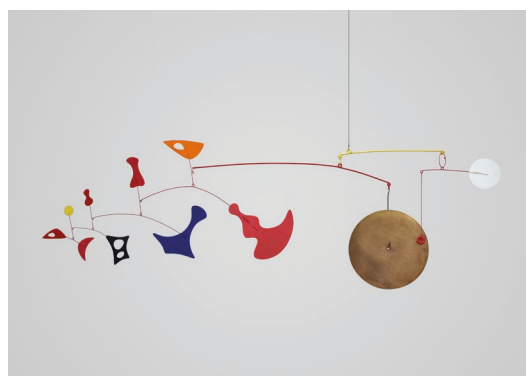
Feuille de métal, fil, tige et peinture
270 x 250 x 160 cm

Fondation Louis Vuitton, Paris
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy Primae / Louis Bourjac

Alexander Calder,
Dispersed Objects with Brass Gong, 1948

Laiton, feuille de métal, fil de fer et peinture
48,3 x 167,6 cm

Shirley Family Calder Collection,
promised Gift to the Seattle Art Museum
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York



Galerie 6

Bronzes

Au printemps 1944, l'architecte Wallace K. Harrison suggère à Calder de réaliser de grandes œuvres extérieures en béton pour un projet architectural. « *Il a apparemment oublié sa suggestion immédiatement, mais pas moi et j'ai commencé à travailler le plâtre. J'ai finalement créé des objets mobiles et les ai fait couler en bronze* », se souviendra Calder. Il n'avait pas utilisé le bronze depuis 1930.

Les traces du modelage sont très visibles, loin du rendu des mobiles et des stables pour lesquels il était alors connu. En novembre 1944, la Buchholz Gallery / Curt Valentin à New York consacra sa première exposition à Calder en montrant ces formes modelées en plâtre et en bronze. Même dans leurs formes réduites, ces maquettes pour un projet monumental démontrent un immense dynamisme et une grande légèreté, malgré le médium imposant du bronze. Certaines, faites de plusieurs parties, conservent une dimension cinétique grâce à des articulations qui leur permettent d'être mises en mouvement.



Alexander Calder,
The Helices, 1944

Bronze (en trois parties)
80 x 79,4 x 61 cm

Calder Foundation, New York.

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo : Tom Powel Imaging, courtesy of

Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Sculptures portables

Calder fabrique ses premiers bijoux en 1906 pour les poupées de sa soeur, Peggy, en ramassant « des bouts de fil de cuivre de bonne qualité [trouvés] dans la rue, abandonnés par des hommes raccordant des câbles électriques ». À partir de la fin des années 1920, il crée des pièces en travaillant le fil de laiton avec des pinces, souvent en y intégrant des éclats de verre ou de céramique en guise de pierres précieuses. Dans les décennies suivantes, il emploie de l'argent et parfois de l'or pour façonner ces objets. Entre « art portatif » et « bijoux importables », pour reprendre les expressions de l'historien de l'art Mark Rosenthal, les bijoux de Calder sont souvent réalisés à partir de matériaux de récupération et sont uniques. Ils témoignent de son habileté à explorer l'essence de sa pratique dans des formats plus réduits. Formes géométriques ou expressions d'énergies de la nature, elles s'inspirent également des arts océaniens, précolombiens ou africains. Ces bracelets, boucles d'oreilles, boucles de ceintures, broches, bagues, colliers, tiaras et couronnes permettent aussi de retracer les relations nouées par l'artiste avec ses proches. Il réalise de nombreux bijoux pour sa femme, Louisa, mais aussi pour Charlotte Perriand et Jeanne Bunuel, exposés ici, et d'autres personnalités parmi lesquelles Peggy Guggenheim, Bella Chagall, Teeny Matisse Duchamp, Elisa Breton.



Alexander Calder,
Harps and Heart, c. 1937

Fil de laiton

Diamètre : 101,6 cm; éléments : 15,9 cm x 10,2 cm

Calder Foundation, New York.

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo: Maria Robledo, courtesy of Calder

Foundation, New York / Art Resource, New York

Photographies



Ugo Mulas,
Calder with « Snow Flurry » (1948),
Saché, 1963

Tirage gélatino-argentique
30,5 x 22,9 cm

Calder Foundation, New York.
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York
© Ugo Mulas

Gordon Parks,
Calder with « Snow Flurry I » (1948),
Roxbury, 1952

Tirage gélatino-argentique
34,3 x 27 cm

Calder Foundation, New York.
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York
© The Gordon Parks Foundation



Herb Weitman,
Calder with « Southern Cross » (1963)
and « Back from Rio » (1959), Roxbury, c.1963

Tirage gélatino-argentique
35,6 x 27,9 cm

Calder Foundation, New York.
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York
© Herb Weitman, St. Louis.



Herbert Matter,
Calder dans son atelier de Roxbury, 1941

Tirage gélatino-argentique
27,9 x 27,9 cm

Calder Foundation, New York
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Galerie 7

Constellations

Les *Constellations* de Calder, faites de bois sculpté et de fil de fer, ont été réalisées à Roxbury en 1942-1943, alors que la tôle d'aluminium était rare en raison des restrictions de guerre. Leur origine vient d'une sculpture de 1929, *The Crowd*, faite de bois d'ébène, utilisé par l'artiste dans un processus de recyclage extrême : il l'a sciée en deux et brisée en morceaux à la hache allant jusqu'à révéler son grain ondulé. Différentes essences ont ensuite été employées – noyer, chêne et palissandre – qu'il coupait, ciselait et étalait devant lui. Pour lui, le résultat « *suggérait une sorte de gaz nucléaires cosmiques – que je n'essaierai pas d'expliquer. J'étais intéressé par la composition extrêmement délicate et ouverte.* » Marcel Duchamp et James Johnson Sweeney ont proposé le terme de « constellation » pour ces œuvres présentées pour la première fois en 1943 à la Pierre Matisse Gallery de New York. Certaines *Constellations* sont fixes, d'autres sont cinétiques, et beaucoup ont été conçues pour être accrochées en hauteur sur le mur. Le résultat est la transformation de l'espace d'exposition en un environnement.



Alexander Calder,
Constellation, 1943

Bois, fil de fer et peinture
72,4 x 45,7 x 27,9 cm

Calder Foundation, New York.
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York
/ Art Resource, New York



Alexander Calder,
***Morning Star*, 1943**

Feuille de métal, fil métallique,
bois et peinture

203,2 x 101,6 x 101,6 cm

The Museum of Modern Art, New York

Gift of the artist

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo : Digital image, The Museum of Modern Art,
New York / Scala, Florence

Galerie 9

Sculpteur de vent

« *Sculpteur de vent, forgeron lunaire* », les expressions employées par la critique d'art Gabrielle Buffet en 1946 à propos de Calder saisissent la poésie, l'ambition et la nature sublime de son œuvre.

La même année, le philosophe Jean-Paul Sartre qualifie les mobiles de « *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* ». Il poursuit, « *Ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère* ». Le mobile suspendu – dont quelques-uns des plus beaux exemples réalisés entre 1941 et 1961 sont rassemblés ici – est la forme emblématique de l'œuvre de Calder, celle par laquelle il a bouleversé les attendus de la sculpture. Au centre de la galerie, la maquette intermédiaire de *La Grande vitesse* – stable dont la version finale est installée depuis 1969 à Grand Rapids aux États-Unis – semble, elle, accélérer les turbulences environnantes.



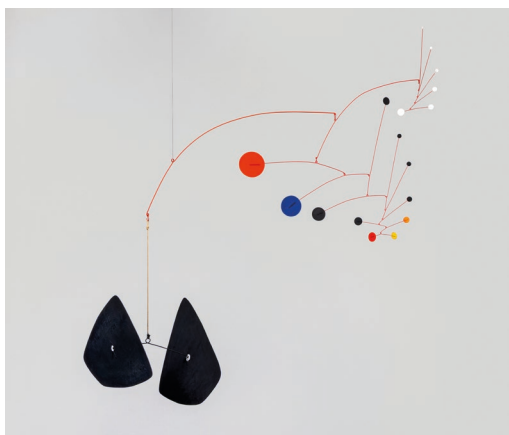
Alexander Calder,
***Red Maze III*, 1954**

Feuille de métal, fil de fer et peinture
142,2 x 182,9 cm

Calder Foundation, New York

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York



Alexander Calder,

***Paulette*, 1948**

Feuille de métal, ficelle, fil de fer et peinture

118.7 × 142.9 × 50.8 cm

Collection Kenneth C. Griffin

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo : Courtesy of Sotheby's, Inc. 2025.

Alexander Calder,

La Grande vitesse

(maquette intermédiaire 1:5), 1969

Feuille de métal, boulons et peinture

259,1 x 342,9 x 236,2 cm

Calder Foundation, New York.

© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Photo courtesy of Calder Foundation, New York

/ Art Resource, New York



Galerie 11

Crags & Critters

Calder n'a jamais cessé d'explorer de nouvelles directions pour son œuvre. En 1974, seulement deux ans avant son décès, il retourne à la figuration avec ses Critters. Le critique d'art brésilien Mário Pedrosa les qualifie de « tournant ». Les *Critters* (créatures) « *semblent toujours prêts à se transformer, comme si, à tout moment, d'autres membres pouvaient encore émerger de leur torse, qui semble être le site tumultueux de leur procréation* » écrit-il. Calder les présente simultanément avec ses *Crags*, des panneaux de métal noir dont les contours escarpés rappellent les rochers de lettrés chinois. Sur ceux-ci, des structures mobiles, faites de fil de fer et de tôle, peintes en blanc ou de couleurs vives, sont posées en équilibre.



Alexander Calder,
Critter innommable, 1974

Feuille de métal et peinture
194,3 x 95,3 x 74,9 cm

Calder Foundation, New York
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York /
Art Resource, New York

Galerie 10

Monumental

Le sens de l'échelle de Calder est aligné sur l'immensité du cosmos – ses forces énergétiques, ses dynamiques. Par conséquent, les dimensions de ses œuvres sont infinies. Comme l'historienne de l'art Elizabeth Hutton Turner l'observe, les sculptures de Calder ne sont, en principe, ni « *limitées ni restreintes dans leur capacité à être agrandies ou réduites* ». Cette liberté est profondément enracinée dans la biographie de Calder : né dans une famille de sculpteurs connus pour leurs commandes publiques, il a acquis dès son plus jeune âge les moyens techniques et conceptuels nécessaires à la réalisation d'œuvres monumentales.

À partir du milieu des années 1930, Calder commence à exécuter des œuvres extérieures de grande taille et, dans les dernières décennies de sa vie, elles atteignent des dimensions colossales. Celles-ci n'occupent pas simplement l'espace, elles l'articulent. Comme l'écrit le romancier James Jones : « *[Calder] veut croire aussi bien en un non-espace qu'en un espace. Pour cette raison, ses stables (et ses mobiles aussi) sont capables de remplir un espace donné sans l'occuper* ». Les sculptures de Calder créent un champ de force où la gravité, le geste et le vide interagissent. Les spectateurs rencontrent physiquement ces œuvres, prenant ainsi conscience des courants d'air, des sons et de leurs propres mouvements.



Alexander Calder,
Southern Cross, 1963

Feuille de métal, tige, boulons et peinture
617,2 x 823 x 535,9 cm

Calder Foundation, New York
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York /
Art Resource, New York

Miroir vert**Alexander Calder, *Black Flag*, 1974**

Feuille de métal, boulons et peinture

Calder Foundation, New York.

Dans les années 1970, Calder vit et travaille durant de longues périodes en France, sa patrie d'adoption, où il est très apprécié. En 1974, il est nommé Commandeur de la Légion d'honneur et reçoit le Grand Prix national des arts et des lettres. Devenu un virtuose incontesté des sculptures monumentales, il travaille aussi bien avec des fonderies industrielles à Tours (France) qu'à Roxbury (USA), et réalise des commandes publiques et privées dans le monde entier. *Black Flag* illustre sa maîtrise des matériaux industriels et son engagement dans une recherche constante de formes dynamiques et d'interaction spatiale. Cette œuvre témoigne également de son processus de travail, intuitif et direct « *si une plaque paraît fragile j'y ajoute une nervure, et si la jonction entre les deux plaques n'est pas rigide, j'insère un gousset entre elles... La façon de les construire diffère pour chaque pièce ; j'invente les appuis au fur et à mesure, en fonction de la forme de l'objet.* » Comme nombre de ses œuvres monumentales des années 1960 et 1970, *Black Flag* met à profit du métal peint et des formes géométriques audacieuses pour affirmer une présence puissante dans des environnements architecturaux et extérieurs.

Alexander Calder, *Five Swords*, 1976

Feuille de métal, boulons et peinture

Calder Foundation, New York.

Les premiers essais de grandes sculptures pour l'extérieur de Calder remontent à l'été 1934. Ces mobiles sur pied, installés sur sa propriété de Roxbury, étaient de taille modeste et relativement fragiles, se pliant même sous l'effet de vents violents ; ils témoignaient toutefois de son ambition de travailler à l'échelle monumentale. Une étape décisive est franchie en 1937 avec *Devil Fish*, son premier grand stable entièrement réalisé en tôle et assemblé à l'aide de boulons, qui établit les principes structurels qui allaient sous-tendre ses sculptures publiques ultérieures.

Créée au cours de la dernière année de vie de l'artiste, *Five Swords* représente l'aboutissement de son long engagement dans l'abstraction à grande échelle. Composée de plaques d'acier aux formes énergiques et incurvées, la sculpture affirme avec force sa présence dans l'espace, son pouvoir expressif se dévoilant à travers le mouvement et les changements de points de vue. De taille monumentale, elle invite en effet les spectateurs à en faire le tour pour découvrir ses contours changeants et sa dynamique spatiale. Étape essentielle dans le processus de travail de Calder, une maquette de *Five Swords* réalisée en 1976 montre de quelle façon il développait et affinait ses compositions monumentales à partir d'études à plus petite échelle.



© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo : © Fondation Louis Vuitton / David Bordes

Conditions d'utilisation des visuels presse

« Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP :
se référer aux stipulations de celle-ci.
- Pour les autres publications de presse :
 - Exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
 - Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions donnent lieu au paiement de droits de reproduction ou de représentation ;
 - Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service de l'ADAGP en charge des Droits Presse (presse@adagp.fr) ;
 - Toute reproduction devra être accompagnée, de manière claire et lisible, du titre de l'œuvre, du nom de l'auteur et de la mention de réserve « © 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris » suivie de l'année de publication, et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

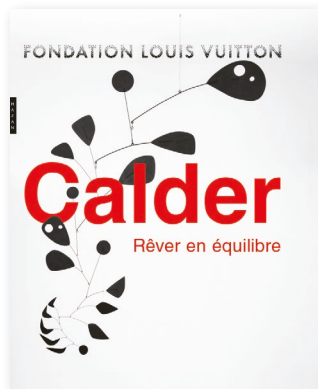
Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne. »

Calder Foundation

La Calder Foundation, une organisation à but non lucratif fondée en 1987 par Alexander S. C. Rower et la famille Calder, se consacre à la collecte, à l'exposition, à la conservation et à l'interprétation de l'art et des archives d'Alexander Calder. Les objectifs de la Fondation comprennent la promotion de la connaissance et de l'appréciation des arts par le public ; la conduite de recherches en histoire de l'art et dans des sujets connexes et la présentation de ces résultats au grand public ; la mise à disposition d'installations et de programmes pour soutenir l'éducation et le développement des artistes ; et la préservation de l'héritage artistique de Calder pour la recherche, y compris la préservation physique de ses œuvres, archives, maisons et ateliers. Les projets de la Fondation comprennent la collaboration à des expositions et des publications, l'organisation et la maintenance des archives Calder, l'examen des œuvres attribuées à Calder et le catalogage des œuvres de l'artiste. La Fondation organise également ses propres expositions, conférences, performances et événements sur Calder et sur des artistes contemporains soutenus par le Calder Prize biennuel et le programme de résidence Atelier Calder à Saché, en France.

La Calder Foundation a été chargée d'une collection d'œuvres de Calder inégalée en termes d'étendue et de profondeur. Composée de pièces de toutes les périodes de la vie de l'artiste, elle comprend des mobiles, des stables, des mobiles sur pied, des sculptures en fil de fer et des œuvres monumentales en extérieur, ainsi que des peintures à l'huile, des œuvres sur papier, des jouets, des bijoux et des objets domestiques. À tout moment, un grand nombre de ces œuvres sont exposées au public, soit lors d'expositions itinérantes, soit prêtées à long terme à des institutions. La Calder Foundation a également rassemblé et organisé des archives exhaustives sur Calder et son œuvre, contenant plus de 26 000 photographies historiques, des dizaines de films et des milliers de livres, magazines et coupures de presse, en plus de plus de 130 000 documents.

Éditions



Catalogue de l'exposition

Ce livre, largement illustré, est dirigé par les commissaires de l'exposition Anna Karina Hofbauer et Dieter Buchhart. Il comprend la préface de Suzanne Pagé et des contributions inédites de Elizabeth Hutton Turner, Chus Martinez, Olivier Michelin, Arnaud Pierre ainsi qu'un entretien entre Alexander S.C Rower et Jordana Mendelson.

Co-édition Fondation Louis Vuitton et Hazan

45 €

Relié, Format 24,5 x 28,5 cm

360 pages, dont 300 illustrations



Journal de la Fondation #21

Ce numéro du Journal de la Fondation est consacré à l'exposition « Calder. Rêver en équilibre ». Il présente aussi Open Space #18, exposition de Armineh Negahdari, un Regard rétrospectif sur l'exposition « Gerhard Richter », les événements Hors les Murs de la Fondation Louis Vuitton, la programmation musicale et l'agenda culturel de la Fondation Louis Vuitton.

23 x 32 cm

64 pages - 7 €

Autour de l'exposition

Nocturnes Danse – Angelin Preljocaj

Jeudi 4 et vendredi 5 juin 2026



Pour sa 4^{ème} édition des Nocturnes Danse, la Fondation invite le chorégraphe Angelin Preljocaj à investir les espaces du bâtiment de Frank Gehry et à offrir un dialogue inédit avec les œuvres d'Alexander Calder.

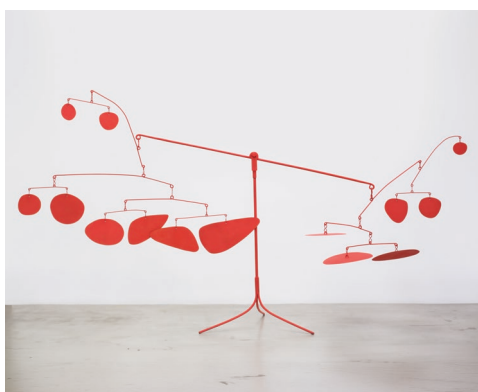
Il s'agit pour le chorégraphe « d'explorer et déjouer la pesanteur, repousser les limites du corps dans un jeu d'équilibriste entre tension et jaillissement, immobilité et fragilité ».

L'art de Calder, plus que tout autre, résonne avec l'approche en mouvement d'Angelin Preljocaj, artiste majeur de la danse mondiale. En puisant des extraits de sa création *Gravité* (2018), 12 interprètes du Ballet Preljocaj célébreront à leur manière, tout en fluidité, les noces de la sculpture et du geste dansé.

Concert - « Calder Piece » de Earle Brown

Samedi 20 et dimanche 21 juin 2026

Auditorium



Alexander Calder, *Chef d'orchestre (réplique destinée à la représentation)*, 1964/2021 - Feuille de métal, tige, fil de fer et peinture / 208,3 × 393,7 × 94 cm
Calder Foundation, New York © 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris.
Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Un collectif inédit de 4 percussionnistes, sélectionnés parmi la nouvelle et très talentueuse génération française, joueront la composition pour percussions de Earle Brown « Calder Piece », qui intègre le mobile d'Alexander Calder « Chef d'orchestre » (1964). Le mobile conçu spécifiquement pour cette œuvre fonctionne à la fois comme un « chef d'orchestre », en déterminant le rythme et la vitesse de la musique, et comme l'un des instruments sur lequel les éléments sont frappés ou « joués ».

Le compositeur demande aux percussionnistes de délaissertour à tour leurs instruments pour jouer et improviser « sur » la sculpture métallique placée au centre de l'espace, offrant ainsi un continuum symbolique entre art plastique et art sonore.

Avec Adélaïde Ferrière, Vanessa Porter, Emmanuel Jacquet, Rodolphe Théry.

VISITES, ACTIVITES ET ATELIERS

ACTIVITÉS FAMILLE

Tous les samedis et dimanches, hors vacances scolaires zone C.

Tous les jours pendant les vacances scolaires de la zone C.

Parcours bébé

Dès son ouverture, la Fondation accueille les bébés et leurs parents pour un instant intimiste au plus près des œuvres ! Les sens en éveil, plongez en pleine nature accompagnés d'un médiateur culturel et vivez une expérience singulière au cœur des créations de Calder.

En famille, 6 à 24 mois

Parcours conté

Les familles sont invitées à une visite active et ludique dans l'exposition, guidées par un médiateur culturel ! Grâce aux sens et à l'observation, les enfants découvrent, au fil du parcours, l'univers de l'artiste.

En famille, 2 ans ½ à 5 ans

Atelier enfants

Accompagnés de médiateurs culturels, enfants et parents découvrent l'exposition. Carnet en main, les enfants observent, croquent, et s'essayent à différentes techniques face aux œuvres. Dans l'atelier, place à l'expérimentation !

En famille, 6 à 10 ans

Parcours dansé – Nouveauté !

Guidés par un médiateur culturel et un danseur, découvrez en famille l'exposition autrement. Équilibre, forces, contrepoids, expérimentez les notions chères à Calder.

En famille, à partir de 6 ans

Atelier Ados

En petits groupes, guidés par les médiateurs culturels, les ados partent à la découverte de l'exposition ! Cet atelier, conçu pour les adolescents, donne des clés pour mieux comprendre la démarche de l'artiste et expérimenter le processus de création.

11 à 14 ans

ÉVÈNEMENT

LE FAMILY FESTIVAL

13 et 14 juin 2026

En famille, 6 mois à 12 ans

La Fondation et le Jardin d'Acclimatation s'associent pour la sixième édition du Family Festival ! Pour ce week-end festif et créatif, la Fondation - le bâtiment de Frank Gehry et l'exposition *Calder. Rêver en équilibre* - et le Jardin d'Acclimatation, seul parc d'attractions dans Paris intra-muros, deviennent un terrain de jeux pour les enfants et leur famille. Ateliers artistiques, spectacles, danse, parcours contés et pratiques sportives : tout est fait pour s'amuser, expérimenter, découvrir, s'initier ou déguster...

Des terrasses au Jardin, en passant par l'Auditorium ou les Galeries, guidés par vos enfants, profitez d'un programme éclectique. Venez passer une journée joyeuse et surprenante au fil de spectacles poétiques, de cours de yoga en plein air, d'une fresque collaborative inédite pour finir par un concert dans l'Auditorium ! Les tout-petits ne sont pas oubliés avec un programme dédié : de nombreux ateliers et parcours bébés à découvrir tout au long de la journée.

Tarifs :

Enfant : 8 € • Adulte : 20 € • Billet Tribu (2 adultes + 4 enfants) : 50 €

Gratuit pour les -3 ans • Gratuit pour les membres de la Fondation

Le billet donne accès à l'ensemble des activités du Family Festival, à l'exposition Calder. Rêver en équilibre et au Jardin d'Acclimatation.

LES OUTILS DE VISITE JEUNE PUBLIC

Le carnet de jeux

La Fondation propose un livret d'accompagnement à la visite en français et en anglais réalisé par Maison Georges pour les enfants. Muni d'un crayon coloré, chacun pourra découvrir le bâtiment de Frank Gehry ou l'exposition au gré d'activités, de défis, de mini-jeux et d'expériences sensibles.

Le Parcours Flash sur l'application de visite FLV - Nouveauté !

Le Parcours Flash vous permet de découvrir l'essentiel de l'exposition à votre rythme. En moins d'une minute par point d'intérêt, accédez aux informations clés sur chaque espace et les œuvres sélectionnées. Idéal pour les familles, ce format condensé offre des explications claires et accessibles à tous. Le parcours flash est parfait pour initier les enfants aux différents thèmes. Et si vous souhaitez en savoir plus, Archie, l'archiviste virtuel de la Fondation, répond à toutes vos questions pour approfondir les sujets qui vous intéressent.

Après l'exposition

Festival AR(t)CHIPEL 2026 – région Centre-Val de Loire

« Calder au cœur de la France »

Cet automne, la nouvelle édition du Festival AR(t)CHIPEL célèbre l'œuvre d'Alexander Calder, avec une manifestation d'envergure exceptionnelle en Centre-Val de Loire, intitulée Festival AR(t)CHIPEL 2026 - région Centre - Val de Loire - « Calder au cœur de la France ».

Le Festival AR(t)CHIPEL 2026 participe à redonner toute sa visibilité à la présence française de Calder, à l'occasion du centenaire de son installation en France. En dialogue avec les œuvres monumentales installées dans l'espace public (Saché, Bourges, Amboise...), elle rappelle l'affinité de l'artiste avec la France, et en particulier avec le Centre-Val de Loire, une terre d'expérimentation libre et de déploiement artistique.

En 1953, il s'installe à Saché, un village de l'Indre-et-Loire, où il achète une maison baptisée « François 1^{er} ». En 1963, il construit un grand atelier qu'il conçoit sur le site du Carroi, qui surplombe la vallée de l'Indre, puis une maison en 1969. Bon nombre de ses stables monumentaux, composés de plaques d'acier boulonnées, ont été fabriqués par une forge industrielle à Tours.

Cette 4^e édition du Festival célèbre l'art de Calder dans une quinzaine de lieux formant un parcours à l'échelle de la région. Elle réunit aussi bien des monuments historiques emblématiques du Centre-Val de Loire (château de Chambord, château d'Azay-le-Rideau, château de Blois, château du Rivau à Lémeré...) que des musées (musée des Beaux-Arts d'Orléans, musée des Beaux-Arts de Tours, musée des Beaux-Arts de Chartres, musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun...) et des centres d'art contemporain (le CCCOD et l'Hôtel Gouin à Tours, Les Tanneries d'Amilly, l'ar[T]senal de Dreux, l'Atelier Calder à Saché...). Par son ampleur, cette manifestation porte l'ambition d'offrir un dialogue inédit entre les œuvres de Calder et le patrimoine artistique, architectural et naturel de la région.

Le parcours propose une approche sensible et transversale de l'œuvre de Calder, de la sculpture au dessin jusqu'à la joaillerie. Il s'adresse à un large public, des amateurs d'art contemporain aux visiteurs des monuments historiques, en passant par les écoles et les familles. Chaque exposition permet de découvrir l'une des facettes de l'artiste ou de sa production (les fils de fer, les maquettes d'œuvres monumentales, les stables, les mobiles, les gouaches, les bijoux, etc.) en résonance avec l'identité architecturale et patrimoniale du lieu d'accueil.

Organisé sous le commissariat d'Ariane Coulondre, Alfred Pacquement et Jessica Watson, avec le soutien de la Calder Foundation, ce projet anniversaire s'appuie sur la présentation d'œuvres issues de la collection du Centre Pompidou, enrichies de prêts extérieurs publics et privés.



Simulation d'*Horizontal* (1974) au Chateau de Chambord - Photomontage Chateau de Chambord
© Leonard de Serres / Horizontal - Vue de l'œuvre sur la Piazza du Centre Pompidou, juin 2011.
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris - Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist.GrandPalaisRmn

Le Festival AR(t)CHIPEL, fruit d'un riche partenariat entre la région Centre-Val de Loire et le Centre Pompidou, valorise un véritable dialogue entre des œuvres prêtées par le Musée et des lieux uniques de la région et fait découvrir au public des associations inédites entre patrimoine et création moderne. Ce Festival illustre l'ambition du Centre Pompidou pendant ses travaux à travers le programme Constellation : faire rayonner l'art au-delà de son bâtiment historique, inscrire les collections nationales dans un dialogue avec les territoires, et tisser des liens durables entre mémoire, invention et transmission.

Dans le prolongement de son exposition, la Fondation Louis Vuitton soutient cette édition du Festival AR(t)CHIPEL, en prenant en charge l'acheminement et le retour des œuvres de la Calder Foundation, New York.

Le Centre Pompidou et la région Centre-Val de Loire remercient chaleureusement la Calder Foundation, la Fondation Louis Vuitton, les prêteurs et les équipes.



**Cette œuvre sera présentée
au CCCOD de Tours,
dans le cadre du festival
AR(t)CHIPEL 2026.**

**Alexander Calder,
Black Beast, 1940**

Feuille de métal, boulons et peinture
261,6 x 414 x 199,4 cm
Calder Foundation, New York
© 2026 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
Photo courtesy of Calder Foundation, New York
/ Art Resource, New York

Informations pratiques

Réservations

Sur le site : www.fondationlouisvuitton.fr

Horaires d'ouverture

(hors vacances scolaires)

Lundi, mercredi et jeudi de 11h à 20h

Vendredi de 11h à 21h

Nocturne le 1^{er} vendredi du mois jusqu'à 23h

Samedi et dimanche de 10h à 20h

Fermeture le mardi

Horaires d'ouverture

(vacances scolaires zone C)

Tous les jours de 10h à 20h

(jusqu'à 21h le vendredi)

Accès

Adresse : 8, avenue du Mahatma Gandhi,
Bois de Boulogne, 75116 Paris.

Métro : ligne 1, station Les Sablons,
sortie Fondation Louis Vuitton.

Navette de la Fondation : départ toutes les
20 minutes de la place Charles-de-Gaulle - Etoile,
44 avenue de Friedland 75008 Paris (Service
réservé aux personnes munies d'un billet Fondation
et d'un titre de transport - billet aller-retour de 2€ en
vente sur www.fondationlouisvuitton.fr ou à bord)

Tarifs :

Tarif plein : 18 euros

Tarifs réduits : 10 et 5 euros

Tarif famille : 36 euros (2 adultes

+ 1 à 4 enfants de moins de 18 ans)

Gratuité pour les personnes en situation
de handicap et 1 accompagnateur.

Les billets donnent accès à l'ensemble des espaces
de la Fondation et au Jardin d'Acclimatation.

Information visiteurs

+ 33 (0)1 40 69 96 00

L'application de la Fondation

Avec des interviews et des vidéos inédites.

Prêt au comptoir d'accueil, également

disponible sur smartphone grâce à

l'Application Fondation Louis Vuitton

sur l'AppStore et Google Play.

Accès WiFi gratuit.

Contacts presse

Fondation Louis Vuitton

Sébastien Bizet

Directeur de la communication

Caroline Cadinot

Responsable des relations presse et publiques

Joonam Partners

Roya Nasser : + 33 (0)6 20 26 33 28

Pierre-Edouard Moutin : +33 (0)6 26 35 51 57

fondationlouisvuitton@joonampartners.com

FONDATION LOUIS VUITTON

Bernard Arnault *Président de la Fondation Louis Vuitton*

Jean-Paul Claverie *Conseiller du président*

Suzanne Pagé *Directrice artistique*

Sophie Durrleman *Directrice déléguée*