

**GIGANTISME**  
— **PAYSAGE MENTAL**  
**HALLE AP2,**  
**FRAC GRAND LARGE &**  
**ŒUVRES EN PLEIN AIR**

# 2025 FRAN COIS GIF

**LIVRET DE VISITE**

## PAYSAGE MENTAL

À l'image d'un avenir sans conflit et sans crise, un paysage nouveau émerge en un temps record à partir du milieu des années 1950. L'exploitation des matières premières et la mise en circulation des énergies – acier, charbon, pétrole, électricité nucléaire, etc. – transforment tout un rapport à l'espace, visible de manière colossale, gigantesque... dans les campagnes et les villes. Ces nouvelles échelles spatiales – qui plus est, adossées à la possibilité de penser un monde au-delà de la Terre – se reportent dans les formes artistiques qui tendent à s'émanciper du cadre pour la peinture et du socle pour la sculpture. Des collaborations entre artistes et ingénieur.e.s ou architectes font naître des œuvres inédites.

Symbole fort de cette activité industrielle, la friche de la Halle AP2 présente le versant imaginaire, fantasmagorique de *Gigantisme – Art & Industrie*, à savoir son appartenance à la démesure et au hors du commun. Le point haut du belvédère du FRAC est en prise direct avec trois perspectives, d'un côté le port et les torchères des sites industriels, de l'autre la digue et la vue sur la mer, et enfin le pôle Art contemporain constitué du FRAC Grand Large, du LAAC et de la passerelle vers la plage. Sur le Belvédère les œuvres abordent les notions de sérialité et de dispersion. Dans la rue intérieure et au rez-de-chaussée du FRAC Grand Large, les œuvres sont un écho à l'industrie textile influente du Nord de la France, incontournable dans ce déploiement d'un décoratif porteur de modernité.

Auteur notices :

Sabrina Dubbeld

Rédaction textes chapeaux :

Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang, Valérie Swain, Sophie Warlop

## CARLOS BUNGA

### CATHÉDRALE

2019

#### CARTON, PEINTURE

PRODUCTION GIGANTISME – ART & INDUSTRIE, AVEC LE SOUTIEN DE LVH DIFFUSION ET KILOUTOU, COURTESY DE L'ARTISTE

Depuis 2002, date de sa première intervention *in-situ*, Carlos Bunga conçoit de gigantesques structures éphémères en carton qui viennent défragmenter l'espace, le métamorphoser, invitant le regard à reconsidérer l'architecture sous de nouveaux points de vue. Cette envie de « faire ressortir l'intérieur » d'un site (Meeka Walsh) trouve son origine dans la fascination qu'il éprouve pour le motif de la ruine et les souvenirs, très vifs, que lui ont laissés ses explorations urbaines passées. Dans son panthéon artistique, figurent d'ailleurs, l'« anarchitecte » Gordon Matta-Clark qui a réalisé, au cours des années 1970, nombre d'autopsies et de dissections architecturales de bâtiments sinistrés, le sculpteur Richard Serra ou encore le minimaliste Fred Sandback dont il loue la simplicité et la force de la ligne. De fait, chacune des endo-constructions de Bunga constitue, selon ses propres termes, « une projection », « une idée mentale » qui résulte d'un processus de confrontation directe avec le lieu investi. L'artiste n'exécute aucun travail préparatoire afin de se laisser guider par la rencontre, « la conversation avec l'espace lui-même » qui découle aussi de l'histoire et de l'âme du lieu : « L'espace a souvent une identité très puissante et son propre sens de rationalité », « des émotions intenses et contradictoires apparaissent toujours au cours du processus de travail. Tout se passe pendant la construction de la structure » confie l'artiste. Au FRAC Grand Large, c'est une *Cathédrale* vertigineuse qui est née de ces fructueux échanges. L'installation crée un nouvel espace de circulation, en dialogue avec l'architecture des deux bâtiments. Le choix de ses couleurs, à dominante pastel, s'est imposé au cours de sa réalisation : « Je compte toujours sur l'intuition pour prendre des décisions concernant les couleurs que j'utilise. Les couleurs répondent à un sens psychologique. Elles vous font ressentir des sensations parfois très physiques » explique-t-il. La peinture, appliquée en large couche, recouvre à peine le support et laisse apparaître les joints, les repères et le ruban adhésif, renforçant la dimension artisanale et organique de l'ensemble. « C'est la base de ma pensée, un lieu aux multiples facettes, rempli de couches, de perspectives, de couleurs, d'odeurs » confie Bunga. Chez lui, la pictorialité est associée à la matérialité, mais aussi à la peau. Quant au carton, matériau « simple et banal », « facile à manipuler », il évoque, de par ses propriétés, l'impermanence du temps et rappelle, la caducité et la fragilité de toute création humaine.

## BERNAR VENET

### L'HYPOTHÈSE DE L'EFFONDREMENT

2019

#### ACIER CORTEN

PRODUCTION GIGANTISME – ART & INDUSTRIE, AVEC LE SOUTIEN D'ARCELORMITTAL ET L'ASSOCIATION L'ART CONTEMPORAIN, COLLECTION DE L'ARTISTE

Vers le milieu des années 1960, Bernar Venet prend la résolution de « retirer toute charge d'expression contenue dans l'œuvre pour la réduire à un fait matériel ». Durant les dix années qui suivent, il appliquera ce principe à sa peinture jusqu'à la hisser à un degré d'abstraction inégalé, en s'inspirant notamment de la rationalité du langage mathématique (*Représentation graphique de la fonction  $y=-x^2/4$  ; Vecteurs Égaux – Vecteurs Opposés* datées de 1966, etc.). À la suite de cette période conceptuelle, dite également « monosémique » (1966-1976), en référence aux théories du cartographe Jacques Bertin<sup>1</sup>, il délaisse ses pinceaux pour se consacrer à la réalisation de sculptures monumentales. Des accumulations d'arcs, de spirales, de cerceaux de cercles, de courbes et contre-courbes, de sphères... naissent bientôt du bras de fer entre les machines et les barres d'acier que l'artiste cherche tour à tour à tordre, plier, vriller, courber : « Une première évidence dans mon travail : il m'est difficile de nier la présence du matériau sur mes intentions. Mes sculptures, c'est l'histoire de leur fabrication et de la résistance du métal. Épreuve de force et combat mené entre la barre d'acier et moi-même. [...] Le résultat ? Un témoignage du geste forgeur et des possibilités de la matière que je ne transforme pas au-delà des caractéristiques naturelles. » Son choix se porte sur l'acier corten, matériau qui, outre sa résistance, présente l'avantage de se patiner au bout d'un à trois ans, temps nécessaire à la maturation complète de la couche d'oxyde de métal dont il est revêtu. Dans ses entretiens, Venet se plaît à évoquer « sa belle couleur rougeâtre qui contraste parfaitement avec un environnement ». Quant aux titres qu'il donne à ces gigantesques sculptures à l'aspect rouillé, ils trahissent à nouveau son attirance pour les mathématiques, depuis la géométrie euclidienne pour les *Arcs, Angles, Diagonales* et *Lignes obliques* (1979-) jusqu'aux découvertes les plus récentes, telle la théorie du chaos ou des catastrophes, qui lui ont inspiré ses *Lignes indéterminées* (1985-), ses *Accidents* ainsi que ses *Effondrements*, à laquelle appartient la pièce présentée durant l'exposition *Gigantisme, Art et industrie*. Cette dernière agit en « force perturbatrice » à la traversée du regard, entraînant un dialogue subtil entre ses formes arquées, le corps du spectateur et l'espace qu'elle investit.

<sup>1</sup>monosémique = qui n'a qu'un seul sens

**ANITA MOLINERO**  
**BOUCHE-MOI CE TROU**  
**2018**

**POLYSTYRÈNE EXTRUDÉ, MÉTAL, FOURRURE**  
**PRODUCTION PALAIS DE TOKYO, PARIS,**  
**COURTESY DE L'ARTISTE**

« J'aime la démesure et je n'aime pas les choses installées qui donnent un aspect petit-bourgeois » confie Anita Molinero. À cet égard, la pièce *Bouche-moi ce trou*, fait figure de manifeste. Son titre, provocateur, met à l'honneur les multiples cavités licencieuses et excroissances phalliques dont elle est généreusement dotée. Bien qu'irréfutable, ce caractère charnel ne saurait pour autant occulter les autres pistes de lecture de l'œuvre. L'installation questionne en effet le rapport de la forme à la matière, au poids, au volume, à la force, au geste... Autant de problématiques au cœur de la sculpture des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : « La présence du contemporain se situe selon moi dans la sculpture et j'ai toujours cherché à intervenir sur la matière » souligne l'artiste.

Et ses préférences l'éloignent de tout parti pris traditionnel : « je suis une formaliste débauchée » confesse-t-elle. Depuis plus de trente ans, moult objets du quotidien et rebuts de poubelles s'amoncellent dans l'atelier, en attente de leur métamorphose : mobiliers, jouets, emballages, restes de voiture... S'y adjoignent, à partir de 1995, des éléments constitués à partir de matières plastiques, tels les mousses synthétiques ou le polystyrène, à l'origine de l'œuvre *Bouche-moi ce trou*. Molinero relate : « j'adore travailler le polystyrène qui me rappelle des matériaux pérennes comme le bronze car tu ne t'en débarrasses pas ».

Son attrait pour ce matériau inaugure sa période dite « post-Tchernobyl » qui correspond au moment où elle prend conscience, à la suite de la catastrophe nucléaire ukrainienne, que le danger ne rime pas nécessairement avec visibilité. Dès lors, elle ambitionne « de fai[re] valoir la toxicité des molécules contemporaines dans les matériaux et leur beauté » selon ses propres termes. Elle opère toujours selon un rituel précis qui consiste à soumettre chacun des objets choisis à la flamme d'un chalumeau : « J'arrête avant l'informe » précise-t-elle. Le corps à corps avec la matière relève de la lutte, de la violence mais aussi d'une forme de *catharsis*. De ces rapports de force naissent des œuvres mutantes qui entretiennent des rapports étroits avec l'univers de la science-fiction qu'elle prédilectionne : « je voulais combiner notre monde ordinaire, de plus en plus synthétique et inquiétant et TERMINATOR que j'adorais ».

Les critiques ont ainsi vu, dans l'œuvre *Bouche-moi ce trou*, « une planète fossilisée autour de laquelle gravitent de sombres satellites ou un improbable vaisseau spatial [...] cerné par des oiseaux de mauvais augure », ou encore « une scène aérienne aux allures d'apocalypse urbaine de série Z » où « veille, telle une gardienne mutique, une sculpture de chaînes et de fourrure ».

**TATIANA TROUVÉ**  
**DESIRE LINES**  
**2015**

**MÉTAL, PEINTURE ÉPOXY, BOIS, ENCRE,**  
**HUILE, CORDE**  
**COURTESY DE L'ARTISTE**

Avec *Desire Lines*, Tatiana Trouvé, artiste lauréate du prix Marcel Duchamp en 2007, nous convie à revisiter l'histoire de la marche dans les arts et la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, mais aussi à la mettre en mouvement : « je pourrais résumer [cette œuvre] en une formule simple : « Mettre ses pas dans les pas d'un(e) autre » explique-t-elle. Pendant près de quatre ans, elle a ainsi constitué un véritable « atlas à l'échelle de New York », projet ambitieux qui s'est déroulé en différentes étapes. La première a consisté à effectuer le relevé métrique et topographique des routes et chemins de randonnées qui traversaient Central Park ; pas moins de 212 parcours ont ainsi pu être comptabilisés. Ils ont ensuite été modélisés sur des bobines de corde de longueur équivalente (de 18,8 mètres pour la plus courte à 6320 mètres). Chacune d'entre elles porte le nom de l'itinéraire auquel elle se rapporte, suivi d'une mention faisant écho à l'histoire politique et culturelle de la marche. Il peut s'agir du titre d'une œuvre littéraire ou artistique, d'une chanson ou d'une marche historique. Les choix opérés par l'artiste « ne [sont] animés par aucune volonté d'exhaustivité ou de synthèse » : « [ils sont] délimité[s] par des considérations personnelles et des nécessités déterminées par le projet lui-même ». Tous font référence à l'époque de la modernité qui correspond également à la période d'aménagement du parc (1857-1873). Parmi les écrits cités, figurent *Ma Bohème* de Rimbaud (1889), *Tournesol* d'André Breton (1963), *Théorie de la dérive* de Guy Debord (1958), ou encore *On Walking* d'Henry David Thoreau (1862)... En ce qui concerne la musique, dominant les morceaux de musique populaire, de blues ou ceux évoquant, jusque dans leur titre, le fait même de déambuler : *Walking Blues*, *Crossroad*, *I Walk the Line*, *Take a Walk on a Wild Side*, etc. Les marches historiques, elles, témoignent des luttes incessantes qui furent menées, par ce biais, pour le droit à la justice, l'égalité, la paix ou l'émancipation de personnes opprimés ou racisés : *The Salt March* (12 mars 1930), *Selma to Montgomery March* (21 mars 1965), *Belo monte protest* (25 février 1989), *Woman Suffrage Parade* (3 mars 1913)... Quant aux œuvres et performances, elles dessinent la foisonnante histoire des relations entre les arts et la marche, en particulier au XX<sup>e</sup> siècle, à travers les gestes et attitudes des artistes marcheurs (Richard Long, Hamish Fulton, Francis Alÿs), les initiatives des avant-gardes historiques ou encore les performances artistiques des années 1960 (productions de Yoko Ono, Vito Acconci, Brune Nauman...).

**DANIEL BUREN**  
**LA CABANE ÉCLATÉE N°10**  
**1984-1985**  
**TISSU ET BOIS**  
**COLLECTION FRAC GRAND LARGE – HAUTS-DE-FRANCE**

« Artiste, Daniel Buren travaille in-situ » : c'est ainsi qu'un grand nombre de notices biographiques résumant la production de ce créateur célèbre pour ses motifs de bandes alternées polychromes. Si cette formule met bien en lumière sa réflexion autour du lieu, considéré comme élément structurant de toute intervention artistique, elle n'en demeure pas moins lacunaire. En effet, elle omet tout le travail qu'il mène depuis 1984 – date de l'exposition des premières *Cabanes éclatées* – autour de ses « travaux situés ». Contrairement aux « travaux in-situ », ceux-ci ne sont pas créés pour un espace spécifique mais au contraire pensés afin d'être réinstallés, dans différents lieux, à condition de respecter très scrupuleusement les instructions laissées par l'artiste. Ces productions trouvent leur fondement dans le travail que Buren réalisa, en 1975, pour le Museum Abteiberg de Mönchengladbach en Allemagne. Là, il prit la décision, lors du ré-accrochage des collections permanentes, de reconstruire à l'identique, la salle qu'il avait conçue pour un autre espace de l'institution, quelques temps auparavant. Avec cette réactivation, se sont posées à lui nombre de questions concernant le rôle des fenêtres, des portes, des vues et perspectives, réflexions formelles aux prémices de l'élaboration des *Cabanes*.

À l'instar des autres œuvres de la série, *La Cabane n°10* conservée au FRAC Grand-Large, opère la synthèse des recherches et thèmes chers à l'artiste. La perception des phénomènes atmosphériques, à travers les évidements de la structure, joue ainsi un rôle central dans l'appréhension générale de l'œuvre : « elle dépend non seulement du lieu, mais aussi du climat, de la lumière, du soleil, des nuages, de la pluie [...] et c'est la comparaison des effets les uns par rapport aux autres qui finalement, fait l'œuvre ». Quant aux motifs de bandes colorées qui la composent, elles servent à dévoiler les spécificités intrinsèques du lieu d'exposition, tout en participant à sa métamorphose visuelle. Cet outil, véritable « instrument impersonnel » selon les termes de Buren, est omniprésent dans son travail depuis l'automne 1965 : « les bandes verticales, je ne le répéterai jamais assez, ne se montrent jamais pour elles-mêmes, ne sont jamais autonomes, mais toujours par rapport à..., en rapport avec..., en conflit avec..., en harmonie avec..., perturbées par..., définies par..., construites sur..., fabriquées avec..., définissant ceci..., définissant cela... etc. ». La révélation critique de l'espace et du dispositif ne peut toutefois s'opérer qu'avec la complicité du spectateur, invité à se saisir activement de l'œuvre en déambulant à l'intérieur et en l'observant sous de multiples points de vue.

**ANA LUPAS**  
**MONUMENT OF CLOTH**  
**1990**  
**MODULES EN ALUMINIUM ET PORTANTS EN ACIER INOXYDABLE**  
**COURTESY DE L'ARTISTE**

Avec *Monument of Cloth*, Ana Lupas revisite la définition classique du monument, tant d'un point de vue symbolique qu'esthétique. Formellement, l'œuvre présente un caractère monumental et architectural affirmé : dimensions colossales, spatialité des formes, construction rigoureuse de modules disposés sur différents portants en acier... La poétique même des drapés aux effets haptiques, leurs textures, les plis et nœuds qu'ils forment, les cavités qu'ils creusent et leur déploiement dans l'espace participent de ce mouvement. De la sculpture à l'architecture, il n'y a qu'un pas, affirmation qui entre ici en résonance d'une manière toute particulière avec le thème même de l'œuvre, composée autour du motif du linge. En effet, selon les théories formulées par l'architecte Johannes Schelling en 1850, « l'art de la draperie et du vêtement [...] peut être considéré comme la plus parfaite et la plus belle architectonique ». Dix ans plus tard, l'architecte Gottfried Semper reprendra, en les complétant, les conclusions de son prédécesseur : pour lui, l'art de la construction trouve son origine dans les premiers tissages réalisés par les hommes afin de se vêtir. Plus précisément, c'est la trame, qui résulte de la façon dont on a croisé les fils entre les fils de chaîne, qui fonde le principe constructif. Son raisonnement s'appuie sur l'analyse linguistique du substantif « mur » en allemand (*das Wand*) rapproché du terme vêtement (*das Gewand*). Nombre de productions de l'artiste font écho à cette généalogie schellingienne et semperienne : *Coats (Coat for reaching the Heaven, Coat for reaching the Purgatory, Coat for reaching the Sun...)* (1962-1964), *Identity Shirts* (1969), *Coats to borrow* (1989), ces derniers vêtus en illégalité jusqu'à la chute du communisme. En 1903, l'historien de l'art Alois Riegl, soutiendra, dans un texte fondamental pour l'histoire du patrimoine, qu'« un monument désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers ». Dans le cas du *Monument of Cloth*, il ne s'agit pas de commémorer un épisode précis de l'histoire d'une nation donnée, mais plutôt de rendre hommage à une tradition immémoriale, partagée par tous, à l'échelle de l'humanité : l'art d'étendre son linge qui passe en outre par un ensemble répété de gestes transmis de manière générationnelle. Ceux-ci se métamorphosent ici en une œuvre artistique à forte valeur symbolique qui permet à tout un chacun de se reconnaître en tant que membre à part entière d'une communauté humaine élargie. Ce travail poursuit la réflexion menée par Ana Lupas depuis les années 1960 autour de la dimension rituelle et cérémoniale de l'étendage de linge (*Humid Installation*, 1970).

**JULIEN PRÉVIEUX**  
**WHAT SHALL WE DO NEXT ? (SEQ #2), 2014**  
**VIDÉO HD, 17 MIN / PATTERNS OF LIFE, 2015**  
**VIDÉO HD, 15 MIN / WHERE IS MY DEEP MIND,**  
**2019, VIDÉO HD, 15 MIN**  
**COURTESY DE L'ARTISTE**

L'œuvre de Julien Prévieux, lauréat du prix Marcel Duchamp en 2014, décortique les interactions entre le monde du travail, l'économie, la politique et les techniques de pointe. Depuis 2014, il a réalisé trois courts-métrages qui questionnent l'impact de ces nouvelles technologies sur notre rapport physique et conceptuel au monde, mettant ainsi en lumière les nouveaux codes sociaux et comportements communicationnels qu'elles génèrent. De fait, comme l'explique le philosophe Vilém Flusser, l'analyse des gestes « techniques » ou « technologiques » pour reprendre la formule de l'artiste-penseur Louis Bec, constitue un « instrument amplificateur et pertinent pour l'exploration transversale des mutations de la société ». Cette prospection passe, chez Prévieux, par la forme chorégraphiée qui expose, de manière explicite, les contraintes que les techniques high-tech peuvent exercer sur les corps. « Se déploie un monde dont on peut encore rire, mais peut-être plus pour longtemps » souligne l'artiste. Ce sentiment de malaise, qui procède/découle de la prise de conscience des processus d'uniformisation et de rationalisation à l'œuvre dans la société technologique d'aujourd'hui, est encore renforcé par les choix de mises en scène, volontairement lisses et épurées : couleurs froides et désaturées, voix-off et/ou dialogues monocordes, esthétiques dépouillées.

*What Shall we Do Next ? (Seq #2), 2014* : Dans cette vidéo, six danseurs interprètent des gestes ayant fait l'objet d'un dépôt au Bureau américain des brevets et des marques (USPTO) en vue de leur utilisation lors de la commercialisation d'appareils technologiques. Ils constituent en quelque sorte « une archive de nos gestes à venir » (Prévieux), formule qui met en exergue le caractère tout à fait absurde, anachronique et aliénant d'une action qui déterminera pourtant nombre de nos comportements futurs.

*Patterns of Life (2015)* Ce film, interprété par des danseurs de l'Opéra de Paris, reconstitue six moments forts de l'histoire de la captation et de la modélisation des mouvements du corps, depuis les marches pathologiques étudiées par Gemeny au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux méthodes de « renseignement fondé sur l'activité » appliquées aujourd'hui au département de la Défense des États-Unis. Se dessine, en creux, une critique exacerbée de la société de surveillance actuelle qui traque et conserve nos moindres faits et gestes.

*Where is my (Deep) Mind ? (2019)* met en scène quatre personnages incarnant des machines apprenant à devenir elles-mêmes des êtres humains. L'ambiance burlesque et enfantine ne saurait cacher la gravité de la situation que vient confirmer le contexte dans lequel se déroulent

certaines actions - le monde du travail - ainsi que le ton sérieux de la voix-off : « ces expériences ont plutôt à voir avec une automatisation forcenée du monde » avertit l'artiste.

**CHARLOTTE POSENENSKÉ**  
**TUBES CARRÉS, SÉRIE DW**  
**1967-2019**  
**COURTESY GALERIE MEHDI CHOUAKRI**

« Les objets doivent avoir le caractère objectif des produits industriels. Ils ne sont pas destinés à représenter autre chose que ce qu'ils sont [...] Ils sont de moins en moins reconnaissables en tant qu'œuvres d'art » écrit Charlotte Posenenske à propos de ses premiers *Tubes Carrés* (1967-1968). Fabriqués d'abord en acier galvanisé (série D), ils seront ensuite produits en carton ondulé (série DW), « matériau de consommation » léger, bon marché, aisément reproductible et facilement manipulable. Ces critères économiques et plastiques s'avèrent primordiaux puisqu'ils participent à la démocratisation de l'œuvre d'art qu'elle appelle de ses vœux. Loin de cautionner le système marchand, l'artiste refuse même de faire des bénéfices avec la production de ses *Tubes carrés*. Ces objets sont d'ailleurs constitués en série et non vendus en tant que pièce unique à destination de quelques particuliers chanceux. Aussi, l'art s'accompagne-t-il, chez elle, d'une forte dimension sociale, que viendra encore confirmer son engagement en 1968 vers les voies de la sociologie et sa plongée dans le syndicalisme militant : « Bien que le développement formel de l'art ait progressé de plus en plus rapidement, sa fonction sociale a régressé », « c'est douloureux pour moi de faire face au fait que l'art ne peut pas contribuer à la solution de problèmes sociaux urgents » écrit-elle dans ses manuscrits. L'artiste milite ardemment pour un art ouvert et participatif, les différents éléments standardisés pouvant être assemblés et modifiés à l'envi, sans qu'aucune instruction de sa part ne vienne entraver la liberté de construction.

Ce procédé remet en cause le concept même d'auteur, Charlotte Posenenske n'étant plus la seule garante du sens et de l'exposition de son œuvre, un principe qui n'est pas sans évoquer les thèses défendues par Roland Barthes dans *La mort de l'auteur* (1967), d'autant plus que l'essai a été publié la même année que la création des *Tubes carrés*. Les combinaisons multiples, qui dessinent sans cesse de nouveaux environnements aux dimensions architecturales marquées, viennent également questionner les notions de différence et de répétition que Gilles Deleuze théorisa dans son ouvrage célèbre paru également en 1967.

## **ROBERT BREER**

### **FLOAT**

**1970-2000**

#### **COURTESY GALERIE MEHDI CHOUAKRI**

Robert Breer, artiste-ingénieur diplômé de l'université de Stanford, n'a cessé d'interroger les notions de dynamisme en art à travers une œuvre protéiforme, aux frontières du vidéoclip, de l'art vidéo, du film d'animation, du cinéma expérimental, de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. En 1965, il met au point les séries des *Tanks*, des *Rugs* ainsi que des *Float*, sculptures motorisées sur roulettes qui se déplacent subrepticement et aléatoirement, comme en apesanteur, dans l'espace. Ces dernières sont réalisées industriellement en polystyrène, en mousse, en contreplaqué peint ou en fibre de verre pour les dernières du cycle. « Le véritable enjeu de mes pièces c'est qu'elles voyagent », « dans toutes mes œuvres, je tente de me surprendre avec quelque chose, et la seule façon de se surprendre soi-même est de créer une situation dans laquelle peut se produire le hasard. » confie l'artiste. Lorsque ces personnages à l'allure spectrale rencontrent un obstacle, ils cessent un instant leur ballet avant de le reprendre, quelques secondes plus tard, dans une autre direction. Nombre de critiques ont perçu dans leurs formes épurées et mouvantes un « pied-de-nez » à l'esthétique minimaliste qui se diffuse alors aux Etats-Unis. Toutefois, il est difficile de ne pas y voir également un écho aux œuvres de sculpture-architecture décrites et théorisées par Michel Ragon dans son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* en 1963. Le critique d'art exhortait ses contemporains à rapprocher ces deux disciplines en démultipliant les effets de plasticité dans les pratiques artistiques. Robert Breer a très certainement eu connaissance de ces écrits, lui qui a résidé à Paris un temps après 1949 et s'intéressait de près à l'architecture.

Les *Floats* s'inscrivent également dans la continuité de ses recherches autour du cinématisme. L'artiste a d'ailleurs participé à l'exposition historique « Le mouvement » organisée à la galerie Denise René en 1955 et il conçoit également, tout au long de cette décennie et la suivante, des objets revisitant la préhistoire du cinéma dont les folioscopes et les mutoscopes sont les plus célèbres représentants. Ces derniers, qui se présentent sous la forme d'objets optiques anciens, permettent de faire apparaître une image abstraite à la vitesse souhaitée.

## **ALEXANDRE PERIGOT**

### **DUMBODÉLIRE**

**2013**

#### **RIDEAU**

Culture savante et populaire se conjoignent sans rivalité aucune dans l'œuvre d'Alexandre Perigot, constituée en grande partie d'installations et de performances. Ses sujets et thématiques empruntent tant à l'univers du cinéma, des arts vivants qu'à celui des jeux vidéo,

du sport ou des médias. C'est que l'artiste cherche à parfiler, déjouer les codes et les mécanismes de représentation du réel ainsi que les processus de starification à l'œuvre dans la « société du spectacle », afin d'en révéler les simulacres et les artifices. Aussi, les figures iconiques de la POP culture apparaissent-elles de manière récurrente dans son travail mais transfigurées jusqu'à en devenir méconnaissables (installations *Palais popeye*, 2005 ; *Maison de Dalida*, 2001 ; *Dumbodélire*, 2013). Dans cette dernière, l'artiste se saisit du personnage du célèbre film d'animation produit par Walt Disney en 1941, et plus particulièrement du passage où l'éléphanteau est tout émerillonné par les effets de l'alcool : « Totalement ivre, il voit le monde différemment : ce rideau est sa représentation du monde à ce moment très précis. », « On dit que lorsque l'on est ivre : on voit des éléphants roses. Et bien là ce sont des éléphants roses qui nous regardent. Si l'on s'approche bien, le motif représente des trompes d'éléphants et des gouttes de champagne. » D'aucuns voient dans la scène de ce dessin aimé l'origine même du Pop Art, théorie pour le moins surprenante mais qui n'a bien entendu pas échappée à Périgot : « même si cela reste une hypothèse, c'est une vraie question ». Au fur et à mesure de ses déambulations autour de cette œuvre textile, le spectateur ressent lui-même une certaine ivresse, qui se mue en véritable expérience artistique en raison de la surabondance des motifs psychédéliques qui ornent le rideau ainsi que les courbures et les plis, « volontairement exagérés pour renforcer la perte de repère spatio-temporels ».

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**