

François Dallégret et l'objet de ville

Gilles Hénault

Volume 35, Number 142, March 1991

Art et technologies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53725ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hénault, G. (1991). François Dallégret et l'objet de ville. *Vie des arts*, 35(142), 36–38.

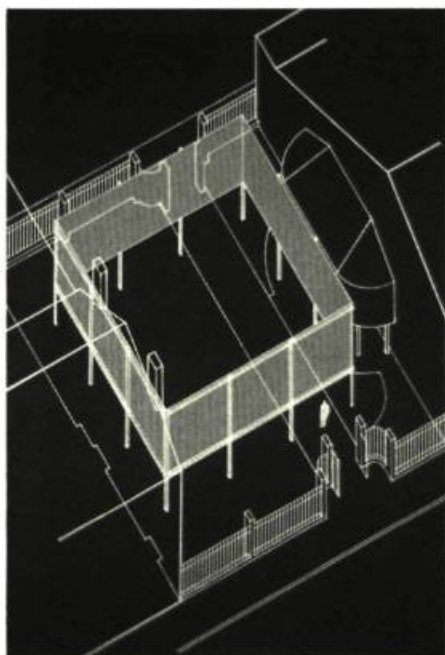
F R A N Ç O I S
DALLÉGRET
ET L'OBJET DE VILLE

Gilles Hénault

L'activité de François Dallégret n'a pas grand chose à voir avec la tradition. Il fait ce qu'il appelle de l'art-fiction. Architecte, inventeur, designer,

concepteur, humoriste, utopiste, publicitaire, il est tout ce qu'on veut, sauf un artiste conventionnel. D'ailleurs, son catalogue de reproductions le prouve!

Après des études d'architecture à l'École des beaux-arts de Paris, il commence une carrière de créateur, ponctuée d'expositions personnelles et internationales: à Paris, à la galerie Iris Clert, au Grand-Palais «Art contemporain»; à New York, à la PVI Gallery, au Museum of Contemporary Craft; à Los Angeles, à Chicago, à Toronto et à Montréal, où il s'installe en 1964, pour y poursuivre ses recherches et ses réalisations. Simultanément, il collabore à de nombreuses revues d'art et d'architecture.¹



Chambre sans vue (Nozone), 1987.
Projet pour le Sculpture Garden
de Toronto.

Dans les années 60 et 70 ses in(ter)ventions, dessins et constructions, comme *La Machine*, *Tubula*, *Laser mou*, *Néoplexalu*, *Atomix*, sont des essais en «art et technologie» qui ont été exposés et vendus aux États-Unis, au Canada et en Europe dans les principaux musées d'art moderne. Maintenant, sa principale préoccupation est celle de créer des environnements qui questionnent une certaine notion obsolète du progrès.

Après avoir été l'inventeur de nombreux *gadgets* manipulables plus ou moins dadaïstes, tels son *Atomix*, destiné à créer d'innombrables images aléatoires, ou son *Kiik*, objet métallique anti-stress, Dallégret a fabriqué des machines sonores et conçu *Tubula*, une automobile immobile pour voyages en simulation (d'une économie absolue en pétrole et d'une pollution nulle).

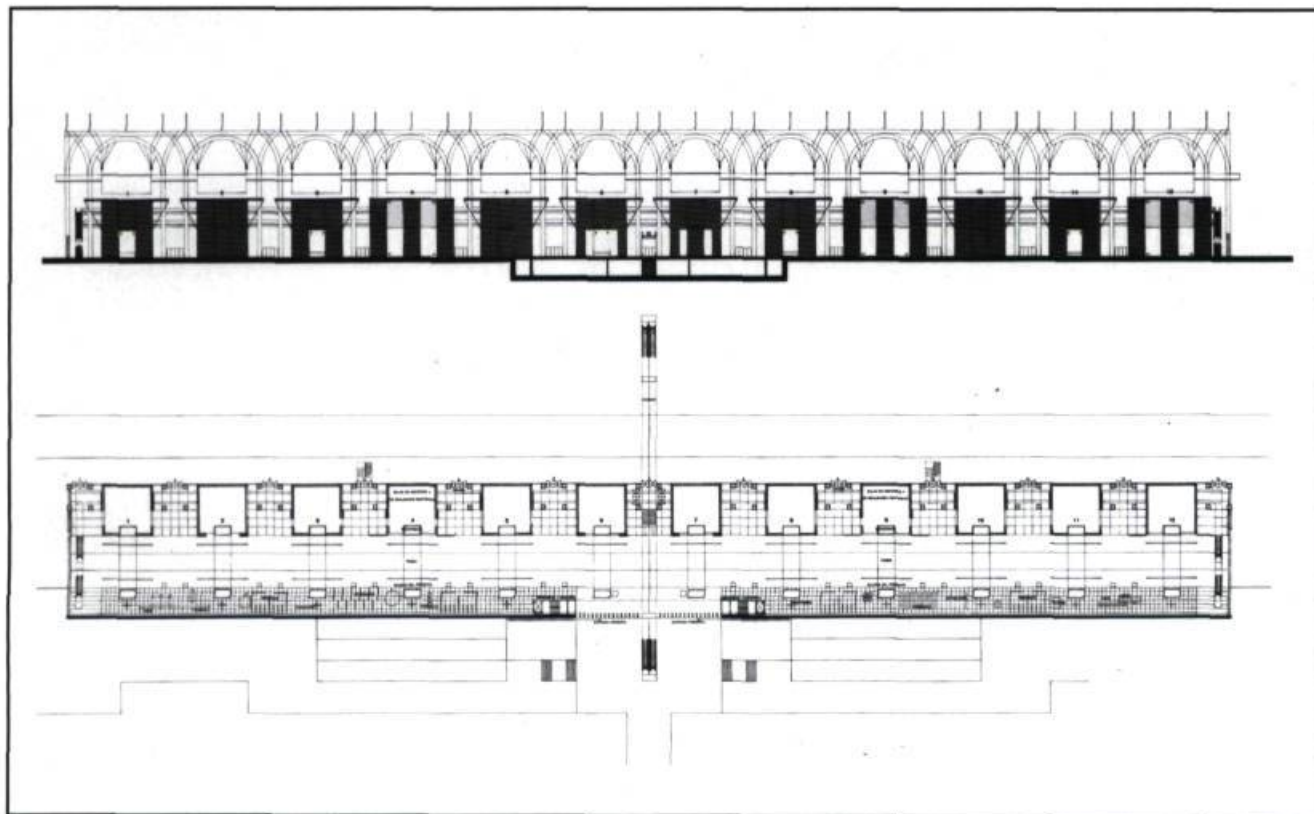
Pour Dallégret se pose la question fondamentale: comment dialoguer avec la ville, avec le paysage urbain, avec

l'architecture passée ou présente? Sa formation d'architecte l'incite à intervenir grâce à des *objets* qui accélèrent la prise de conscience du temps. C'est la problématique de son recyclage conceptuel.

Sa grande préoccupation est celle du temps. Il conçoit le présent comme résultat du passé, bien sûr, mais aussi comme préfiguration du futur. Ce qu'il

en H sorties des chantiers du centre-ville... et un peu du plissé translucide emprunté aux marquises domestiquées de nos balcons de quartier.»

Comme on le voit, ce vocabulaire n'affiche aucune prétention esthétique. Il s'agit d'un *signal* que Dallégret assimile d'ailleurs aux panneaux signalétiques standards de nos institutions. Il s'agit d'un *objet de ville* qui, par ses



Douze châteaux en Espagne, 1989.
Thème et mise en espace sur 300 m. du Pavillon
Présent - futur de l'architecte O. Bohigas
pour l'Exposition Universelle, Séville, 1992.

fabrique s'inscrit donc dans ces coordonnées qui correspondent à son *monde à l'envers*. Par là, il entend que chaque réalisation doit être une porte ouverte sur un temps réversible. C'est ainsi qu'il faut voir sa dernière réalisation, face à l'ancienne école d'architecture, rue Saint-Urbain.

En voici un bref élément de présentation: «Le projet Saint-Urbain consiste à ériger un *signal* qui soit aussi un *objet de ville...* dessiné à l'échelle du bâtiment qu'il accompagne et destiné à l'image de l'utilisateur qu'il représente (il s'agit de la Maison du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal).

«Les matériaux utilisés pour ce rideau de scène ambigu et lumineux sont fort simples... des poutres d'acier

dimensions et sa fonction, assure une espèce de va-et-vient entre le passé et l'avenir. Il pose aussi (sans nécessairement la résoudre) la question de l'intervention de l'artiste dans le paysage urbain. Sera-t-il question de *sculptures* ou de *structures*, d'objets isolés ou de projets conçus comme environnements? Dallégret apporte ses propres réponses (souvent ironiques) à ces questions. Mais il ne peut élaborer ses idées qu'en participant à des concours qui lui permettent de montrer que sa pensée utopique est toujours bien vivante. Tous ses projets en font foi. Il a condensé cette pensée dans un document intitulé *Le monde à l'envers*.

Contrairement à beaucoup de concepteurs, Dallégret estime qu'il doit

procéder à une sorte de déblayage par rapport à son activité antérieure et tenter d'intégrer ses idées nouvelles à de vastes projets dont la réalisation n'est pas, hélas, toujours assurée. Il plaide en faveur de nouvelles utopies quotidiennes qui ne pourront quand même pas éluder tout l'apport technique et scientifique de notre siècle. Peut-on dématérialiser la machine et instaurer le rêve?

Citant Baudelaire, Dallégret affirme: «Le Progrès n'est qu'un fanal obscur,

moment présent fait signe à l'avenir. Ainsi, à l'occasion de l'Exposition universelle de Séville, en 1992, Dallégret s'est joint à une équipe multidisciplinaire pour réaliser la scénographie d'une série de douze *Châteaux en Espagne* qui alignent des thèmes correspondants: sur deux niveaux, figurant le présent et le futur, se succèdent l'espace-cosmos, les pôles-océans, la forêt, l'usine, le transport, la ville-maison, la communication, la médiathèque, les loisirs-création, l'alimentation, la santé et la bionique.

Non seulement les acquis du progrès y dévoileront leur obsolescence, mais une poétique de la scénographie révélera au présent des aspects du futur. C'est ce qu'il appelle le présent du futur, avec ses «salles des mystères et des réalités scientifiques» et le futur du présent, avec ses «laboratoires du pouvoir et des projets».

Au pied des châteaux, note le programme, le vaste déambulateur proposé sur toute la longueur du pavillon est une *grande allée* pour un public en promenade, libre de choisir son parcours de visite et d'écouter le conte, la harangue des comédiens. Tout cela s'inscrit dans la vaste spirale de la biosphère, véritable entreprise encyclopédique axée sur le thème de la «crise écologique». Encore là, une scénographie efficace et variée tentera de mettre de l'ordre dans notre environnement «malmené et confus» en présentant des preuves, des signes et des traces de notre monde, grâce au témoignage humain, animal, végétal, minéral et aérien, terrien, aquatique etc...

Les colloques se dérouleront à l'intérieur d'un dôme géodésique, accompagnés de films sur écran à 360 degrés. Beaucoup d'autres moyens audiovisuels seront mis à contribution, tels que des films scientifiques et documentaires, des hologrammes et images de synthèse, cartes géographiques et schémas pédagogiques... bref, des représentations de la Terre destinées à rappeler la beauté de la biosphère.

Par leur ampleur, leur ambition et leurs possibilités, ces projets pour Séville 1992 dépassent de beaucoup tout ce que Dallégret a pu envisager ou réaliser jusqu'à ce jour. À cause de sa formation, de son imagination et de son esprit de synthèse, on le voit très bien participant à l'élaboration de ce *grand œuvre* qui marquera l'esprit et l'espoir de cette fin de siècle annonçant le nouveau millénaire. ■



Interface, 1989.
Maison du Conseil des Arts de
la Communauté urbaine de
Montréal.
(Photo Gabor Szilasi)

invention du philosophisme actuel... qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide, feu follet sans aucune garantie pour demain...» S'agirait-il de mettre un terme à l'accumulation des scories du passé? Dans le langage du cinéma, Dallégret nous donne cet avertissement: «...le progrès ne nous autorise guère l'arrêt sur l'image... Figés par notre éducation et victimes de nos guerres de religion, on nous avise d'une société de l'opulence, d'un productivisme insensé et d'une suralimentation sans bornes... inflation de l'information et faillite de l'éthique appellent alors l'inertie et le jeûne...»

Chaque époque récente signale, à sa façon, le symbolisme du temps: tour Eiffel (1889) maquette de Tatline pour le Monument à la Troisième internationale (1919-1920), dôme géodésique de Buckminster Fuller à l'Exposition universelle de 1967, à Montréal. Il s'agissait, dans ce dernier cas, d'une prise de conscience de la Terre comme espace limité et comme vaisseau spatial destiné à transporter et à nourrir des milliards d'individus.

Cette prise de conscience écologique rejoint les préoccupations éthiques et esthétiques de Dallégret pour qui le

1. Voir également l'article de Laurent Lamy, *Le meuble au Québec*, Vie des Arts, no 68, automne 1972, p. 20.