

GIGANTISME
— À L'AMÉRICAINNE !
LAAC —
MUSÉE DE FRANCE

Z A G L W N S H

LIVRET DE VISITE



VUE DE L'EXPOSITION « À L'AMÉRICAIN ! » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, LAAC © VILLE DE DUNKERQUE. PHOTO : CATHY CHRISTIAEN

À L'AMÉRICAINNE !

Fondateur du LAAC et ingénieur dunkerquois, Gilbert Delaine aime comparer les terres de la ville à des paysages du Far West américain. Il possède une vision de l'art sans précédent. Il se dédie à la production d'œuvres en invitant des artistes contemporains de son époque. Cette histoire humaine et singulière a servi de modèle à la conception de *Gigantisme — Art & Industrie*.

La Seconde Guerre mondiale, mais aussi les guerres qui ont suivi la période de reconstruction (guerre froide, guerres d'Indochine, d'Algérie, de Viêt Nam, de Corée...) ont profondément marqué les artistes dès le début des années 1950. Il.elle.s détournent notamment des matériaux industriels novateurs pour penser leurs œuvres. L'industrie automobile est un des exemples probants de cette transition qui se retrouve à ce titre, avec une certaine récurrence, dans les formes artistiques. L'univers de l'usine inspire également les artistes. La ville, elle aussi en complète transformation, est au cœur des enjeux de cette exposition.

Les nouveaux aménagements urbains, routiers, aériens sont le nouveau terrain de jeu des artistes aux côtés des architectes et des ingénieur.e.s.

Auteur notices :
Sabrina Dubbeld
Rédaction textes chapeaux :
Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang,
Valérie Swain, Sophie Warlop

1) LA GUERRE, CETTE INDUSTRIE

La Seconde Guerre mondiale, mais aussi les guerres qui ont suivi la période de reconstruction – guerre froide, guerre d’Indochine, guerre d’Algérie, guerre du Viêt Nam, guerre de Corée... ont profondément marqué les artistes, dès le début des années cinquante ...

**GÉRARD DESCHAMPS
BÂCHE TEXTILE DE SIGNALISATION DE
L’ARMÉE AMÉRICAINE
1961
ART PASSION, METZ**

En 1960, Gérard Deschamps est démobilisé après avoir été maintenu 28 mois sous les drapeaux de l’armée française durant la guerre d’Algérie. Nombre des œuvres qu’il crée à son retour se rattachent à une thématique militaire et témoignent, de ce fait, des stigmates laissés par cette expérience décisive : omniprésence du motif de l’uniforme, des décorations et insignes qu’il s’amuse à pasticher en procédant à des agrandissements démesurés, réutilisation de blindages d’avion criblés de balles ou encore de bâches de signalisation ayant originellement appartenu à l’armée américaine... Il découvre ces dernières chez un ferrailleur de la Bastille ; la révélation est telle qu’il décide d’acheter tout le stock, complété bientôt par un autre lot acquis aussi frénétiquement au marché aux puces. Le temps a fait son œuvre, aidé dans son action par l’humidité et les multiples pliages et dépliages : les couleurs se sont patinées et les surfaces sont parfois si altérées qu’il s’avère nécessaire de les découper. L’artiste aime à les exposer telles quelles en les fixant au mur grâce à leurs œillets ou en les tendant sur un support. Ce geste radical de réappropriation ainsi que ses autres travaux de récupération et d’accumulation d’objets empruntés au réel l’ont longtemps assimilé au Nouveau Réalisme, groupe dont il a effectivement fait partie un temps à la suite de sa participation à la manifestation *A quarante degrés au-dessus de Dada* organisé par Pierre Restany en 1961. Le créateur prit toutefois rapidement ses distances avec le critique, lui qui exécrait tout propos ou attitude dogmatique. Pour autant, son œuvre, elle, ne peut renier quelques points communs avec le Nouveau Réalisme, formellement bien sûr mais aussi parce qu’elle s’inscrit véritablement dans la lignée humoristique et subversive tracée par ces artistes affilié.e.s spirituellement à dada. Ainsi, les bâches de signalisation constituent des anti-cibles ironiques aux logiques guerrières à l’œuvre non seulement dans le domaine militaire – les objets qu’elles recouvraient étaient identifiés, depuis le ciel, comme éléments alliés et donc non bombardés – mais aussi artistique. Elles répondent en effet pacifiquement aux querelles qui opposaient, au cours des années 1960, les ardent.e.s défenseur.euse.s d’une esthétique abstraite minimale et rigoureuse à celles et ceux qui militaient pour le droit à l’accumulation joyeuse d’ustensiles bigarrés. Le radicalisme formel et épuré qui caractérise ces

bâches n’a ici d’égal que leur grande expressivité formelle en tant qu’objet exposé. Leur caractère novateur ne s’arrête pas là : elles remettent également au goût du jour le rendu des étoffes, des textures et des matières, si important dans la peinture classique, sans toutefois nécessiter d’expertise dans le maniement des pinceaux. De même, elles autorisent la présence des couleurs les plus diversifiées sans même toucher à une palette mais en jouant uniquement avec les possibilités offertes par le matériau intrinsèquement.

**DANIEL POMEREULLE
BRÛLURE DU CIEL
1978**

**ACRYLIQUE SUR BOIS, FEUILLE DE PLOMB
TROUÉE ET BANDE DE PLEXIGLAS BLEUES
GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD**

Daniel Pomereulle s’affirme comme un artiste rare, méconnu, tour à tour sculpteur, poète, dessinateur, peintre mais aussi cinéaste et acteur. L’ampleur et la diversité de ses médiums d’expression est à l’image de sa personnalité, dispendieuse et truculente. Son art, inextricablement lié à son vécu, tente de capter les moments fugitifs de son existence qu’il entrevoit comme autant de potentialités créatrices : « Le vertige, c’est une manière singulière de vivre la perception, c’est une manière d’approcher autrui. De l’approcher à partir d’une violence fatale. Le vertige peut aussi vous saisir quand vous êtes couché sur le dos en train de regarder un ciel étoilé. Évoquer la ligne d’une aspiration verticale paraît faible en regard de ce que vous sentez dans ces moments-là. Le ciel n’en finit par de vous aspirer. Vous êtes entre la mort et la résurrection » relate-t-il. Cette quête de l’absolu, de l’« émotion liée à l’ouverture de l’horizon » pour reprendre les termes de Georges Bataille, entre en résonance avec sa série *Brûlure du ciel* qu’il débute à la fin des années 1970. Dans celle-ci, l’artiste superpose deux feuilles de métal, l’une jaune, l’autre bleue qu’il s’amuse à écorcher très légèrement en surface recréant ainsi, par l’action du feu, une voûte céleste constellée d’étoiles vagabondes. Ces toiles éraflées, meurtries qu’il cherche à percer, trouser, traverser par le geste, témoignent de son goût pour les expériences-limites, le grand péril : « La vie exemplaire se trouve proche des circonstances dangereuses, je veux dire par ceci : ce qui appartient au domaine du TOUT POSSIBLE. Les choses dangereuses se prennent à pleines mains, sinon comment connaître l’éclatante réciprocité ». Elles s’inscrivent dans le sillage des *Objets de tentation* qui proposaient aux visiteurs.euse.s de son exposition organisée en 1966

à la galerie Mathias Fels, de s'adonner aux plaisirs subversifs des « paradis artificiels ». Certain.e.s critiques verront d'ailleurs dans ses *Brûlure du ciel* la réminiscence des « ecchymoses et plaies collectionnées au fil de ses nuits agitées dans Paris ». Cette fureur qui l'habite entraîne l'art dans des abîmes aux frontières de la cruauté, selon la définition qu'en donne Antonin Artaud : « J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable ».

ARMAN

ACCUMULATION

NOVEMBRE 1981

PINCES AUTOBLOQUANTES MÉTALLIQUES

COLLECTION MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN, NICE, FRANCE

The Birds 11 se rattache à la série des *Accumulations* commencée par Arman au milieu des années 1960. Les œuvres qui la composent se caractérisent par la répétition massive d'un seul et même objet du quotidien dans un espace plan ou en volume. Il peut s'agir d'objets neufs ou usagés, manufacturés ou artisanaux. L'artiste raconte la genèse de ce travail : « La plus profonde [de mes boîtes d'objets collectés] contenait des ampoules de postes radio, dorées, argent, certaines noires. C'était bien plein. Je la regarde et j'ai une sorte d'impulsion. Je trouve un rhodoïd, je le coupe à la taille de la boîte. Puis je prends un pinceau avec du noir, je peins les côtés. Je la redresse et j'ai ma première accumulation. » Dans *The Birds 11*, son choix s'est porté sur un objet bureautique, la pince autobloquante, dont la forme profilée suggère nettement celle d'un bec. En accumulant

patiemment des dizaines et des dizaines de pièces les unes à côté des autres, il a fini par créer une composition qui n'est pas sans évoquer un banc serré d'oiseaux. Les premières *Accumulations* d'Arman succèdent de peu à son adhésion au groupe des artistes « Nouveaux Réalistes » fondé et fédéré par le critique d'art Pierre Restany. Mu.e.s par le désir d'une nouvelle méthode directe d'appropriation du réel, ces créateur.rice.s procédaient, chacun.e à leur manière, à un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire » incarnant parfaitement bien, selon Restany, « la métaphore optimiste de la société de consommation européenne ». « Je suis le témoin de mon temps [précise Arman]. En tant qu'expression de l'histoire, vous êtes le fruit de votre environnement, mais en tant qu'artiste, je suis témoin de mon temps. [...] On a sans doute produit plus d'objets dans les dix dernières années que dans toute l'histoire de l'humanité. C'est le centre de ma réflexion sur les objets. » Et cette réflexion le conduit inéluctablement à poser un regard acéré et critique sur la situation. Aussi, selon l'historien de l'art Benjamin Buchloh, les *Accumulations* exposaient-elles déjà « les conditions de la catastrophe ». L'abondance que décrit cet « art concentrationnaire » (Jean Cayrol) va en effet de pair avec un inexorable sentiment de perte et d'angoisse. D'ailleurs, *The Birds 11*, par sa superposition continue et serrée de becs, évoque plutôt les nuées menaçantes et cauchemardesques des oiseaux hitchcockiens que l'essence majestueuse de ces animaux saisis en plein vol.

2) ROULER PLUS VITE, LAVER PLUS BLANC *

Les matériaux industriels novateurs, testés et relativement efficaces, sont repris notamment par les artistes Nouveaux Réalistes. Les recherches technologiques destinées aux véhicules motorisés des armées sont, après la Seconde Guerre mondiale, recyclées dans les productions d'usine, boostées par les aides du plan Marshall. L'usine comme environnement se retrouve avec une certaine récurrence dans les formes artistiques. L'univers du travail ainsi que les outils et les matériaux bruts ou encore la rationalisation des postes inspirent les artistes.

PETER STÄMPFLI

FIREBIRD

1969

FILM CINÉMATOGRAPHIQUE 16 MM

COULEUR, SONORE, DURÉE : 4 MIN 10

CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE

NATIONAL D'ART MODERNE/ CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Après des études à Bienne (1954-1956) puis à Berne (1956-1958), Peter Stämpfli décide de s'installer à Paris en 1959. Il est immédiatement frappé par les myriades de « publicités peintes du cinéma » qui scandent la ville, les gigantesques affiches du métro qui se « répét[aient], selon

ses souvenirs, jusqu'à 50 fois dans une même station » : « Paris m'a notamment inspiré par ses dimensions, des dimensions que je ne trouvais pas dans mon pays puisque tout y était limité ». Ces images standardisées façonnent son quotidien, s'imprègnent dans son esprit, d'autant qu'elles se surimposent à celles que déverse chaque jour la télévision. C'est en effet durant cette décennie 1960 que le petit écran parachève son intrusion dans l'espace domestique (1% des ménages possède une télévision en 1954, 10% en 1958, 17% en 1960, 70% en 1970). Cette omniprésence des médias a peu à peu conditionné la vision du réel de Stämpfli et eu un impact décisif sur sa production. Ses premières œuvres sont ainsi peuplées d'objets

du quotidien démesurément agrandis et comme figés sur des toiles de grand format dont le fond demeure, à l'instar des catalogues de vente par correspondance, d'une blancheur immaculée. En 1968, son attention se focalise exclusivement sur l'automobile. Icône de la société de consommation, la voiture est décortiquée, morceaux par morceaux, fragments par fragments : des vues d'intérieur, de carrosserie jusqu'à parvenir au motif de la roue, déclinée dès lors, à son tour, en de multiples points de vue : « J'en suis arrivé à peindre des roues [...] car en allant de la voiture à la roue, j'ai éliminé tout ce qui n'était pas essentiel. Cette roue est devenue pour moi presque un symbole » explique l'artiste. Roues braquées (*Chevelle*), roues de face (*Caprice*), de profil... en somme, le zooming intégral d'un objet archétypal qui finira par devenir, au fil des années, une forme abstraite, une trace, à peine perceptible,

de l'original. Cette quête obsédante le conduira même à expérimenter de nouveaux médiums : il réalise ainsi, en 1969, son premier court métrage intitulé *Firebird*, variation formelle et colorée au cœur du thème de l'automobile : « Il a été fait en filmant des morceaux de voiture, des roues qui tournent, avec des cadrages qui rappellent ceux de mes tableaux et un montage très rapide », « c'était la glorification de la couleur, du chrome, et cela me permettait de sortir de mon image statique ». L'année suivante, ce sera au tour du pneu de faire l'objet de toutes ses attentions. Désormais, « l'objet était acquis » conclut l'artiste.

Kristin Ross (trad. Sylvie Durastanti), *Rouler plus vite, laver plus blanc - Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Flammarion, Paris, 2006.

3) RÊVER, VIVRE ET HABITER

La ville est elle aussi en complète transformation. Elle se trouve ainsi au cœur des enjeux de Gigantisme. Les nouveaux aménagements urbains, routiers et aériens sont le nouveau terrain de jeu des artistes aux côtés des architectes et des ingénieurs. De l'objet d'art à la vie quotidienne, les ambitions fusionnent. Les artistes-architectes imaginent des habitats pour tou.te.s : modulaires, transparents, volants et transparents... Les objets d'art, eux-mêmes, deviennent alors des maquettes d'un autre monde.

ROBERT MALAVAL
PARC DE SAINT - CLOUD , JARDIN À LA FRANÇAISE
1964 - 1965
ENCRE SUR PAPIER
CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

« J'avais envie de m'exprimer d'une façon ou d'une autre. C'était une envie qui me tenait à cœur très fort, mais je ne savais pas quel art aborder » confie Robert Malaval à propos de ses débuts. A ce questionnement existentiel, le jeune artiste répondra finalement par un non-choix, une ouverture à tous les possibles, à l'image de sa personnalité exubérante et déjantée. Tous les médiums seront ainsi expérimentés sans distinction ni hiérarchie, depuis des premières peintures et reliefs extrêmement sombres (1956-1961), épais jusqu'à leurs opposées, toutes brillantes et pailletées (1973-1980) ou très colorées (*Rose, Blanc, Mauves* ; 1965-1969), en passant par le cycle de *l'Aliment Blanc* (1961-1965), réalisé pour la majorité en papier mâché, mais aussi l'expérimentation des possibilités offertes par la lithographie, l'écriture, ou encore la conception de bijoux, d'objets... Malaval cherche à décroquer les médiums, réenchanter le quotidien, l'art devenant véritablement, avec lui, « une thérapeutique à l'échelle d'une société » selon les termes d'Otto Hahn. Utopique, fondée

avant tout sur le loisir et le divertissement, celle-ci trouve son plein épanouissement dans ses travaux à la frontière entre l'architecture et l'urbanisme. En 1966, il présente ainsi, à la galerie Yvon Lambert, *15 dessins pour la remise à jour du Parc de Saint-Cloud*, projet imaginatif et visionnaire qui raconte, en images, une métamorphose possible de ce lieu historique célèbre façonné au XVI^e siècle. L'atelier de l'artiste était alors situé dans la maison du Parc de Montretout, non loin du parc de Saint-Cloud, où il avait donc tout le loisir de se rendre afin de s'adonner à ses rêveries. Sa proposition, qui s'appuie sur des analyses techniques précises, consiste en une restructuration bipartite de l'espace, l'ensemble étant scindé en deux selon un « axe longitudinal » : « la moitié droite garde son caractère traditionnel, pelouse, arbustes et statues de pierres naturelles tandis que la moitié gauche est entièrement composée d'éléments artificiels ». Parmi ceux-ci, figurent « des arbres mécaniques à feuilles métalliques », des « pseudo-arbustes qui sont des enveloppes pneumatiques (gonflées à basse pression afin de s'animer sous l'action du vent), des parterres qui sont des grilles ou des toiles plastiques synthétiques tenues sur les sols » ou encore « un restaurant décapotable comme une voiture ». Ces éléments participent – au même titre que la couleur, finement étudiée – à la transmutation du parc en un paysage futuriste faisant l'éloge de la modernité.

GUY ROTTIER
MAISON DE VACANCES VOLANTE
1963 - 1964
MAQUETTE
BOIS, PLASTIQUE, FEUTRINE, PEINTURE,
MÉTAL, PAPIER, PLEXIGLAS, FIBRE
SYNTHÉTIQUE
COLLECTION FRAC CENTRE — VAL DE LOIRE

C'est au CNIT (Centre des nouvelles industries et technologies) où se déroule le Salon des arts ménagers de 1964 que Guy Rottier, ingénieur diplômé de la Haye (1946) et architecte DPLG de l'École des Beaux-Arts de Paris (1952), expose pour la première fois la maquette de la *Maison de vacances volante*, imaginée en collaboration avec Charles Barberis, menuisier ayant longtemps travaillé aux côtés du Corbusier. Ovationné par la critique, ce projet mobile lui assure une reconnaissance immédiate à l'échelle internationale. L'audacieuse demeure, conçue pour accueillir une famille de quatre personnes – deux adultes et deux enfants au maximum – n'est autre qu'une caravane-hélicoptère d'une autonomie de 50 à 100 km. Composée d'une coque en plastique d'environ 5 mètres sur 3 mètres, elle renferme une cabine de pilotage, un lit deux places, une couchette superposée pour les enfants, un espace dédié à la cuisine ainsi qu'un coin toilette-douche. Dix mètres carrés suffisent à l'appareil pour se

poser. Rottier explique : « Cette forme d'habitat de vacances rend accessible des lieux jusque-là réservés aux seuls alpinistes. En ce qui concerne l'étendue pouvant être parcourue, de vastes parcs pourront être aménagés en dehors desquels il ne serait pas souhaitable d'évoluer afin d'éviter toute promiscuité avec d'autres types de maisons ». Cette « architecture buissonnière » comme il aime à qualifier ses productions se déjouant de la tradition architecturale, fait figure de manifeste à une époque dominée par le tourisme de masse et la société de loisir. De fait, elle s'inscrit en contrepoint des habitations saisonnières standardisées érigées selon un style régional qu'exécrait ce « trouveur de génie », ainsi que le surnommait le critique d'art Michel Ragon. Se dessine également, en creux, sa conception du bâti, fondée sur une plus grande liberté d'expression plastique, un renouvellement des matériaux de construction et des sites choisis de manière à favoriser le dialogue entre paysage et espace d'habitation. Ces principes témoignent d'une démarche plus sculpturale, plastique que fonctionnelle et rendent parfaitement compte de l'effervescence créatrice de cette époque dans le domaine de l'architecture : aventure de la synthèse des arts, défense de l'architecture-sculpture par Michel Ragon, propositions d'architectures éphémères et/ou sans frontières (Yona Friedman, Paul Maymont, Jacques Rougerie...).

4) LANTERNES MAGIQUES, MONDE CYBERNÉTIQUE

Dans cette urbanité joyeuse et offrant de nouveaux possibles de vie, la lumière est un matériau de prédilection pour les artistes qui désormais sculptent les espaces et offrent de nouvelles perceptions : sculptures lumières et cinétiques sur les espaces publics de la ville nouvelle, tours technologiques, signaux lumineux minimalistes ou signaux hallucinatoires.

PIOTR KOWALSKI
IDENTITÉ N°2
NÉON, ACIER, MIROIR, BOIS LAQUÉ
CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE
NATIONAL D'ART MODERNE/ CENTRE DE
CRÉATION INDUSTRIELLE

Rapports entre énergie et matière, interactions des forces centrifuges et gravitationnelles, compression et renversement du temps, expériences sur les gaz rares, recherches sur les formes géométriques : autant de thèmes complexes que Piotr Kowalski s'est attaché à explorer, durant plus de cinquante ans, dans son travail plastique. Diplômé de l'université de Cambridge en mathématiques et en architecture, le créateur n'aura de cesse d'établir des corrélations étroites entre art et science, deux champs qu'il considérait commun par essence : « elle [la science] essaie de comprendre de la même façon que l'art ; elle est aussi émerveillée par la nature que l'art et il n'y a pas de raison de séparer ces deux mondes. » Dans *Identité n°2*, ce « savant des illusions », tel qu'il est surnommé par Alain Jouffroy,

approfondit plus spécifiquement les liens entre art et optique, matérialité et temps afin d'interroger, *in fine*, la notion même d'identité. L'installation, minimaliste, est constituée de trois cubes de néons rouges relayés à un transformateur de haute tension ; chacun d'entre eux est placé face à un miroir circulaire (respectivement convexe, plan et concave). Le positionnement exact des cubes (distance entre les uns et les autres, orientation) ainsi que leurs dimensions (ils sont de taille décroissante) ont fait l'objet de calculs extrêmement précis de la part de l'artiste afin que le spectateur voie, à un moment donné, dans le reflet des miroirs, des cubes de taille strictement identique. Ce déséquilibre perceptif, extrêmement perturbant, met en exergue la relativité des points de vue et le décalage qui peut s'opérer entre la représentation mentale et la réalité, ce qui nous pousse nécessairement à nous interroger sur les techniques de manipulations qui peuvent être affectées à la perception et la représentation du réel. « Plus tu as connaissance du réel, plus l'imaginaire a de choses à manier » soulignait Kowalski en 1969.

Le dispositif déployé dans *Identité n°2* est symptomatique de sa démarche, véritable « machine à défaire les acquis » selon ses propres termes. La proposition plastique constitue avant tout un outil, le spectateur étant invité à se saisir lui-même du processus créatif afin d'en décoder le sens. Sans expérimentation, point d'apprentissage. Ce procédé s'inscrit dans un contexte artistique où se posent, de manière tout à fait prégnante, les questions relatives à la participation active du spectateur, que ce soit au stade de la conception ou de la création (voir, à ce sujet, l'essai de Frank Popper, *Art, action et participation* publié pour la première fois en 1975).

NICOLAS SCHÖFFER
MUR LUMIÈRE
1956

**6 BOITES À EFFETS DE 1956, ÉCRAN,
PROGRAMME, PANNEAUX DE BOIS
COLLECTION ELÉONORE DE LAVANDEYRA
SCHÖFFER**

Nicolas Schöffer, acteur incontournable de la scène artistique des dits « Trente Glorieuses » et lauréat, en 1968, du Grand Prix International de Sculpture à la Biennale de Venise, ambitionne de créer des œuvres au croisement de l'art, de la science et de l'ingénierie. Il s'inscrit dans la lignée de ces créateur.rice.s qui ont, dès le début du XX^e siècle, fait des recherches autour de la lumière et du cinématisme, une de leurs préoccupations majeures. Parmi eux et elles figurent Anton Pevsner, Naum Gabo ou encore Moholy-Nagy. Ce « sorcier du monde moderne » puise dans les découvertes technologiques d'après-guerre, en particulier dans les domaines de l'électronique et de l'informatique,

les connaissances théoriques nécessaires à l'élaboration de ses œuvres et voit dans l'industrie un moyen efficace de les diffuser à un public élargi. Pour autant, sa démarche, loin d'être dictée par des principes scientifiques par trop contraints, autorise l'expression d'une grande part d'irrationalité. C'est en 1957 que l'artiste-visionnaire conçoit ses premières sculptures lumineuses à travers la série *Lux* qui génère des effets de lumière mobiles grâce à des plaques réfléchissantes ajourées de différentes manières. Elles s'accompagnent de la diffusion de sa théorie dédiée au « Lumino-dynamisme ». Cinq ans plus tard, il met au point les hypnotiques *Murs-lumière*, suivis en 1966 des *Lumino*, sculptures visuelles polychromes projetant, sur un écran, des variations lumineuses aux teintes douces et au pouvoir apaisant ; l'utilisateur.rice peut lui-même ajuster la vitesse des mouvements qui le compose. L'ensemble est commercialisé en France par Philipps, entreprise avec laquelle l'artiste avait d'ores et déjà eu l'occasion de collaborer pour la réalisation de certaines de ses œuvres motorisées dont *CYSP* (1956) et la *Tour Cybernétique de Liège* (1961). Ces machines « propices à l'endormissement » constituent un jalon essentiel dans le processus de démocratisation de l'art qu'il appelle de ses vœux et participent, dans un même temps, à l'accomplissement de ses recherches consacrées aux applications psychothérapeutiques de la lumière au sein des œuvres d'art. Lors de manifestations publiques, tel que le Salon de l'Automobile en 1966, il lui arrivera de les présenter côte à côte grâce à un système de rails, de façon à composer une installation envoûtante opérant la synthèse entre deux de ses séries phares des années 1960, les *Lumino* et les *Murs-lumière*.

5) SIGNES, ABSTRACTION, DISPERSION

Il semble dès lors nécessaire d'œuvrer à un langage de signes communs, qui tend à l'abstraction en passant par l'écriture et le pictogramme, visibles depuis la fenêtre, les sorties d'immeubles ou d'autoroutes, depuis le ciel, voire la Lune... Tout un univers sémantique pour retrouver le sens se met en branle, tant du point de vue de certain.e.s artistes que de celui de poète.sse.s ou encore de graphistes.

JEAN WIDMER
ÉTUDES POUR LES PICTOGRAMMES
SIGNALISATION D'ANIMATION TOURISTIQUE
ET CULTURELLE DES AUTOROUTES EN
FRANCE
REPROMASTER, ENCRE NOIRE,
REPRODUCTION MÉCANIQUE ŒUVRE
PRÉPARATOIRE
ŒUVRE PRÉPARATOIRE EN COURS
D'ACQUISITION PAR LE CENTRE NATIONAL
DES ARTS PLASTIQUES

Jean Widmer est un graphiste suisse diplômé de la *Kunstgewerbeschule* de Zurich ainsi que des Beaux-arts de Paris et récipiendaire, en 2017, du prestigieux prix du Design. Ses créations,

parmi lesquelles on compte le logotype du Centre Pompidou, véritable clef de voûte de l'identité visuelle du musée, ont révolutionné l'histoire de la signalétique et des concepts graphiques. En 1972, il reçoit, par l'entremise du ministère de l'Aménagement du Territoire, du Logement, de l'Équipement et du Tourisme, la commande de la signalisation d'animation touristique des Autoroutes du Sud de la France, soit la réalisation de 550 panneaux pour environ 2500 kilomètres d'autoroute. Cette décision s'imposait en raison de la croissance exponentielle du parc roulant français - le nombre de voitures particulières était ainsi passé de 2,5 millions en 1953 à 15,5 millions en 1975 -, du faible nombre de panneaux alors présents

sur les routes et de l'illisibilité de certains d'entre eux. Les objectifs à atteindre sont explicitement notés dans le cahier des charges : « rompre la monotonie que ressent l'automobiliste lorsqu'il circule sur une autoroute et le situer dans l'espace géographique qu'il traverse, en lui précisant ce qu'il voit, en l'informant sur les richesses culturelles, touristiques et économiques de la région traversée, en lui indiquant les monuments et sites visitables les plus remarquables situés à peu de distance de l'autoroute ». Sept ans furent nécessaires à Widmer et son équipe de l'agence *Visual Design* pour composer les 550 pictogrammes souhaités. Pour leur mise au point, ils suivirent un protocole extrêmement précis : réalisation d'un reportage photographique de l'ensemble des bâtiments à faire figurer sur les panneaux ; conception des formes et des contours à partir de ces reproductions en procédant à une épure maximale de façon à dégager la symbolique du sujet ; et enfin, animation des pictogrammes en utilisant des méthodes de dessin traditionnel. Widmer ambitionnait de créer un langage universel, aisément identifiable et compréhensible par tou.te.s, y compris par les conducteur.rice.s de nationalités étrangères. Parmi les difficultés qu'il dût surmonter pour parvenir à ses fins figurait la nécessité de créer une signalétique qui se distinguait de la signalisation routière réglementaire et qui était également lisible instantanément en situation de vitesse. Ses pictogrammes inspirèrent par la suite d'autres sociétés autoroutières d'Europe qui suivirent l'exemple de la France, telles la Belgique, l'Italie et la Suisse.

JACQUES VILLEGLE
ALPHABET DE LA GUÉRILLA
1983
PEINTURE À LA BOMBE SUR TOILE
SYNTHÉTIQUE
MUSÉE D'ARTS DE NANTES

A la fin des années 1960, les murs de Paris se parent d'innombrables affiches et écritures qui participent de la lutte « contre le conditionnement social » pour reprendre les termes de Jacques Villeglé. L'artiste, dont l'atelier s'est déplacé au monde de la rue, porte une attention extrême aux signes que compose cette bataille de mots et d'images, véritable guérilla urbaine. Sa démarche s'inscrit dans la lignée des artistes dadaïstes, surréalistes et situationnistes qui ont fait de la flânerie baudelairienne et benjaminienne un mode de vie et de pensée, l'espace même d'une révélation : « La vie d'un artiste doit commencer par la flânerie » déclarait d'ailleurs cet ethnologue du chaos urbain. En 1969, au cours d'une de ses déambulations citadines, il s'ébaubit de la force et la portée d'un graffiti qui s'impose à lui dans un paysage pourtant saturé d'inscriptions diverses : « Le 28 février 1969, de Gaulle reçoit Nixon. Je vois alors sur le mur d'un couloir de métro : les trois flèches de l'ancien parti socialiste, la croix de Lorraine gaullienne, la croix gammée nazie, la croix celtique inscrites dans le O

des mouvements « jeune nation », « ordre nouveau », « occident », etc. Puis à nouveau les trois flèches dynamiques et barreuses de Tchakhotine indiquant sans autre commentaire le nom du président américain. L'impact des idéogrammes politiques ainsi assemblés primait sur tous les autres slogans antiyankees de l'heure ». Cette rencontre stupéfiante est au fondement de son « Alphabet de la guérilla » issu de la réappropriation des symboles et sigles imprimés ou manuscrits figurant sur les affiches et les murs de la ville. Sa collecte s'étend au gré de ses errances urbaines jusqu'à composer un nouveau langage « socio-politique », teinté de références « économique-religieuses » qu'il porte à la connaissance du public en réalisant d'immenses planches illustrées. Sur celles-ci, les coulures provoquées par l'utilisation de la bombe à l'aérosol et la forme imprécise des lettres décuplent le caractère d'urgence de l'ensemble. L'enregistrement sans phare de ces « traces de civilisations », dont certaines font écho aux heures les plus sombres de notre histoire, révèle, pour une large part, « la violence qui encombre notre mémoire » : « Je comprends que les gens soient quelques fois choqués, mais il faut raconter notre Histoire sans gommer ce qui ne nous plaît pas ». « Jamais je n'ai été gêné d'utiliser des signes qui sont haïs et que je pouvais haïr car, d'une part, je peux les voir sur le plan abstrait, et, d'autre part, je les utilise en tant qu'historien ». « Je suis témoin de notre époque » résume-t-il.

VERA MOLNAR
SANS TITRE
1971
COLLAGE SUR CARTON
FNAC NO 88386 CENTRE NATIONAL DES
ARTS PLASTIQUES

Depuis plus de soixante ans, Véra Molnar, artiste d'origine hongroise résidant en France depuis 1949, compose une œuvre où les questions de construction et de décomposition géométriques occupent une place centrale : « J'avais vite compris que l'essentiel de l'art de peindre n'était pas tant les sous-bois que les formes, les couleurs, et avant tout l'ordre qui régit leur arrangement » confie-t-elle. Son travail s'inscrit véritablement dans le sillage théorique et conceptuel de Mondrian, Malevitch, Max Bill ou encore Théo Van Doersburg. La créatrice se montre également passionnée par l'apport des technologies modernes, ses productions se situant même, selon ses propres termes, « entre les trois « con » : les conceptuels, les constructivistes et les computers ». Les expérimentations de programmation informatique, qui apparaissent dans son travail dès 1968, interrogent les notions d'intentionnalité, de systématisme et de subjectivité à l'œuvre dans l'agencement pictural. Parmi l'ensemble des figures géométriques qui ponctuent son travail, le carré a nettement sa préférence. Au gré de ses prospections plastiques, il subit maintes et maintes métamorphoses, étant tour à tour coupé, découpé, recomposé,

taillé, éclaté, démultiplié, délité, réduit, inclus en lui-même... « Au fur et à mesure que le CARRÉ évolue, il entraîne dans son sillage une succession de CARRÉS qui remplissent une grande partie de la surface. Disparaît la ligne, naît la forme. » précise l'artiste. On n'en compte pas moins de 24 dans le collage sur carton *Sans Titre* présenté dans cette exposition. L'œil est invité à les recomposer mentalement en suivant les lignes discontinues placées dans les différentes cases et en réalisant les additions formelles sous-entendues par le signe « + » situé au centre de la composition. Ces variations sont nourries de l'étude du carré magique présent dans l'œuvre *Mélancholia* de Dürer (1512) qui l'a tant fasciné lors de sa découverte en 1948. Cette figure archétypale, modèle de toute forme et symbole d'harmonie et de beauté selon Platon, entraîne d'autres jeux, tout aussi foisonnants, autour du nombre 4.



VUE DE L'EXPOSITION « À L'AMÉRICAIN ! » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, LAAC © VILLE DE DUNKERQUE. PHOTO : CATHY CHRISTIAEN

À travers le regard d'artistes, d'ingénieurs, de designers, de graphistes ou encore d'architectes, la triennale GIGANTISME – ART & INDUSTRIE explore sous un nouveau jour les relations entre art et industrie depuis l'après-guerre. Elle se décline en 5 chapitres qui invitent à réfléchir aussi bien au passé qu'au présent et à l'avenir de notre lien à l'industrie : *À l'américaine !, Space is a House, Paysage mental, Écrans parallèles et Points hauts, points bas.*

GIGANTISME — ART & INDUSTRIE est une initiative collective inédite sur le territoire des Hauts-de-France : la création, à Dunkerque, d'une nouvelle triennale art et design en Europe. Elle se déploie autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque : la friche industrielle de la Halle AP2, le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC) et le Lieu d'Art et Action Contemporaine — Musée de France (LAAC), avec des résonances en région.



WWW.GIGANTISME.EU
#GIGANTISME