



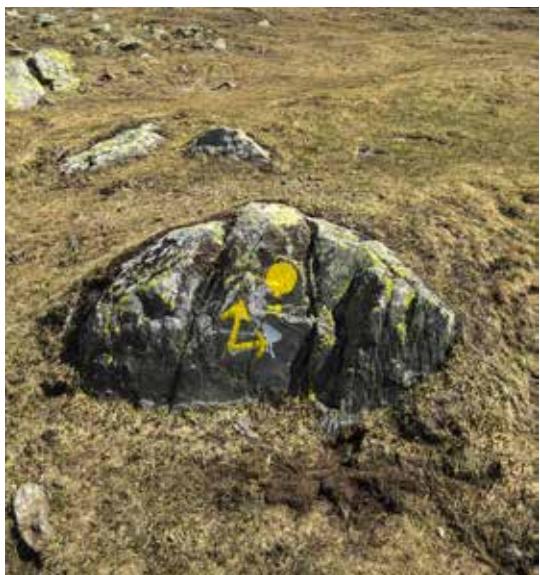
1.



2.

1. Balisage peint d'escalade, Bleau.

2. Losanges sur pierres des Alpes suisses, Jérémie Gindre.



3.



4

3. Balisage de randonnée, peinture sur roche, Andorre, 2019.

4. Ibid.



5.



6.

5. Balisage peint d'un chemin de grande randonnée (GR), Tom Mosack.
6. Balisage peint de randonnée, Andorre, 2019.



7.



8.

7. Balisage d'un chemin de grande randonnée (GR), tourner à droite, Tom Mosack.
8. Voie piétonne, parking d'un supermarché Lidl, Port-Leucate, 2019.



9.



10.

9. Balise de course d'orientation, TOAC.
10. Voie cyclable, ORÉ peinture.



11.



12.

11. Signalisation fluviale sur la Garonne, Toulouse, 2019.

12. Tourelle cardinale de la Moutte, Saint-Tropez, France, 2011.



13.



14.

13. Tourelle de Canoubier et feu de Sourdaras, Marseille, France, Pierick Jeannoutot.
14. Phare de Contis, Contis, France.



15.



16.

15. Ancienne balise de navigation islandaise, Planet Iceland, Sigurgeir Sigurjonsóson.
16. Pierre peinte sur un parking de randonnée, Bolquère, France, 2018.



17.



18.

17. Signalisation de parking, quartier Antigone à Montpellier, France, 2018.
18. Marquage au sol de parkings, Vénissieux, ATN services.



19.



20.

19. Marquage au sol, ligne rouge et blanche.

20. Interdiction de stationner, parking d'un supermarché Lidl, Port-Leucate, 2019.



21.



22.

21. *Damier peint*, Buc, France, 2009.

22. *Signalisation de bornes escamotables*, Barcares, France, 2019.



23.



24.

23. Capture d'écrans Google Earth, zébra sur voie rapide, Tokyo, Japon, 2019.

24. Capture d'écrans Google Earth, zébra et balise de musoir J14b, bifurcation A61 - A66, France, 2019.



25.



26.

25. Capture d'écrans Google Earth, marquage au sol d'une zone aéroportuaire, 2019.
26. Marquage d'air de trafic aérien, aéroport Toulouse-Blagnac, France, 2018.

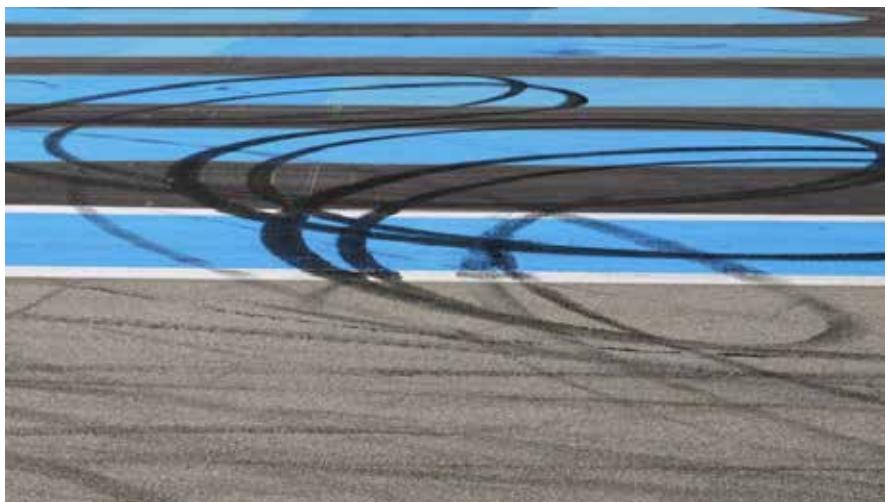


27.



28.

27. Marquage d'air de trafic aérien, aéroport Toulouse-Blagnac, France, 2018.
28. Ibid



29.



30.

29. Vue du circuit Paul Ricard, projet Blue line, Jean-Baptiste sauvage, 2013.
30. Marquage au sol de circuit de Zolder.



31.

31. Ligne bleue sur le lac salé de Bonneville, Utah, États-Unis.

L'IMITATION DE VITESSE

la signalisation comme décor.

SOMMAIRE

- P23**  Depuis l'espace public.
- P27**  De la route vers le salon,
décontextualisation.
- P59**  Retour dans les espaces communs,
refonctionnalisation.
- P113**  Des formes supergraphiques aujourd'hui,
actualisations.
- P131**  Vers les mobilités douces.

Depuis l'espace public.

Le paysage urbain n'est pas seulement un espace construit par les hommes, c'est aussi une succession de traces qui se superposent sur le sol, les murs et les supports d'affichages. Ces traces sont des indices graphiques de notre présence et de nos activités. Signalétique, publicité, graffitis etc... participent alors à la construction du palimpseste¹ urbain.

L'organisation spatiale de ces signes dans l'espace public se concentre sur et à proximité des voies de communication, routes, voies ferrées ou piétonnes et de tout tracés suffisamment fréquentés. Ces espaces et leurs usages sont propices à leurs présences et à leurs gigantismes. Certains de ces signes monumentaux ont pour vocation de guider l'usager en transit. Ils nomment les espaces, indiquent des directions, interdisent ou restreignent certains usages. Les marquages au sol du

1. À la découverte du paysage vernaculaire,
John Brinckerhoff Jackson, Coédition Actes sud et École nationale supérieure de paysage, 2003.



Capture d'écrans Google earth à New York et Tokyo.

code de la route sont probablement les exemples les plus parlants dans cette catégorie.

D'autres sont placés à proximité immédiate des voies de circulation afin de bénéficier de l'affluence d'usagers. Ils ont donc une forte visibilité. On retrouve sans surprise la publicité sous toutes ses formes, des graffitis et les enseignes commerciales qui jouent un double jeu signalétique et publicitaire. Les graffitis présents sur les murs des périphériques ou le long des tracés ferroviaires illustrent bien ce phénomène d'appropriation d'un espace à fort trafic et donc forte visibilité. Le gigantisme de ces signes est la conséquence directe de leur espace de diffusion qui est celui de la vitesse.



Photographies du périphérique toulousain, illegalpainting.blogspot.com

Tous ces signes ont donc en commun leur grande taille et leur caractère univoque. Ils sont produits dans le but d'organiser, de vendre ou de marquer les esprits et le territoire.

Toutefois, certains de ces systèmes graphiques sont appréciables esthétiquement et plastiquement, souvent un peu malgré eux. C'est le cas du marquage au sol sur les pistes des aéroports ou du balisage pédestre des Alpes suisses comme Jérémie Gindre² le souligne à travers son ouvrage *Losanges sur pierres des Alpes suisses*.

« Eh oui ! Car si l'origine des losanges jaunes est utilitaire, on ne peut pour autant les écarter du domaine de l'art. Il faut leur reconnaître une beauté simple, abstraite, involontaire, en tout point semblable à celle des pierres qui les portent. »
Jérémie Gindre-*Losanges sur pierre des Alpes suisses*.

Il est assez fascinant d'obtenir des combinaisons graphiques avec ces qualités esthétiques et plastiques lorsque l'objectif de production des signes est purement fonctionnel, univoque et standardisé, sans véritable recherche esthétique. L'observation de ces signes ordinaires associée à une fascination pour la plasticité des formes peintes à grande échelle m'ont amené à me questionner sur le rapport entre fonctionnalité et plaisir plastique dans la production de signes liés au déplacement. La grande échelle voir l'échelle monumentale est un facteur important dans la plasticité qu'offrent ces formes. En effet, si les surfaces monumentales de peinture sont fascinantes, c'est surtout la puissance qu'acquièrent les couleurs et leurs rapports à la texture qui a une force plastique remarquable. Les combinaisons de couleur, de formes et de supports

2. Jérémie Gindre (1978-) est un artiste et écrivain suisse.

Losanges sur pierres des Alpes suisses aux éditions Bülbooks (juin 2018) est un ouvrage entre le guide de randonnée et l'essai artistique. Il explore le patrimoine du balisage peint des chemins pédestres en moyenne montagne suisse. À travers des itinéraires de randonnée, l'auteur porte un regard de plasticien sur ces traces typiques du paysage alpin suisse.



sont aussi des facteurs de ces qualités plastiques et esthétiques. Toutefois, si la grande échelle est appréciable, elle s'explique de manière très pragmatique. Ces signes sont ceux de la vitesse. Ils s'adressent à l'usager qui se déplace vite et qui a besoin de percevoir l'information sans impacter son déplacement. Si le rapport forme/fonction de ces systèmes est séduisant, il n'en reste pas moins intéressant de se demander si des grandes formes géométriques colorées peintes ne pourraient pas avoir d'autres usages.

Un premier élément de réponse semble se trouver dans les préoccupations des coloristes conseils³ dont la profession voit le jour après la Première Guerre mondiale. Ces derniers avaient pour ambition d'utiliser la couleur peinte comme outil de construction des espaces de vie et non seulement, d'utiliser le mur comme support pictural.

«L'art mural ne relève en rien de l'action chromatique du coloriste qui agit directement par le prisme de la couleur dans la construction de l'espace et de l'environnement».

Cloé Pitiot⁴, Catalogue de l'exposition «éloge de la couleur», Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 2017.

Ces interventions monumentales visent à accompagner des usages généralement liés aux déplacements mais ce sont des déplacements pour lesquels cette monumentalité n'est pas nécessaire.

«La couleur apporte modification et distorsion visuelle de l'architecture. Elle permet de déconstruire l'espace urbain pour en offrir une lecture renouvelée. Par ailleurs, le traitement cinétique de la couleur crée une dynamique de mouvement, souvent amplifiée par des associations chromatiques dans les espaces de circulations des bâtiments.» Ibid.

Si les travaux des coloristes du début des années 70 illustrent les usages que peuvent avoir des grandes formes peintes colorées semblables aux signes peints du quotidien, nous verrons que cette pratique prend sa source aux États-Unis au début des années 60. C'est à travers l'intérêt que porte Jean-Philippe Lenclos⁶ pour les *Supergraphics* de Barbara Stauffacher-Solomon⁸ que cette pratique va se répandre en Europe.

3. «Dans l'immédiat après-guerre, Jacques Fillacier, Georges Patrix et Bernard Lassus, pionniers du colorisme-conseil pressentent le rôle nouveau du plasticien dans l'expression de l'environnement urbain et dans la création industrielle. La couleur devient un nouvel outil de construction de l'espace. Les premières expérimentations se manifestent au cœur des sites industriels...]. Les années 1970 voient apparaître une seconde génération de coloristes qui systématisent les approches urbaines et territoriales. Progressivement, les projets de polychromie changent d'échelle pour atteindre les programmes de construction des villes nouvelles, des grands équipements routiers, des espaces publics.» Cloé Pitiot, *Éloge de la couleur*.

4. Conservatrice spécialisée dans les arts décoratifs et le design du xx^e au musée des Arts Décoratifs de Paris.

6. Jean-Philippe Lenclos est issu de la seconde génération des coloristes. Il débute sa carrière comme directeur artistique des Peintures Gauthier, pour lesquelles il développe le concept de **Géographie de la couleur** qu'il appliquera à partir de 1975 dans sa propre agence, l'Atelier 3D Couleur. Il introduira la pratique supergraphique dans son travail et en Europe à la fin des années 1960.

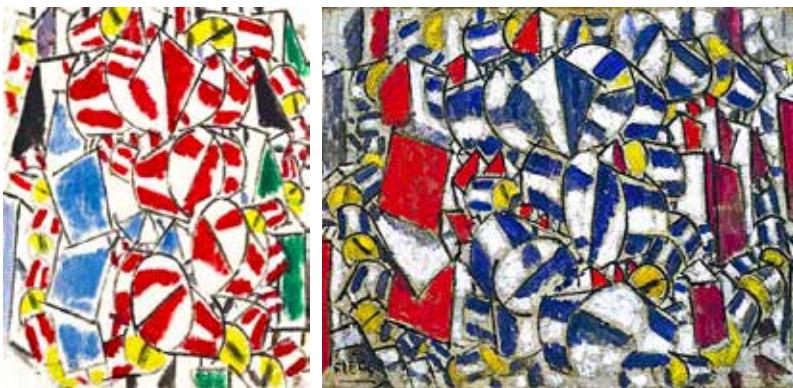
7. Barbara Stauffacher-Solomon (1928-) est une architecte paysagiste et designer graphique notamment reconnue pour la conception de formes supergraphiques dans les années 1960.

8. À l'échelle de l'architecture ou supérieur.

Les *Supergraphics* sont un point de rencontre entre peinture, échelle monumentale⁸, fonctionnalité et décoration. Ils se caractérisent par une certaine économie de projet, utilisent la peinture et usent de formes disproportionnées par rapport à un support généralement architectural. Les *Supergraphics* sont au carrefour de l'abstraction, de la fonctionnalité, du décor et de la contextualisation des formes produites par le designer graphique.

De la route vers le salon, décontextualisation.

Les signes du quotidien sont produits pour nos déplacements ou en fonction de nos déplacements. Ils sont en effet directement liés au fait que la mobilité et la vitesse sont essentielles à nos sociétés, et de manière croissante depuis l'émergence de l'automobile. Ces signes sont conçus pour être univoques, très voyants, et pour contraster avec le paysage dans lequel ils s'installent. La signalisation routière évoluant relativement lentement, c'est la publicité qui, dès le xix^e siècle, investit les murs à forte visibilité dans les villes à l'aide de grands formats peints. Leur rapide invasion poussera la législation à les chasser hors des centres ville. Elle se déplaceront le long des routes et notamment en campagne, trouvant leur place grâce à la démocratisation de l'automobile. Ces réclames sont probablement les premiers exemples frappants de signes graphiques dont la conception est directement liée à notre mobilité. Ils sont conçus non pas pour s'intégrer harmonieusement dans leur espace de diffusion, mais pour contraster avec celui-ci. Dans son recueil d'essais « Fonctions de la peinture », Fernand Léger⁹ souligne l'apparition de ces publicités et leur impact sur le paysage. Selon lui, les contrastes créés par ces affiches aux couleurs vives et la prolifération des éléments graphiques dans les villes conditionnent une modernité séduisante incomprise des *bourgeois*. Le contraste de ces formes de la modernité s'inscrivent dans la continuité de ses toiles « contrastes de formes » peintes dans les années 10.



Fernand Léger, *Contrastes de formes*, 1913.

9. Fernand Léger, (1881-1955), est un peintre français, aussi créateur de cartons de tapisseries et de vitraux, décorateur, céramiste, sculpteur, dessinateur et illustrateur. L'œuvre et les écrits de Fernand Léger font référence à la modernité, cette thématique suffit à le caractériser. « Tout ce qui se fait maintenant est plus complexe et malgré tout plus rapide [...] La vie va sans aucun doute du simple au complexe, mais malgré tout elle gagne en rapidité. Le but de la vie a l'air de multiplier les sensations. Le plus heureux, c'est celui qui enregistre le plus dans le minimum de temps. C'est le joueur moderne. Toutes les inventions modernes viennent d'ailleurs à lui pour lui permettre de satisfaire son besoin de vitesse. » Lettre à Louis Pougny du 8 novembre 1914.

10. «Les nouveaux commanditaires proposent à toute personne de la société civile qui le souhaite, sans exclusivité et en n'importe quel lieu, seule ou associée à d'autres, les moyens d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre à un artiste. En tant que commanditaire, il lui appartient dès lors de comprendre et de dire une raison d'être de l'art et d'un investissement de la collectivité dans la création.» Définition du site internet des nouveaux commanditaires.

11. Olivier Mosset est un artiste plasticien suisse qui vit et travaille à Tucson (Arizona) et en Suisse. Il fut membre du groupe BMPT qui visait à déconstruire le système pictural, à atteindre le degré zéro de la peinture. Travail qu'il continuera de mener après la dissolution du groupe en 1967.

«D'ailleurs je reconnaiss que la vie moderne est souvent un état de contraste et facilite le travail. L'exemple le plus fréquent c'est le panneau réclame dur et sec, couleurs violentes, lettres typographiques, qui coupe un paysage mélodieux. Les fumées molles qui s'élèvent dans un milieu mécanique sec ou d'architecture moderne produisent aussi un choc de contrastes.»
Fonctions de la peinture, Éditions Gallimard, Collection Folio essais (n° 309), 1997.

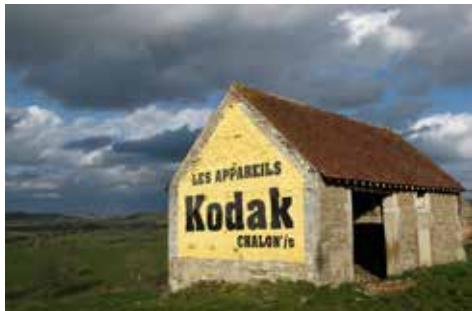
La taille des réclames peintes et les moyens de reproduction de l'époque impliquent une utilisation massive de l'aplat coloré et de la lettre peinte ce qui confère à ces publicités une grande puissance plastique. L'utilisation de la peinture et non de la couleur imprimée comme nous la voyons fréquemment de nos jours est une caractéristique non négligeable dans la force de ces peintures qui utilisent la couleur de manière radicale et contrastée pour l'époque. Ces qualités picturales souvent décriées car en opposition avec les principes picturaux du moment sont, pour Léger, annonciatrices d'un nouveau paradigme.

«Et pourtant cette affiche jaune ou rouge, hurlant dans ce timide paysage, est la plus belle des raisons picturales qui soit; elle flanque par terre tout le concept sentimental et littéraire et elle annonce l'avènement du contraste plastique.» Ibid.

Les années 50/60 et la démocratisation de l'automobile avec les premiers grands départs en vacances accélèrent la production de signes liés à la route. Les enseignes de garage, les publicités et la signalisation routière se développent le long des chaussées dont les plus iconiques sont probablement la RN6 et RN7. La qualité des signes produits et l'importance du changement qu'ils ont accompagné en font des marqueurs de cette époque et des cibles de la patrimonialisation de nos jours. Si la patrimonialisation va de pair avec la nostalgie et le besoin irrépressible de regarder un passé souvent réconfortant, il faut admettre que ces peintures ont des qualités formelles appréciables. La commande de revalorisation de la Nationale 6 d'Avallon à Chagny lancée par les Nouveaux Commanditaires¹⁰ en 2004 montre l'intérêt porté à ces

formes du passé. Elle fut adressée à l'artiste suisse Olivier Mosset¹² et incluait la restauration de stations-service et de peintures publicitaires. Mosset a émis comme directive de considérer l'architecture des anciennes stations-services et garages comme des sculptures et les vieilles publicités murales comme des peintures.

12. Jean-Baptiste Sauvage, artiste plasticien français et enseignant à l'ESAD Marseille Méditerranée. Il travaille essentiellement sur des formes in situ. Son champ d'application n'est



Restauration d'une publicité Kodak sur la RN6 aux abords d'Ivry en Montagne, Olivier Mosset, 2004.

Restauration d'une publicité Mobil-oil sur le garage Saint-Christophe de Chagny, 2004.

Autre projet de l'artiste suisse réalisé cette fois avec Jean-Baptiste Sauvage¹², l'exposition OLT¹³ accompagnée d'une publication qui revient sur la campagne de marquage du territoire de la firme pétrolière française Elf. Le projet inclut aussi la restauration d'un des mythiques ronds rouges indiquant les points de distribution de la marque à l'époque.

autre que son espace environnant, urbain, industriel ou architectural sur lequel se greffent souvent ses interventions.

13. Exposition OLT de Olivier Mosset et Jean-Baptiste Sauvage à l'Espace de l'Art Concret, avril-novembre 2017. Commissariat de Fabienne

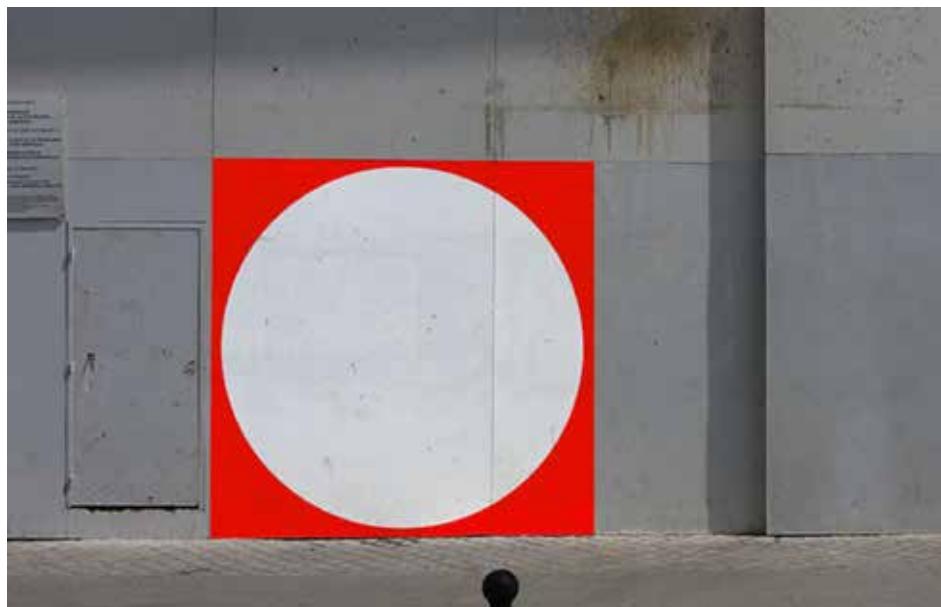


Vestige d'un rond rouge sur une ancienne station-service.



Restauration d'un rond rouge par Jean-Baptiste Sauvage, photographie d'Alexandre Veaux.

Grasser-Fulchéri, assistée de Claire Spada.



Jean-Baptiste Sauvage, peintures in situ, *Cercle blanc sur fond rouge*, 2015, Los Angeles, USA.



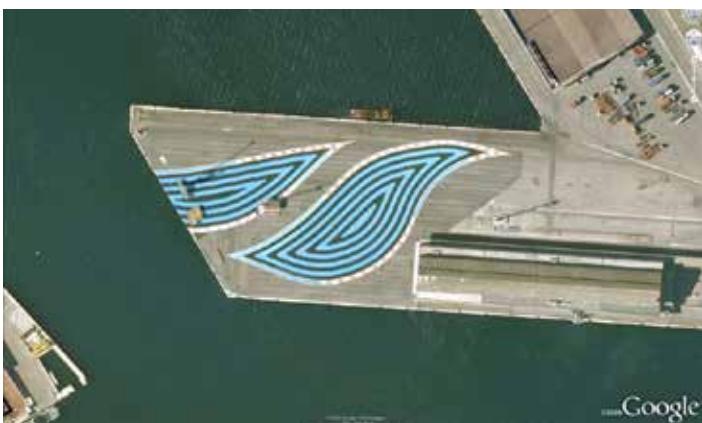
Vue de l'exposition *O/t à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux*, 2017, photographie de François Fernandez.



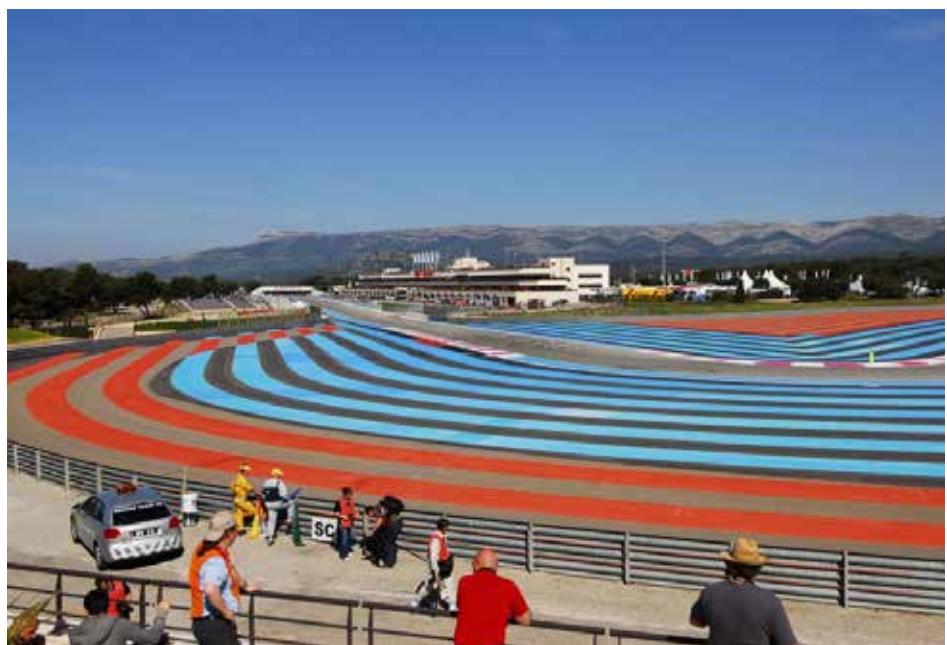
Jean-Baptiste Sauvage, *Blue line #2*, vue d'exposition, MAC Lyon, 2014.
Peinture in situ, reprise échelle 1 d'un morceau d'îlot du circuit Paul Ricard. Moto Blue Line posée sur la peinture.



Vue circuit Paul Ricard, les deux îlots du "S" de la verrerie.



Jean-Baptiste Sauvage, *Blue line*, 2013, Marseille / Circuit P.Ricard, France.
Projet in situ au port de Marseille, 2013, non réalisé.



Jean-Baptiste sauvage, vue du circuit Paul Ricard, 2013.



Ibid.



Ibid.



Ibid.

14. Fabienne Grasser-Fulchéri est directrice de l'Espace de l'Art Concret et commissaire de l'exposition Olt.

En plus de la thématique routière des années 60, ce projet est intéressant car il semble cristalliser de nombreuses composantes d'un *Supergraphics*, nous y reviendrons. Ces ronds rouges font écho au travail des deux artistes. Comme l'écrit Fabienne Grasser-Fulchéri¹⁴:



Repérage station de Peyrus, Jean-Baptiste Sauvage.

Vue de l'exposition *Olt* à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux, 2017, photographie de François Fernandez.



«Olivier Mosset peint au centre d'une toile blanche de 100×100cm, un cercle noir parfaitement neutre, dont la présence énigmatique fait percevoir comme peinture un objet visuel minimal. Huit ans durant, Olivier Mosset reproduit, quelque deux cents fois ce cercle, questionnant ainsi les notions d'originalité et d'unicité liées à l'œuvre d'art. Répété de toile en toile, ce cercle prend valeur de logo, renvoyant, au-delà de la réalité visible des peintures, à la présence invisible du peintre. Avec ses cercles noirs peints au centre d'une toile blanche carrée, Olivier Mosset donne sa version du degré zéro de la peinture, ambition affichée du groupe BMPT³ dont le manifeste « Nous ne sommes pas peintres » est contemporain de la campagne d'Elf, Les ronds rouges arrivent. » Fabienne Grasser-Fulchéri

Jean-Baptiste Sauvage s'intéresse depuis plusieurs années à des systèmes de peinture dans l'espace public questionnant entre autre, la force de la peinture publicitaire en tant que signal.

Dans l'exposition *Olt* à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux, il réalise des peintures murales reprenant les éléments graphiques peints sur la station, produisant ainsi une décontextualisation de ces formes.

Cette question de déplacement des formes apparaît dans un autre projet de Sauvage pour lequel il déplace la signalisation d'un circuit de course automobile.

L'artiste choisit ce *système de peinture fonctionnel* dont il tire de nouvelles formes, non pour leurs fonctions, mais pour leurs qualités esthétiques, picturales et graphiques. Le déplacement de ces formes, notamment dans le musée, permet d'en révéler la force graphique et plastique que l'emplacement du spectateur et la vitesse du pilote ne permettent pas de ressentir *in situ*. La pratique de Sauvage permet d'envisager ces formes fonctionnelles de l'ordinaire pour ce qu'elles sont et non uniquement pour leur utilité. Le projet *Blue line*¹⁵ prévoyait également d'implanter certaines de ces formes dans le port de Marseille. Cela aurait pu permettre d'observer un phénomène de réappropriation des formes pour d'autres usages, mais le projet n'a pas vu le jour.

Finalement, les contraintes de lisibilités imposées par la vitesse et plus globalement par notre mobilité et la modernité ont donc fait émerger des signes de grande taille, utilisant majoritairement la peinture. Si ces signes sont à regarder de loin ou à grande vitesse, il est intéressant de constater qu'ils procurent une sensation différente lorsque nous sommes plus proches d'eux, à des distances ou à des vitesses plus faibles que celles pour lesquelles ils sont conçus. Dans ce cas il est plus aisément d'en saisir la force plastique et même de leur imaginer d'autres usages, y compris l'usage décoratif. Il devient alors intéressant d'imaginer déplacer ces signes dans d'autres contextes tout en conservant leur taille, leur forme et leur couleur à la manière de Jean-Baptiste Sauvage avec son projet *Blue Line*.

Si les aspects décoratifs et sensoriels semblent directs, les fonctions que pourraient avoir ces formes monumentales dans un environnement lent voire statique sont moins évidentes à percevoir. Jean-Baptiste Sauvage *défonctionnalise* ses formes pour en faire des peintures autonomes, mais la décontextualisation génère probablement d'autres usages et d'autres fonctions. Ce sont ces potentiels fonctionnels que révèlent les *Supergraphics*.

15. Blue lines est une exposition qui s'est tenue à Où, lieu pour l'art actuel à Marseille en 2011. Commissariat de Camille Videcoq. L'exposition est une étape dans la composition du livre *razzle-dazzle / blue line*, aux éditions immixtion books.

16. C. Ray Smith (1929-1988) est un écrivain, enseignant et critique de l'architecture américain. Il fut rédacteur en chef de nombreux magazines dont *Progressive Architecture*. Il a également été l'auteur et le rédacteur en chef d'un certain nombre de livres et d'autres publications, dont *Interior Design in 20th-Century* en 1987 et *Supermannerism, New Attitudes dans l'architecture post-moderne* en 1977.

17. *Progressive Architecture*, précédemment *Pencil Points* puis *New Pencil Points* est fondé en 1945. Remporter un P/A Award a été l'un des honneurs les plus convoités du design dans les années 1950 et 1960. PA a établi une norme pour le journalisme d'architecture, qui avait tendance à célébrer plutôt qu'à évaluer de manière critique les bâtiments construits par des architectes vedettes.

18. Terme inventé par C. Ray Smith. Il en fait l'étude dans son ouvrage *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture*. Le terme désigne un groupe d'architecte post-moderne utilisant la couleur et les éléments graphiques de manière radicale dans l'architecture.

Le terme *Supergraphics* fut inventé par l'historien et théoricien C. Ray Smith¹⁶ en 1967 pour qualifier l'utilisation radicale de la couleur et des éléments graphiques dans les interventions d'un groupe de jeunes architectes. Smith étant également rédacteur pour le magazine *Progressive architecture*¹⁷, il détaillera sa conception du *Supermannersim*¹⁸ et des *Supergraphics* dans plusieurs articles des années 60. Ces architectes du *Supermannersim* avaient rejoint le mouvement contre-culturel Day-Glo¹⁹ dans le but de formuler une réponse aussi contestataire qu'expressive, aux principes modernistes omniprésents dans l'enseignement de l'architecture.

The new movement denies the economy of visual effects, of « contrived simplicity » of the « clean and pure. » Instead, it approves an economy of execution, a realistic economy of means. C. Ray Smith *Progressive Architecture*, 1967.

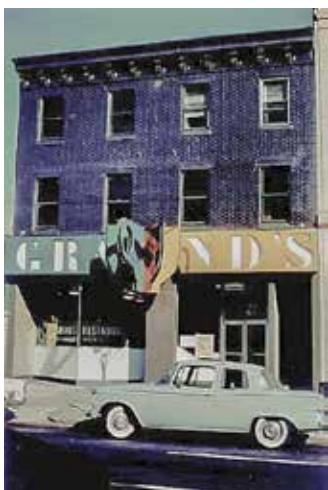
Cependant, ce nouveau terme inventé par C. Ray Smith ne deviendra populaire que plus tard avec le travail de Barbara Stauffacher Solomon au *Sea Ranch* qu'il ne considérait d'ailleurs pas comme supergraphique.

Il définit les *Supergraphics* conçus par les architectes supermanneristes comme des formes géantes bidimensionnelles appliquées à l'architecture. Ces formes doivent, selon lui, ne pas être contraintes dans un seul plan architectural mais passer librement d'une surface à une autre pour perturber, voire annuler la sensation d'espace en masquant les lignes de force de l'architecture. L'intervention doit rester techniquement simple et doit pouvoir se déployer dans une structure architecturale existante. De plus, il n'admet pas l'utilisation de caractères alphanumériques, ce qui exclut d'autres projets contemporains utilisant des signes de très grandes tailles comme le *Grand's Restaurant* de Philadelphie par Robert Venturi²⁰ ou l'intervention de Stauffacher-Solomon au *Sea Ranch* sur laquelle nous reviendrons en détail.



Signalétique et magasin général du *Sea Ranch*, Joseph Esherick collection, 1966

Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics intérieur, *Sea Ranch Moonraker athletic club*, Lawrence Halprin collection, 1966.



Façade et vue intérieure du *Grand's Restaurant* dessinées par Robert Venturi.

19. Suite à une découverte chimique et de nombreuses évolutions, les frères Switzer fondent Day-Glo Color Corp en 1940 pour commercialiser une série de pigments «fluorescents». Les couleurs émettent une teinte si intense que l'armée utilisa les couleurs DayGlo pour peindre des avions dans le but d'éviter les collisions en vol. En 1959, le fabricant de détergents Tide fait exploser ses ventes en utilisant un orange fluorescent sur son emballage, déclenchant une ruée des industriels vers les couleurs DayGlo. Ce changement dans le marketing correspond au changement sociétal de la fin des années 50 et au début des années 60. Il est considéré comme un mouvement contre culturel car en rupture avec les principes picturaux en vigueur à cette époque. Cela correspond à l'époque de la modernité française décrite par Fernand Léger.



Publicité imprimée pour DayGlo Color Corp, 1949.



Avion lockheed T-33A de l'USA Air Force, photographie de Baldur Sveinsson, Reykjavik, Iceland, 1978.

The before-and-after illustrations show why Procter & Gamble is using Day-Glo fluorescent red-orange on the new Tide package. If this comparison looks exaggerated, a trip to the supermarket will convince you that Day-Glo has given the Tide carton a glowing new dimension. Note how the clean, vibrant

Day-Glo color appears to radiate from within. If you want to know how Day-Glo fluorescent color can add more bounce to your packaging, write or call for more information. Eight brilliant colors are available for gravure, letterpress, lithography or silk screen. SWITZER BROTHERS, INC., 4732 St. Clair Avenue, Cleveland 3, Ohio.

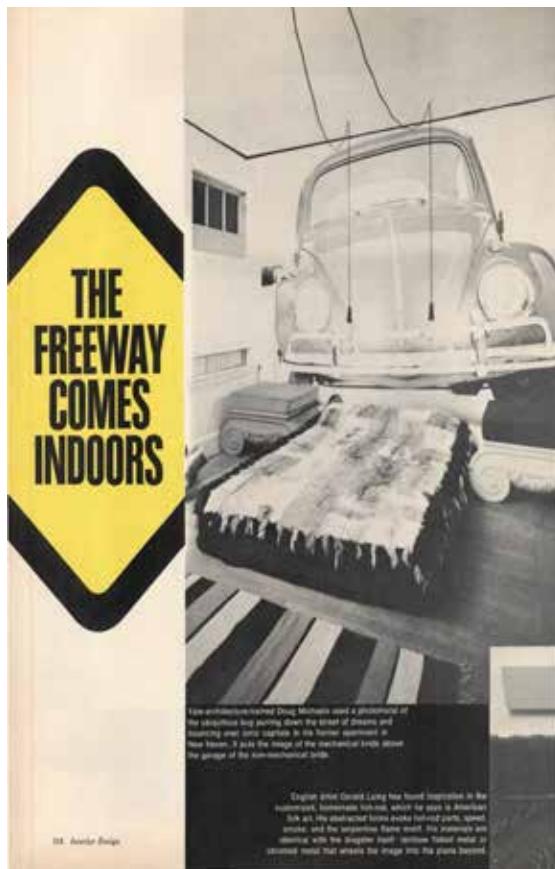
*Registered trademark of The Procter & Gamble Company

Publicité imprimée pour les détergents Tide, 1959.

21. Les Venturi sont connu pour leur étude de l'architecture vernaculaire de Las Vegas et leur idée du hangar décoré selon laquelle un bâtiment devrait être une construction standardisée sur laquelle des signes monumentaux prennent place pour qualifier le lieu. Si Smith reconnaît le caractère post-moderne des Venturi, il ne considère pas pour autant que leurs productions sont des «Supergraphics» et tient à distinguer ses «Supergraphics» des éléments de signalisation ou d'enseignes de grande échelle.



Denise Scott Brown, le strip de Las Vegas depuis une automobile.



Page de titre de l'article «The freeway comes indoors» de C.Ray Smith dans *Progressive Architecture*, octobre 1967.

the permissiveness of SUPERMANNERISM

"More is More?" is the epithet slogan the Supermannerists seem to be using to describe the new Supermannerism.

"Down with Upright design!" is the crowning effort of the younger generation.

that could well be called "Gangsterism." That's telling it like it is.

In the decade that this concept has been gaining adherents, its nomenclature has undergone changes. Robert Venturi and Denise Scott Brown are the first "academic" proponents of the "postmodern" design results. Charles Moore uses the word "moderne" to mean much more than the academic. He uses "postmodern" to mean "postmodernism," which implies how "postmodernism" could come to mean "accommodation," but I have chosen "permissiveness" to mean "boldness" — an architectural豪放 (boldness), being the last. To me, "boldness" means having a certain freedom and a willingness to face the complexity that surrounds us.

Consequently, we are faced with a situation where the term "boldness" is corrupted by the meaning of "boldness" that is handed down — the packaging into marketing. First geometric forms that was the trend of architecture from the Bauhaus through the International Style.

The young designers include the up-and-comers, the others, the ones who are historical hand-me-downs. They exclude the building process itself, as a source of design inspiration. Some of them claim that they allow things to happen, as they

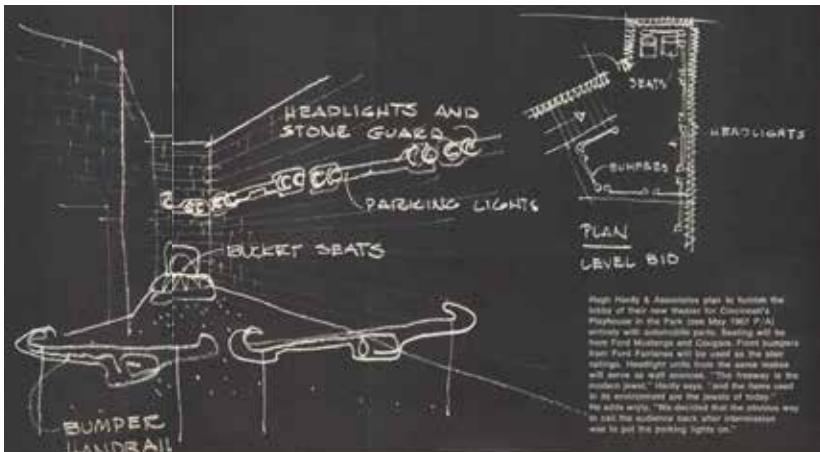
On their living room wall is a kind of mural that are obscured at irregular intervals. Their purpose is not explicable angle irons

Page de titre de l'article « the permissiveness of SUPERMANNERISM » de C.Ray Smith dans *Progressive Architecture*, octobre 1967.



Paul Rudolph, cuisine tapissée de publicités de bord de route, article « The freeway comes indoors » de C.Ray Smith dans *Progressive Architecture*, octobre 1967.

Cette première vision supergraphique est le résultat du déplacement des formes de la vitesse et plus généralement de l'univers de l'automobile dans des espaces intérieurs. L'article de Smith intitulé «*the freeway comes indoors*» publié en 1967 dans *Progressive*



Croquis d'un aménagement intérieur supermanneriste, article «*The freeway comes indoors*» de C.Ray Smith dans *Progressive Architecture*, octobre 1967.

architecture illustre ce glissement de l'univers de la route vers l'espace intérieur allant jusqu'à l'utilisation de panneaux de signalisation, de publicité de bord de route ou de pièces automobiles. Plus généralement, l'architecture supermanneriste se veut très permissive et considère les aléas de la fabrication comme utile. Ce comportement est le moyen pour ces architectes de critiquer la rigueur et la pureté moderniste.

«[...] and bringing the automobile - and the whole freeway, in fact - indoors. As they say in today's neo-40's jargon, «It's super!» [...] The automobile is in the forefront. It is the imagery of our day [...] Besides, with roadways going through buildings and, more and more, becoming a part of them. The visual aspects and accoutrements of the freeway were bound to be adopted for their decorative value».

«*The freeway comes indoors*», C.Ray Smith, *Progressive Architecture*, octobre 1967.

Progressivement, l'influence de l'univers de la route est moins directe et se traduit davantage par des formes abstraites peintes et surdimensionnées.

Le déplacement de ces formes et le rapport d'échelle qu'elles entretiennent avec leur support génère une confusion dans la perception de l'espace et donc une réaction sensorielle qui produit une fonction décorative. Ce phénomène est un premier élément de réponse sur l'effet que produit la décontextualisation des formes de la vitesse dans un environnement lent. Les éléments graphiques et les couleurs ont alors un autre impact sur les sens, la relation aux signes n'est plus une relation de signifiant/signifié mais une relation plastique et formelle. Ce déplacement est finalement semblable au projet *Blue line* de Jean-Baptiste Sauvage dans lequel les formes sont défonctionnalisées et montrées pour ce qu'elles sont. Le déplacement dans les espaces de vie intérieurs donne l'impression d'une envie de lier son espace intime aux réalités contemporaines. Les formes de l'espace public sont accueillies dans la sphère intime car elles symbolisent le progrès et la croissance qui caractérisent cette époque et à laquelle il fait bon de s'identifier. L'utilisation de ces formes comme élément décoratif est pleinement assumée voire même au centre des préoccupations supermanneristes.

Today, however, the distinction between design and decoration is almost academic. What counts is imagination and invention, appropriateness (even if of a perverse kind), and taste (whatever that is). Now, to use roadside billboards or street construction tarpaulins as wall coverings is suddenly and entirely acceptable.» «The freeway comes indoors», C.Ray Smith, Progressive Architecture, octobre 1967.

Au début des années 70, le succès décoratif des *Supergraphics* a donné lieu à l'édition d'un kit visant à réaliser soit même sa peinture supergraphique dans son salon. Le kit contient du matériel mais surtout un guide détaillant les combinaisons de couleurs et les méthodes de tracé. L'utilisation de ce kit entraîne inévitablement une standardisation des formes. Elles deviennent alors un véritable système de peinture avec des combinaisons de formes et de couleurs récurrentes. Il est intéressant de constater que le caractère systématique et la récurrence des formes et des couleurs renvoient aux origines routières des *supergraphics* et aux guides permettant



Guide des guides, édité par les services publics, 1987.

Ted Butler, *kit Supergraphic*, 1974.

de réaliser les marquages sur la chaussée. Tous deux proposent un ensemble de règles et de consignes à suivre pour produire une peinture qui répondra de son système. L'agent du service de voirie suivra les consignes du guide pour que sa peinture s'inscrive dans le système de signalisation routière et soit comprise des usagers. Le particulier suivra les recommandations du kit supergraphique dans le but de transformer son salon et de vivre l'expérience sensorielle qu'il attend.

La publication de ce guide de peinture apparaît sensiblement au même moment que les premiers Wall drawing de Sol Lewitt²² qui débutent en 1968. Ces peintures ne sont généralement pas réalisées par l'artiste lui-même mais par des assistants, des artistes ou des employés de musées. L'artiste conceptuel américain considère que l'idée et le concept priment sur l'exécution. Il rédige donc les instructions accompagnées de diagrammes permettant aux peintres d'adapter le wall drawing au mur dont il dispose en conservant les bonnes proportions. Tout comme le kit supergraphique et le marquage au sol de la chaussée, le concepteur du signe est détaché de l'exécution de ce dernier et se contente de produire un document dupliquable qui va générer de multiples peintures. Dans son texte « Faire des dessins muraux » de 1971, Lewitt écrit :

22. Sol Lewitt (1928-2007) est un artiste américain minimaliste et conceptuel. À propos de ses dessins muraux il dira ; « Je désirais créer une œuvre d'art qui soit aussi bidimensionnelle que possible : il paraît plus naturel de travailler à même le mur plutôt que de prendre un accessoire, de le travailler, puis de l'accrocher au mur. »

« L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur); le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur.

Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en oeuvre différemment.

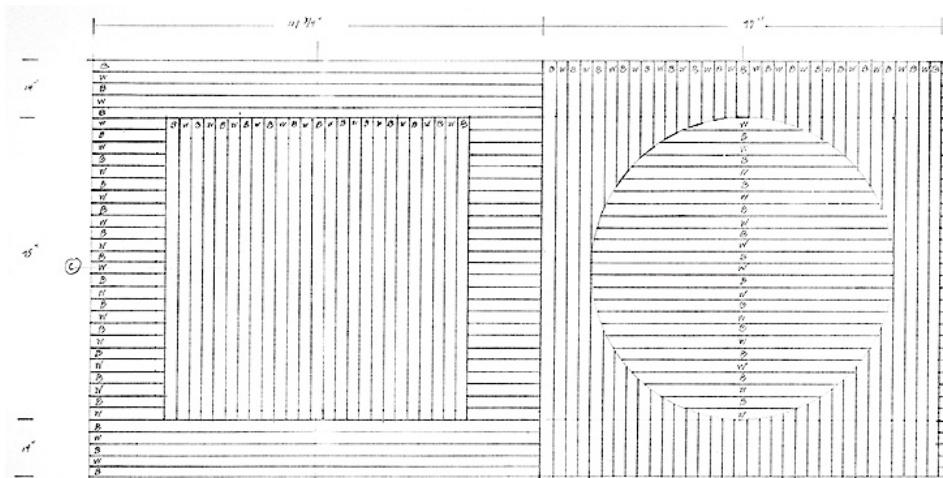
L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propre.

Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées par l'artiste, même quand lui, l'artiste, est le dessinateur. Même si un seul dessinateur suivait deux fois le même plan, cela donnerait deux œuvres d'art différentes.

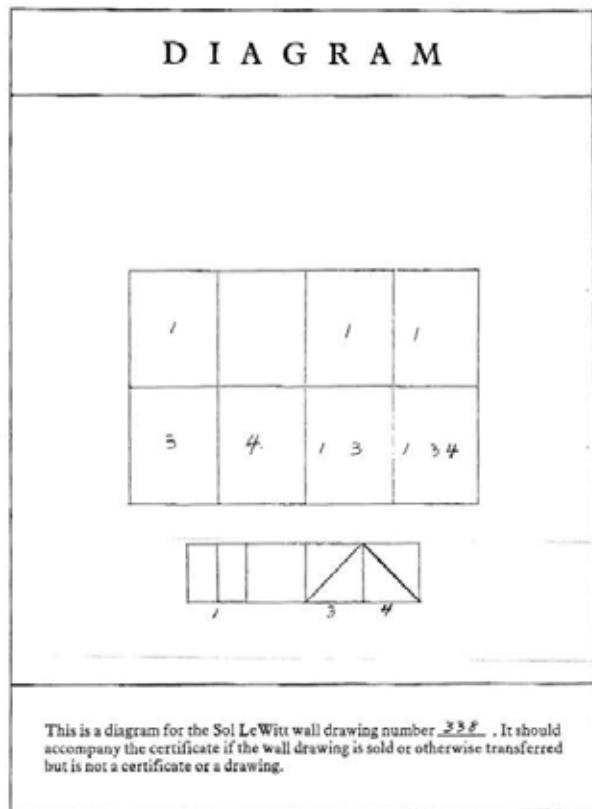
Personne ne peut faire deux fois la même chose. L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art.

Chaque personne trace une ligne différemment et chaque personne comprend les mots différemment. Ni les lignes ni les mots ne sont des idées, ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises. Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original. Le dessinateur peut commettre des erreurs en suivant le plan sans compromettre celui-ci. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs, elles font partie de l'œuvre.

Le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural. Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance. »
« faire des dessins muraux » Sol Lewitt, 1971.



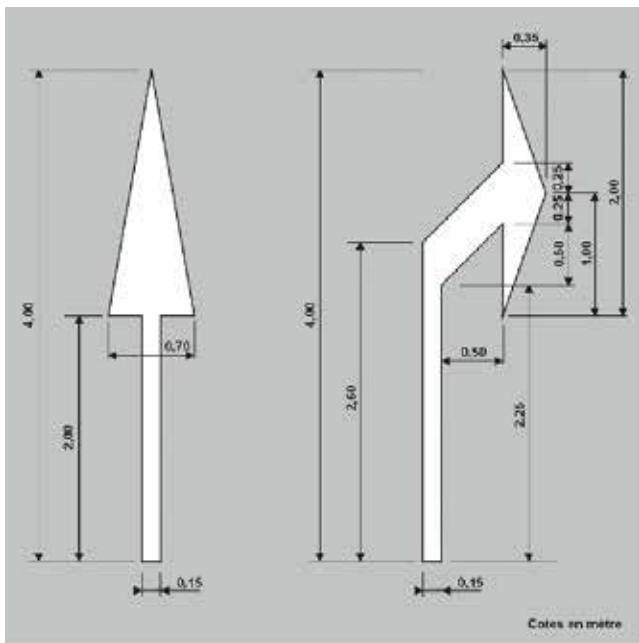
Sol Lewitt, *Instructions for Wall Drawing #370.*



Sol Lewitt, *Diagramme du wall drawing n°338.*

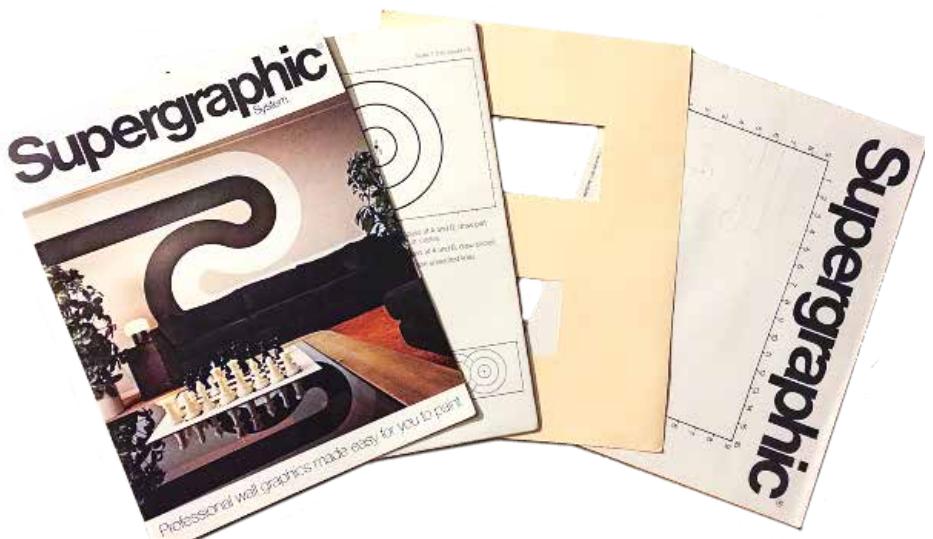
B.2. FLECHES DIRECTIONNELLES

Article 115-3 paragraphe C



Nota : sur autoroutes et routes à chaussées séparées à carrefours dénivélés, les flèches utilisées ont des dimensions qui se déduisent des dimensions ci-dessus par une homothétie de rapport 4/3.

Instruction interministérielle sur la signalisation routière du 22 octobre 1963, 7^{ème} partie: Marques sur chaussée.

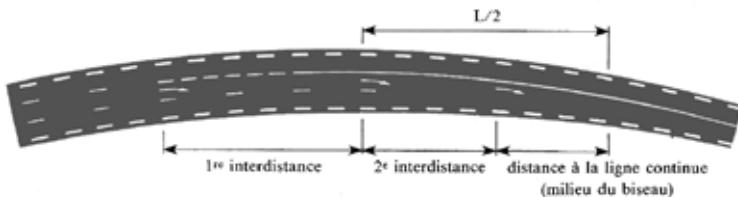
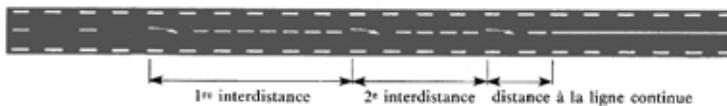


Ted Butler, *kit Supergraphic*, 1974.

Dans le cas d'un rétrécissement de chaussée ou d'une réduction du nombre de voies, la première flèche est implantée à une distance $L/2$ en amont du point de référence constitué par le début de la ligne oblique de raccordement².

Les interdistances entre flèches sont décroissantes comme indiqué dans le tableau ci-dessous :

| L | Première interdistance | Deuxième interdistance | Distance à la ligne continue |
|-------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| 234 m | $7 \times 13 \text{ m} = 91$ | $6 \times 13 \text{ m} = 78$ | $5 \times 13 \text{ m} = 65$ |
| 195 m | $6 \times 13 \text{ m} = 78$ | $5 \times 13 \text{ m} = 65$ | $4 \times 13 \text{ m} = 52$ |
| 156 m | $5 \times 13 \text{ m} = 65$ | $4 \times 13 \text{ m} = 52$ | $3 \times 13 \text{ m} = 39$ |
| 117 m | $4 \times 13 \text{ m} = 52$ | $3 \times 13 \text{ m} = 39$ | $2 \times 13 \text{ m} = 26$ |
| 78 m | $3 \times 13 \text{ m} = 39$ | $2 \times 13 \text{ m} = 26$ | $1 \times 13 \text{ m} = 13$ |
| 39 m | $2 \times 13 \text{ m} = 26$ | $1 \times 13 \text{ m} = 13$ | |



Instruction interministérielle sur la signalisation routière du 22 octobre 1963, 7^{eme} partie:
Marques sur chaussée.



Notice du kit Supergraphic.

C E R T I F I C A T E

This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number 541 evidenced by this certificate is authentic.

Wall Drawing #541
On each of four walls, a tilted form with color ink washes superimposed.

Color ink wash

A First wall: The background is GG -Left plane: YRY;
right plane: YBY; bottom plane: BRB;
B Second wall: The background is YY.
Left plane: GBG; right plane: RGG; top plane: YGR
C Third wall: The background is RR.
Left plane: GBB; right plane: RYG; bottom plane: GGY;
D The background is BB. Left plane: GYB
right plane: GRR; top plane: YGY;
First Drawn by: Antoine Bonhomme, Bruno Rousselot,
Anthony Sansotta
First Installation: Galerie Yvon Lambert,
Paris France. September, 1987
Key: Red = R; Yellow = Y; Blue = B; Gray = G

This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.

Certified by

Sol LeWitt

© Copyright Sol LeWitt _____ Date _____

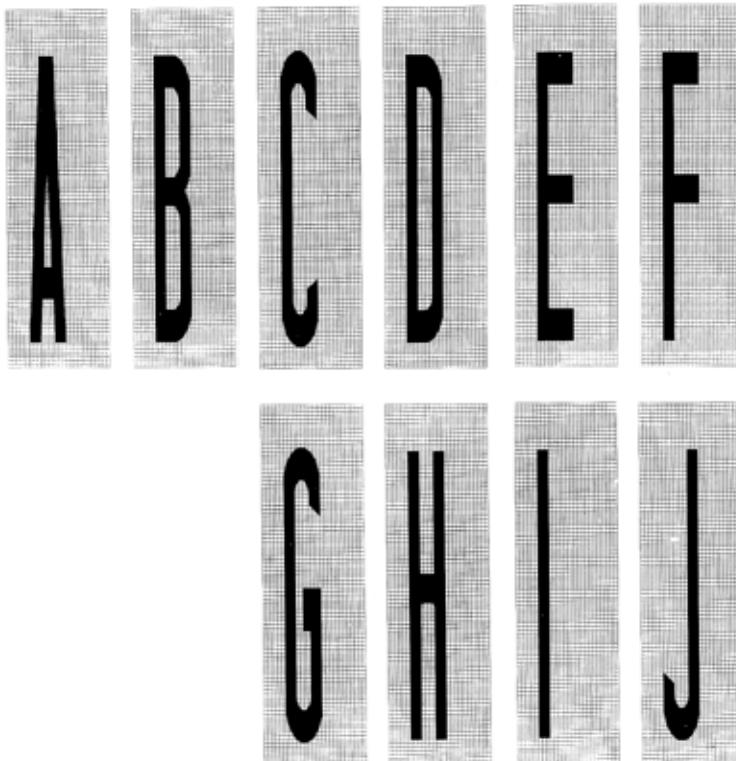
Sol Lewitt, certificat d'authenticité du wall Drawing n°541.



Traçage d'un marquage au sol de signalisation routière.

D.6. - ALPHABET POUR V > 70 km/h

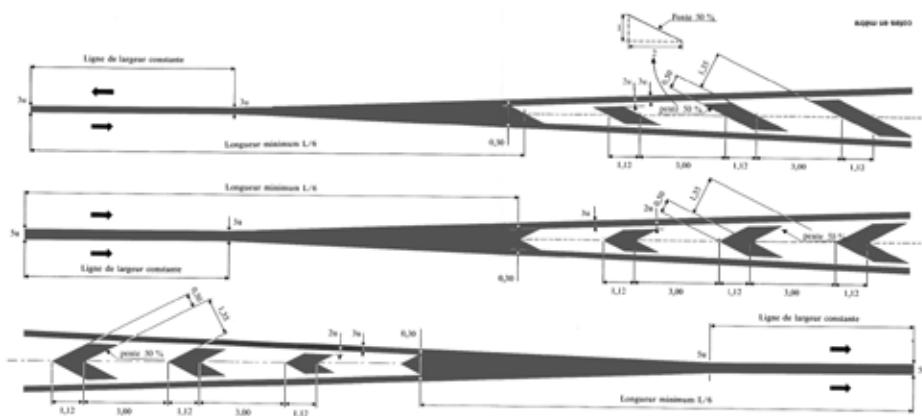
Article 118-7



Instruction interministérielle sur la signalisation routière du 22 octobre 1963, 7^{ème} partie: Marques sur chaussée.

C.3. - SCHEMAS DE MARQUAGE PAR HACHURES

Articles 117-2 et 114-2



Ibid.

Color Guide



Modèles de motifs supergraphiques proposés dans le *kit Supergraphic*.



Exemples de réalisations supergraphiques proposées dans le *kit Supergraphic*.

23. Domus est une revue mensuelle italienne créée en 1928 par Gio Ponti. C'est l'une des revues phare du monde de l'architecture et du design. Dans les années 50 et 60, Domus a fait la promotion de tout ce qui était nouveau dans le domaine du design et de l'architecture, devenant une référence incontournable dans le débat international entre diverses tendances artistiques.

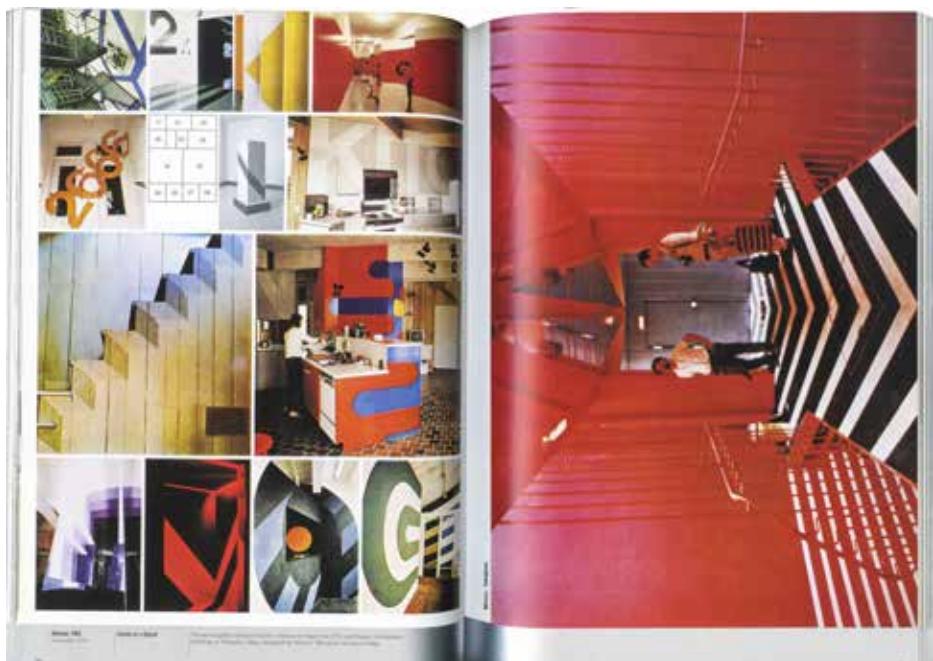
En 1970, un article de la revue *Domus*²³ intitulé « Il colore è un segnale », présente une sélection de projets supergraphiques et laisse déjà apparaître une évolution des formes et de leurs applications seulement 3 ans après l'invention du terme par Smith. Le simple fait que ces supergraphics prennent maintenant place à l'extérieur des bâtiments est intéressant car ils se retrouvent dans le même espace de diffusion que les signes dont ils proviennent. De plus, leur déplacement dans l'espace public met en exergue une autre fonction potentielle, celle de faire signe à l'échelle de la ville. Cette fonction fait une nouvelle fois écho à l'ouvrage de Robert Venturi et Denise Scott Brown dans lequel il est question de l'architecture comme signe ou du signe comme architecture.



« Il colore è un segnale », *Domus* 492, Novembre 1970

« *Le signe graphique dans l'espace est devenu l'architecture de ce paysage. [...] C'est l'iconographie qui doit faire l'objet de toute l'intention, car c'est elle qui transforme une simple construction en architecture.* » *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi et Denise Scott Brown.

L'article de *Domus* propose aussi un ensemble de projets supergraphiques intérieurs dans lesquels la présence de formes plus rationnelles et de caractères alphanumériques confirme que la définition de Smith est dépassée et laisse percevoir de nouveaux usages liés à la signalétique voire même à la qualification d'espace par la peinture. Par qualification nous entendrons que l'usage de ces lieux est indiqué par la peinture et que sans le signe peint, le lieu n'a pas de fonction définie. Ces projets marquent clairement une seconde conception supergraphique dans laquelle les formes et les fonctions données à celle-ci sont plus proches de la pratique du design graphique. Il s'agit de guider, de signaler et de qualifier des espaces par la forme peinte.



«Il colore è un segnale», *Domus* 492, Novembre 1970



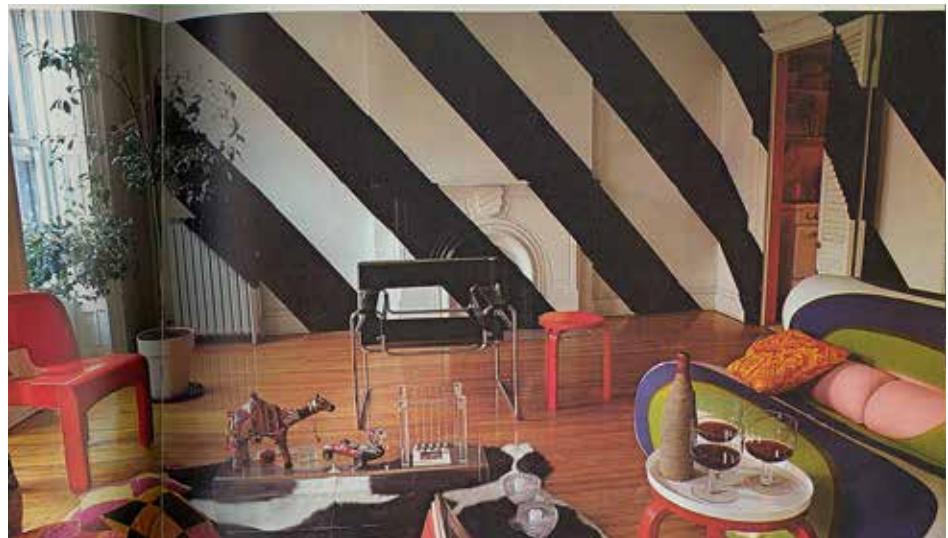
Peintures probablement réalisées avec le *kit Supergraphics*. sources inconnues



Sol LeWitt, *Wall Drawing n°1136*, National Gallery of Scotland, 2004.



Sol Lewitt, *Wall Drawing n°1091*, Art Gallery NSW, 2003.



Photographie extraite du livre de design intérieur *Living For Today* de Karen Fisher, 1972.



Sol Lewitt, *Wall Drawing n°370*, ten geometric figures, The Metropolitan Museum of Art, 1982.



Vue intérieur d'un logement.

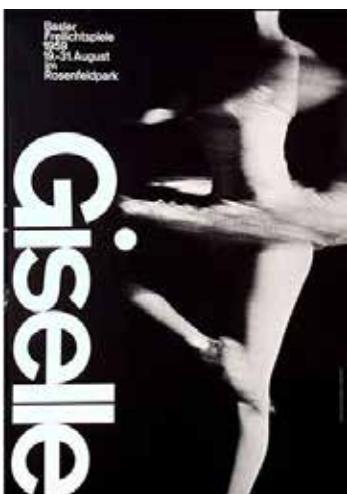


En revenant dans le champ du design graphique et en affirmant leurs fonctions, les *Supergraphics* sont de nouveau liés à nos déplacements, retrouvant ainsi l'espace de diffusion des signes de la route dont ils proviennent. Toutefois, ils conservent leur échelle surdimensionnée par rapport à leur support et sont presque exclusivement peints.

La pratique supergraphique née chez les architectes postmodernes américains a donc glissé dans le champ du design graphique à la fin des années 1960 produisant ainsi une géométrisation et une *refonctionnalisation* des formes. À travers cette forme de rationalisation et ce nouveau rapport à la fonction, les *Supergraphics* initialement formulés comme une contestation du modernisme s'y sont associés et l'incarne. La dimension décorative devient secondaire au profit de la fonction et du rapport à l'usage. Si elle n'est pas assumée voire dénigrée, notamment dans le discours de Stauffacher-Solomon, elle n'en reste pas moins importante dans cette nouvelle conception supergraphique.

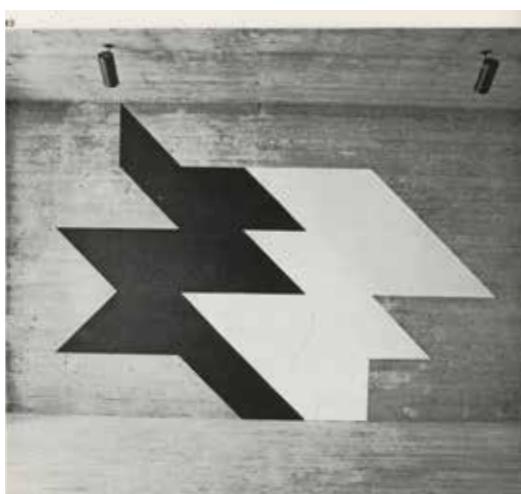
Retour vers les espaces communs, refonctionnalisation.

L'association des *Supergraphics* et du modernisme s'effectue au travers de l'intervention de Barbara Stauffacher-Solomon au *Sea Ranch* sur la côte californienne dans les années 60. Les formes produites par l'américaine ont eu un succès suffisamment important pour que de nos jours, une recherche menée au sujet des *Supergraphics* à toutes les chances d'aboutir sur la figure de Stauffacher-Solomon. Le projet du *Sea Ranch* fut le point de départ d'une seconde vision supergraphique, une vision qui sera celle retenue dans l'histoire comme « LA » définition des *Supergraphics*.



Armin Hofmann, *Giselle*, *Basler Freilichtspiele*, 1959.

Armin Hofmann, décoration en noir et blanc au plafond de l'église St-Michel à Ennetbaden en Suisse. Photographie de Max Mathys.



23. Armin Hofmann (1920-) est un designer graphique suisse. À travers son enseignement à l'école de design de Bâle il a joué un rôle important dans le développement du style international suisse. Son travail se caractérise par l'utilisation de photomontages, d'une typographie rigoureuse, d'une composition géométrique stricte et de couleurs souvent limitées au noir et blanc.

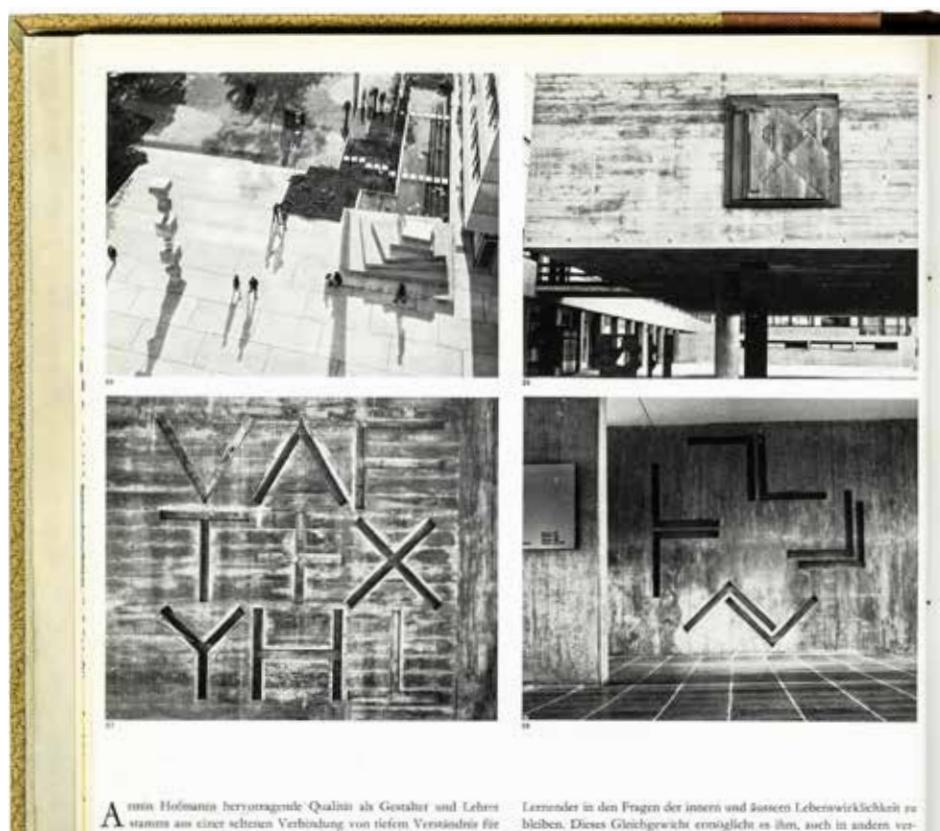
Stauffacher-Solomon fut danseuse avant d'étudier la peinture et la sculpture au San Francisco Art Institut. Après la mort prématurée de son conjoint, le réalisateur Franck Stauffacher, elle décide de se tourner vers la pratique du design graphique et part étudier en Suisse avec Armin Hofmann²³ qui est alors à la tête du département design graphique de l'école de design de Bâle. Il est incontestable que l'enseignement d'Hofmann et le style international suisse ont conditionné sa pratique du design graphique.

«Armin was my master. His eyes were in my head.»

Barbara Stauffacher-Solomon.



Armin Hofmann, mur en béton peint à l'école de design de Bâle en Suisse, Graphis n°148, 1970.
Photographie de Max Mathys

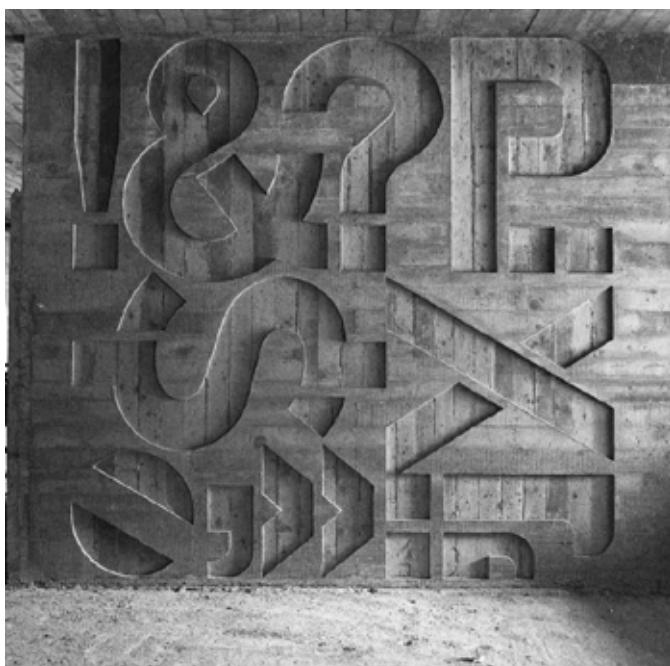


Armin Hofmann hervorragende Qualitäten als Gestalter und Lehrer stammt aus einer seltenen Verbindung von tiefem Verständnis für Lernender in den Fragen der inneren und äußeren Lebenswirklichkeit zu bleiben. Dieses Gleichgewicht ermöglicht es ihm, auch in anderen ver-

Armin Hofmann, autre intervention en volume, Graphis n°148, 1970.



Armin Hofmann, mur en béton ajouré à l'école de design de Bâle en Suisse, Graphis n°148, 1970.
Photographie de André Mühlaupt



Armin Hofmann, empreinte typographique dans un mur en béton de l'école de Disentis, Suisse, 1975



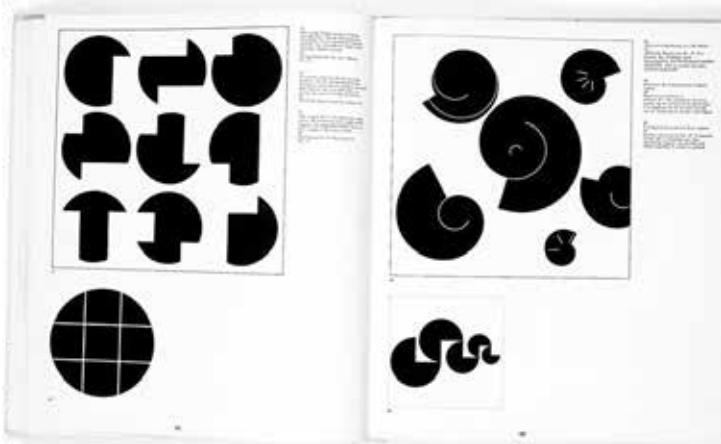
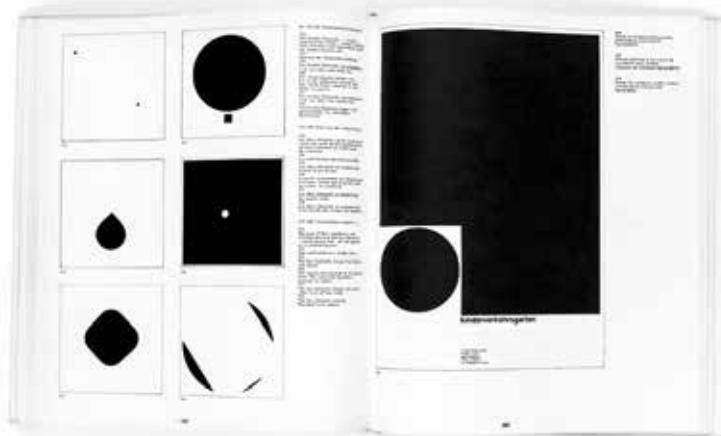
Ensemble de signes dessinés par Barbara Stauffacher-Solomon.



Signes dessinés par Barbara Stauffacher-Solomon.

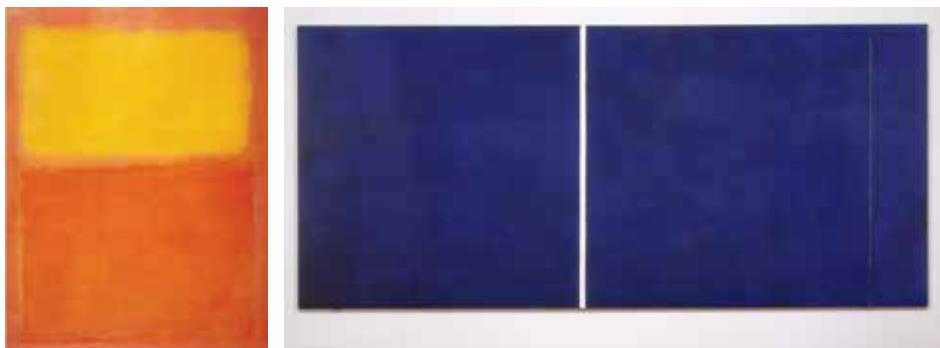


Jean-Philippe Lenclos, présentation de l'image de marque des peintures Gauthier, triptyque sérigraphié, 1965. Photographique de Georges Meguerditchian - Centre Pompidou.



Armin Hofmann, manuel de création graphique, 1965. Étude documentaire réalisée par Peter Gabor

Son travail associe les formes du style international suisse avec l'expressionnisme abstrait et la culture populaire américaine. Si l'influence du style international et de ses ramifications dans l'art concret suisse est évidente, il est peut-être plus complexe de voir en quoi l'expressionnisme abstrait fut un facteur dans la création des formes de Stauffacher-Solomon. L'audace et la liberté de ce mouvement lui ont sûrement permis de prendre des libertés avec l'enseignement d'Hofmann. On distingue deux mouvements au sein de l'expressionnisme abstrait américain, la *Colorfield painting* et l'*Action painting*. L'influence la plus forte provient de la *Colorfield painting*. Ce mouvement inspiré par le modernisme européen se caractérise par de grandes surfaces monochromes remplissant les supports.



Mark-Rothko, peinture à l'huile orange et jaune, 1956.

Barnett Newman, Cathedra, 1951.

«*La couleur est libérée du contexte objectif et devient le sujet lui-même.*»Art and Culture,
Clement Greenberg, Beacon Press, 1961.

Cette conception de la peinture n'est pas sans rappeler le groupe BMPT et sa volonté de recherche du degré zéro dans la peinture. D'ailleurs, il y a une véritable proximité formelle entre les peintures du groupe français et les peintures de la *Colorfield painting* à la fin des années 1950 et dans les années 1960. Tous deux utilisent des rayures, des cibles et des motifs géométriques simples avec des aplats de couleur. L'expérimentation de la plasticité de la peinture par les artistes de la *Colorfield painting* semble directement liée aux grands aplats et aux formes géométriques peintes par Stauffacher-Solomon.



Kenneth Noland, vue d'exposition rétrospective 1924–2010, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2010. Photographie de David Heald

24. Barnett Newman (1905-1970) était un peintre américain. Il est l'un des représentants les plus importants de l'expressionnisme abstrait et l'un des premiers peintres de la **Colorfield Painting** avec pour oeuvre emblématique, les **zips**. Ces peintures se caractérisent par des aplats de couleurs grand format séparés par une bande.

25. Jackson Pollock (1912 -1956) est un peintre américain de l'expressionnisme abstrait, rendu célèbre par la pratique du **all-over** et du **dripping**, qu'il a beaucoup employé de 1947 à 1950.

Malgré l'abolition de la profondeur et le développement de la peinture sur un plan unique, l'expérience de la couleur peinte devient spatiale.

«A painter is a choreographer of space».

Barnett Newman²⁴

Les grands formats utilisés par ces peintres américains et le rapport que cela produit entre le spectateur et la peinture ont probablement guidé Stauffacher-Solomon dans le fait de peindre ses formes du graphisme suisse et la typographie dans des proportions démesurées. Si la filiation à la *Colorfield painting* est directe, il est possible de suggérer d'autres influences du côté des artistes de l'*Action painting*. Ces peintres entretiennent une relation importante à l'espace et au mouvement. L'expérience que cherche à faire vivre Stauffacher-Solomon aux visiteurs du *Sea Ranch* avec ses formes monumentales n'est peut-être pas si éloignée de l'expérience de peinture de Jackson Pollock²⁵ lorsqu'il est debout sur une toile grand format posée au sol. Le rapport d'échelle entre le corps et la surface peinte et du corps dans l'espace peint a très certainement eu une influence dans la réalisation des premiers *Supergraphics* de Stauffacher-Solomon.

La designer américaine déclare:

«Stretching, bending, reaching; the process was as much dancing as drawing.»

Barbara Stauffacher-Solomon

Cette phrase illustre à quel point la pratique même de la peinture devient spatiale et semble même être une description de l'*Action painting*.



Gene Davis, *Pink stripe*, peinture à la résine acrylique magna sur toile, 1960.



Photo souvenir, De travers et trop grand, œuvre in situ, bandes de vinyle adhésif bleues mate large de 8,7 cm sur le mur, 350 x 350 cm, 2013.



Michel Parmentier, 5 aout 1968, Paris. Fonds Michel Parmentier, Bruxelles. Photo de Fabrice Gousset.



Daniel Buren, *Jamais deux fois la même*, papier collé, travail in situ, 1968-1985.



Gene Davis, Sun Ball, peinture à la résine acrylique magna sur toile, 1960.



Kenneth Noland, Flush, acrylique sur toile, 1963.



Jackson Pollock peint un grand format au sol en dripping.

Restauration des Supergraphics du Sea Ranch supervisée par Barbara Stauffacher-Solomon. photographie de Paul Kozal, 2018.

En 1928, dans un article de la revue de Stijl intitulé « Les couleurs dans l'espace et le temps », Theo Van Doesburg²⁶ écrit:

« La peinture créatrice d'espace temps du 20e siècle permet à l'artiste de réaliser son grand rêve de placer l'homme dans la peinture, plutôt que devant la peinture. En fin de compte, il n'y a que la surface qui soit décisive pour l'architecture, l'homme ne vit pas dans la construction, mais dans l'atmosphère qui est produite par la surface! » Theo Van Doesburg, revue de Stijl, les couleurs dans l'espace et le temps.

Nous verrons plus loin à quel point cette phrase est annonciatrice de la profession de designer coloriste et de la place de la couleur dans la pratique de certains architectes modernistes comme Le Corbusier.

Barbara Stauffacher-Solomon retrouve San Francisco en 1962 en partie grâce à l'annonce de l'élection de John Kennedy à la présidence des États-Unis. Tout comme le mouvement moderne européen, son travail est indissociable de la politique et d'une vision sociale du design.

« [...] all this was going to make people happier. »
Barbara Stauffacher-Solomon.

Dès son retour à San-Francisco en 1962, Barbara Stauffacher-Solomon contacte Lawrence Halprin²⁷, un ami de son défunt mari qui est aussi paysagiste et urbaniste.

26. Theo Van Doesburg (1883-1931) est un peintre, architecte et théoricien de l'art néerlandais. Il est connu pour être le fondateur et principal animateur du mouvement De Stijl et de sa revue.

Ce dernier lui loue un bureau au sein de l'immeuble dans lequel il travaille et où se trouvent de nombreux bureaux d'architectes pour lesquels elle travaillera.

C'est au travers de différents projets d'architecture qu'elle réalisera ses premières interventions supergraphiques.

« I did Supergraphics design in the garage of the Bank of America Building on California and Kearny Street in San Francisco designed by architects Wurster Bernali and Emmons. »

Barbara Stauffacher-Solomon

Rapidement, Halprin l'informe qu'il est sur un projet important pour lequel il recrute une équipe pluridisciplinaire. Elle intègre donc l'équipe en tant que designer graphique et réalise sa première mission, dessiner le logotype du *Sea Ranch* pour lequel Halprin doit concevoir un plan d'aménagement global.

The Sea Ranch est un projet de ville nouvelle, populaire, et respectueuse de l'environnement. Il s'étend sur seize kilomètres de la côte californienne. Aménagé entre 1962 et 1965, l'ensemble fut développé et financé par la compagnie *Oceanic Properties* bien que se soit l'architecte et promoteur américain Al Boeke²⁸ qui soit à l'origine du projet. Halprin et Boeke ont donc constitué une équipe regroupant les architectes Joseph Esherick, Charles Moore²⁹, Donlyn Lyndon, William Turnbull³⁰ et Richard Whitaker. L'équipe comprenait également l'écographe Dick Reynolds, la graphiste Barbara Stauffacher-Solomon et son amie Marion Conrad chargée des relations presse. Bien loin des modèles suburbains de l'époque et plus proche des villes nouvelles européennes, *The Sea Ranch* est un véritable projet environnemental avant l'heure. L'idée du « vivre légèrement sur la terre » qui était au centre du projet est d'ailleurs plus que jamais d'actualité de nos jours. L'architecture était composée essentiellement de maisons en bois à simple pente avec au maximum deux étages. L'objectif était que ces dernières disparaissent dans le paysage. Le bois utilisé devait obligatoirement provenir d'essences locales et ne pas être traité. L'implantation des maisons était pensée en fonction de la topologie, du vent et de nombreux autres éléments. Cette conception fait de ce projet un pionnier de l'architecture environnementale.

27. Lawrence Halprin 1916-2009 est un architecte, paysagiste et professeur américain. En 1949 il ouvre son agence en qualité de paysagiste écologiste et traite le paysage au sens large. Il le voit comme l'endroit où se rencontrent les êtres humains et la nature. Il développe un partenariat artistique avec son épouse Anna Halprin, réfléchissant les rapports entre l'architecture, la nature et le corps

28. Al Boeke (1922-2011) est un architecte et promoteur américain militant pour l'intégration du bâti dans le paysage privilégiant de faible densité de constructions. Il était vice-président de la planification et du développement pour *Oceanic Properties*.

29. Charles Moore (1925-1993) est un architecte américain qui fut élève du professeur français Jean Labatut à Princeton tout comme Robert Venturi.

30. William Turnbull (1935-1997) est un architecte américain. Il a étudié à Princeton tout comme Charles Moore, Richard Whitaker et Donlyn Lyndon. Il a principalement œuvré en Californie proposant des formes en opposition avec l'architecture traditionnelle de la côte ouest.



Magasin général et terrains à vendre, vue du sud, Lawrence Halprin collection, October 1965



Richard Whitaker, Donlyn Lyndon, Charles Moore and William Turnbull dans la cour de la première copropriété, photographie de Jim Alinder.



Magasin général, Supergraphics extérieur, Lawrence Halprin collection, 1966



Première copropriété en construction, vue du nord, Lawrence Halprin collection, 1965.



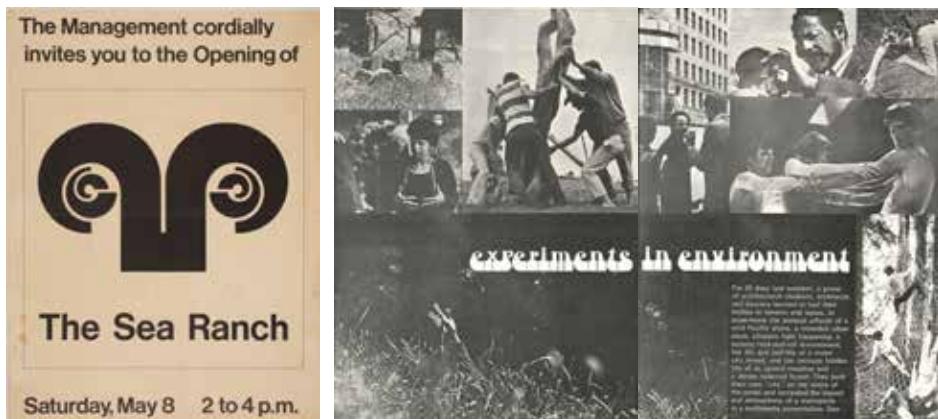
Étude du paysage culturel local, Lawrence Halprin collection.

Première copropriété du Sea Ranch, Lawrence Halprin collection, 1965.

L'identité visuelle mise en place par Barbara Stauffacher-Solomon se compose d'un logotype, de la police de caractères Helvetica et des *Supergraphics* qui feront leur apparition plus tardivement. Le logo tire ses formes de l'histoire du site en reprenant à la fois les cornes des moutons très présents dans les ranchs californiens et une interprétation des vagues qui s'abattent inlassablement sur la côte.

Ces premières formes traduisent déjà l'influence de l'école suisse et plus généralement une posture de designer qui cherche à produire des formes contextualisées, en adéquation avec le lieu qui les portent. La géométrisation et la monochromie des formes sont accompagnées par la police de caractère Helvetica qui contraste franchement avec les polices de caractères tourbillonnantes utilisées en californie dans les années 60 et qualifiées de *hippie stuff* par Stauffacher-Solomon. Cette police dessinée par Max Miedinger en 1957 est elle aussi un incontournable du style suisse mais elle symbolise aussi l'utopie sociale de cette époque dans laquelle le design pensait pouvoir rendre les gens heureux et où l'Helvetica disait honnêteté.

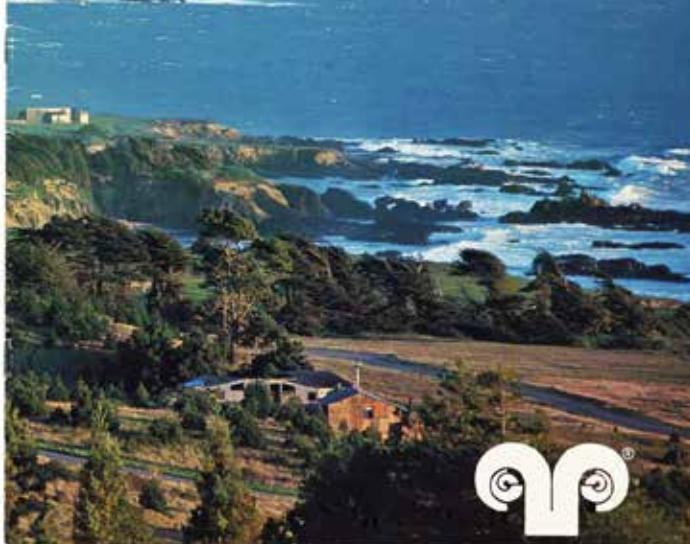
«That if you wrote a sentence in Helvetica, it was suppose to be the truth». Barbara Stauffacher-Solomon



Barbara Stauffacher-Solomon, affiche d'ouverture du Sea Ranch, 8 Mai 1965.

Page de titre pour l'article « experiment in environment », un workshop mené par Lawrence Halprin et Anna Halprin avec des étudiants en danse et en architecture aux abords du Sea Ranch, Progressive architecture, Juillet 1967.

Sea Ranch



The Sea Ranch
←
Sales Office
General Store
Restaurant
U.S. Post Office



Oceanic Properties Inc
Inter-office Memo
Honolulu

FEB 10 1966

Date: 9 February, 1966

To: William Turnbull

From: Geoffrey Fairfax

Subject: The Sea Ranch - Swim/Tennis

We discussed the interior painting of the swim/tennis building last week and at the time I requested a proposal from your office for the design of a new and exciting color scheme.

I now want to change my request and ask that you devise at your own expense a painting scheme which somehow changes the present interior appearance to a maximum while changing our construction budget to a minimum. I'm not sure now just how we ended up with all white but in any case it requires some immediate improvement.

I understand that the county will not accept exposed wooden floors in certain areas and consequently I suggested to Joe that we use sections of portable rubber matting. If this meets with county approval, you may be able to specify colored matting which adds to the livening process.

Guy
GUY/jg

cc: Joe McClelland



1.
Walk along the beach. See how the sand is used to build houses?

2.
Hike up the hill. See how the trees are used to build houses?

3.
Swim in the ocean. See how the water is used to build houses?

How to tour The Sea Ranch. How to tour The Sea Ranch.

4.

Take a walk along the sea cliff above the sandy beach. See how the sand is used to build houses?



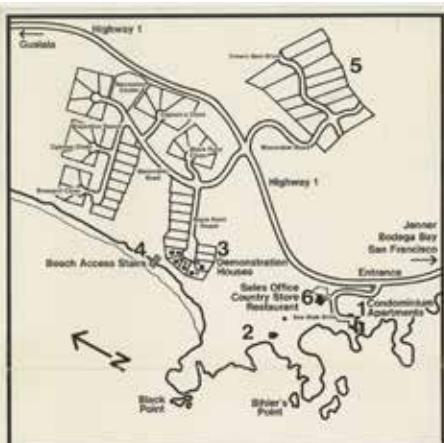
5.

Drive up Moonseas Road to Create Head Office and inspect the lumber used to build houses. See how the trees are used to build houses?



6.

Complete your tour at The Sea Ranch Country Store, Restaurant, and Inn. See how the food is used to build houses? See how the pottery and pottery rooms, gift shop, and art gallery are used to build houses?



An unincorporated stretch of the Sonoma coast land is the community of The Sea Ranch. This is the western extension of the coastal town of Guerneville, which is in Northern California. Yet it is only a 2 1/2 hour drive from San Francisco.

This map shows the best route to The Sea Ranch to be driven. The point numbers point the way to points of interest mentioned on your get-acquainted tour.

For further information, contact Barbara Solomon at The Sea Ranch, Guerneville, Sonoma County, California 95448, Telephone (415) 786-0221.

Or Mr. The Seach Ranch, 102 California Street, San Francisco, California 94107, Telephone (415) 561-2111.



The Sea Ranch

Barbara Stauffacher-Solomon, dépliant promotionnel vantant les activités possibles au Sea Ranch.

Design Brochure

The Sea Ranch Guidelines for Design



Barbara Stauffacher-Solomon, Design Brochure, guide de design pour les futures réalisations au Sea Ranch, 1966.

Si cette utopie caractérise bien certaines croyances du moment, Stauffacher-Solomon s'en détachera rapidement allant même jusqu'à s'éloigner du design graphique.

«I love living here and I hate being surrounded by design. I keep saying that design is just a cover and it's superficial and yet I'm surrounded by design I love it and I hate it» Barbara Stauffacher-Solomon

L'intervention de Barbara Stauffacher-Solomon ne va pas se limiter au logotype mais va s'étendre à la création de nombreux supports de communication en collaboration avec Marion Connrad. Rapidement, Al Boeke manqua d'argent pour apporter une couche de finition au bâtiment de la piscine et au tennis club. Il a donc demandé à la designer d'habiller les parties communes de manière à couvrir les murs blancs à moindres frais. Stauffacher-Solomon a donc carte blanche mais peu de moyens. Elle va produire de nombreux traits directement sur les murs avec du charbon et de la ficelle produisant des formes géométriques. Des flèches mènent de chaque côté du bâtiment et en haut des escaliers, les rayures progressent dans les coins, le graphisme donne l'impression que les pièces sont plus grandes et renforcent visuellement les poutres, les angles du toit et les multiples volumes alors que les pièces étaient toutes blanches. Elle a ensuite fait peindre ces formes dans les couleurs de son choix par des peintres en enseignes.

Si l'influence du style international est incontestable dans les formes qu'elle a tracées, le plus intéressant est la dimension fonctionnelle qu'elle a apportée à un projet initialement décoratif. Stauffacher-Solomon se place en designer et propose des signes utiles pour la circulation et les usages des parties communes du *Sea Ranch*. Elle produit ces formes pour renforcer l'architecture. Toutefois, comment ne pas s'interroger quant à la présence et à la nécessité de signes aussi grands?

«Does it look all right?»? Bobbie asked contractor Matt Silvia when he came to lock up for the night.

«Should I keep going? When should I stop?»

«Make it happy, kid,» he said.

«And I did the best work I've ever done.»

Barbara Stauffacher Solomon, Why? Why Not?, Fun Fog Press, San Francisco, 2013, pp. 72-77.

Ces signes utilisent les murs comme support mais laissent supposer qu'ils vont au-delà. Ils sont définis par l'architecture, l'accompagnent, mais sous-entendent qu'ils sont plus grands qu'elle comme l'avait défini C.Ray Smith pour les premiers *Supergraphics*.

«The architecture somehow just told me what to do, it's like a big painting, you start with one corner or one line and you are just and then it tells you where to make the next slide and that it tells you where to write the next slide.» Barbara Stauffacher-Solomon

La taille de ces signes s'explique aussi probablement par la fonction décorative sous-entendue dans la commande de Al Boeke qui n'a pas explicitement demandé une signalétique. Cette fonction décorative que repousse Stauffacher-Solomon dans son discours moderniste est pourtant un élément qui semble avoir guidé son travail de peinture vers la monumentalité. La liberté offerte par Al Boeke et le besoin d'aménager l'espace produisent une somme de contraintes à laquelle la monumentalité semble répondre. Le signe fonctionnel devient décoratif car il était nécessaire qu'il fasse aménagement, par conséquent, il a fallu le faire grandir. Si cela n'est qu'une hypothèse, il est possible d'affirmer que ce travail à des qualités plastiques et graphiques qui produisent un impact fort sur le visiteur. Stauffacher-Solomon a d'ailleurs reçu la médaille des arts industriels AIA pour ce projet qui fit également de nombreuses apparitions dans la presse de l'époque.

«The whole point is to knock down walls with paint [...] Giant designs stretch walls and heighten ceilings [...]» Life Magazine, May 3, 1968.

Mais aussi dans des ouvrages spécialisés comme *High Styles: Twentieth-Century American Design* édité par le Whitney Museum of American Art et Summit Books en 1985.

«Stauffacher's Sea Ranch supergraphics were no more decorative gimmick, but an artist's highly provocative and instructive essay on the nature of architectural space.» Martin Filler, «The Interior Landscape and the Politics of Change,»

L'apparition la plus marquante et déterminante à l'époque est probablement la couverture du magazine *Progressive architecture* en mars 1967 qui utilise une photographie des peintures de Stauffacher-Solomon.

Un article de ce même magazine parut en Novembre de la même année et rédigé par C. Ray Smith faisant suite à « *The freeway comes indoors* » soutient l'idée selon laquelle l'apparition des *Supergraphics* est un déplacement des signes conçus pour notre mobilité à grande vitesse dans des espaces dans lesquels nous sommes lents. L'usager entretient donc une relation de grande proximité avec des signes initialement conçus pour être vu de loin. Cela produit des expériences nouvelles dans le rapport entre le corps, l'espace et la peinture. C'est ce qui semble interpeller les journalistes de *Progressive architecture*.

« The latest and most electrifying manifestation in this direction is probably not the flat abstract graphics, but graphics made from highway billboards, which are used as super murals. Not only do they derive from bringing the freeway indoors, but they are also an extension of the Supergraphics technique with three-dimensional elements from our popular human experience, and makes the viewer feel almost as large as Gulliver in Lilliput. This going into a world beyond - our own is what distinguishes graphics from Supergraphics. » « *Supergraphics* », *Progressive Architecture* novembre, 1967.

L'évolution des *Supergraphics* est donc bien perceptible à travers ces trois articles de *Progressive architecture* datant de 1967. Même si celui du mois de mars n'est pas rédigé par C. Ray Smith, et que Smith contestera l'appartenance du travail de Stauffacher-Solomon au champ des *Supergraphics*, il est évident que c'est bien le *Sea Ranch* qui rendra le terme populaire.

Le projet de Al Boeke est une réussite sur le plan environnemental mais il est un échec sur plan social puisque ces résidences sont devenues inabordables pour la classe populaire initialement visée. Stauffacher-Solomon partageait cette vision sociale liée notamment au mouvement moderniste dont elle est issue.

« [...] lots of things start with very nice original intentions but then the door end up that way. How that it became the typeface (Helvetica) of capitalism just out of the typeface of tough socialism. It's like modern architecture was made for make housing for the poor but it ended up being only the rich could afford it in America and so became the architecture of the rich. »

Barbara Stauffacher-Solomon.

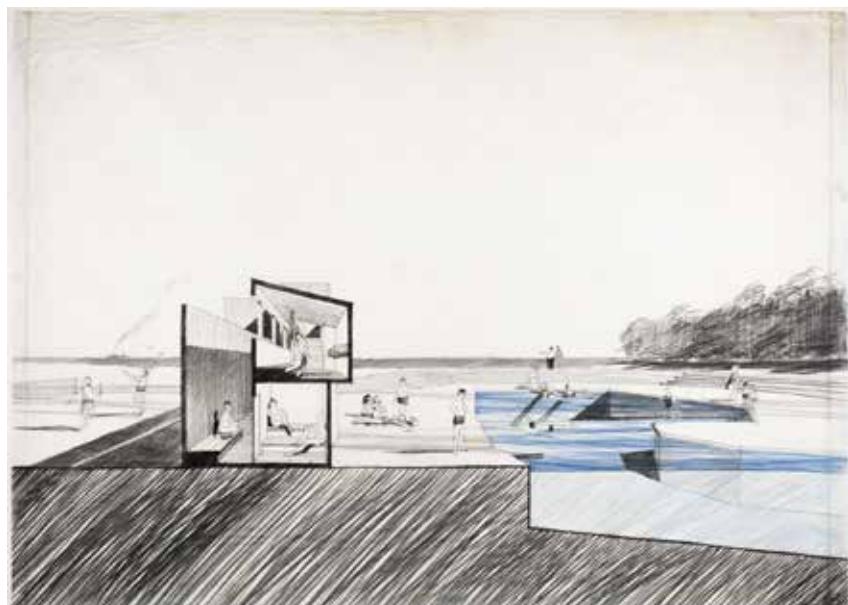
Le *Sea Ranch* fut donc le point de départ pour la carrière de Barbara Stauffacher-Solomon et pour les *Supergraphics*, un point de départ marqué par la dimension sociale, le rapport à l'architecture et au design graphique Suisse. Plus généralement, le supergraphisme émerge dans le contexte des années 60 aux États-Unis, à une époque où tout était qualifié de «super».

« To modern ears, «super» sounds dated-a bit corny. Our contemporary préférence is for the more blasé epithete «cool», or the odious catch-all «awesome». Yet the word «super» regains a patina of remote '60s glamour, and no word better devines that tumultuous decade-a time when everything went supernova and everything was supernormal... » «*Supergraphics then and now*» de Adrian Shaughnessy³² dans l'ouvrage *Supernew Supergraphics, Unit*, 2014.

Cette phrase illustre parfaitement la justesse du terme *super* et ce qu'il évoque de nos jours. Ce monde du tout *super* est proche du monde moderne français décrit par Fernand Léger dans son recueil d'essais *Fonction de la peinture*. Il souligne lui aussi l'impact de cette modernité sur le langage

« L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du XVIII^e siècle; par exemple, à tel point que notre langage est plein de diminutif et d'abréviation ». *Fonctions de la peinture*, Éditions Gallimard, Collection Folio essais (n°309), 1997.

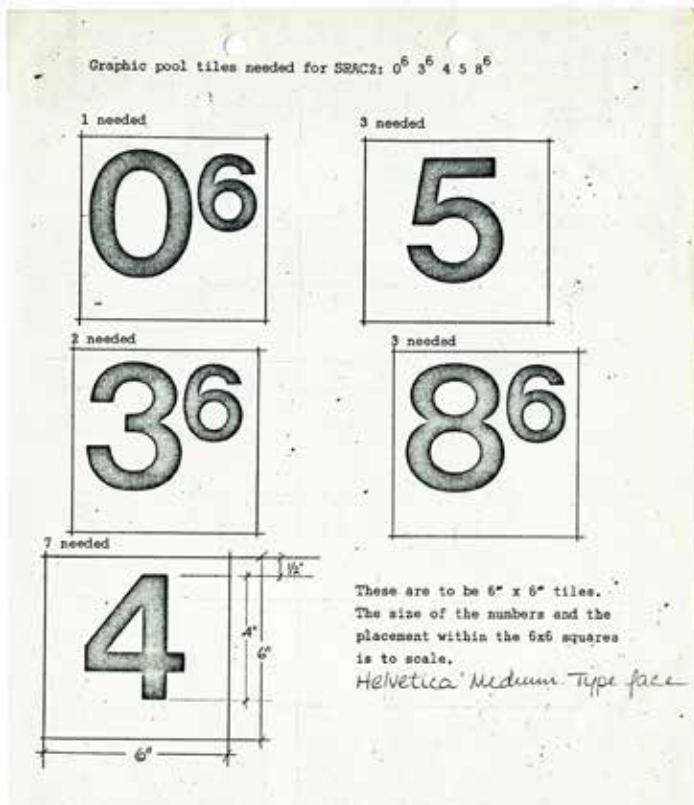
Cette atmosphère des années 60 n'est probablement pas innocente dans l'intérêt que nous portons à ces formes de nos jours. Elles sont facteurs de nostalgie d'une époque d'insouciance où le progrès et la croissance n'étaient pas encore limités par l'économie ou l'écologie.



William Turnbull-Jr.MLTW Collection Title Oceanic Properties- Sea Ranch Athletic Club,North Recreation Center



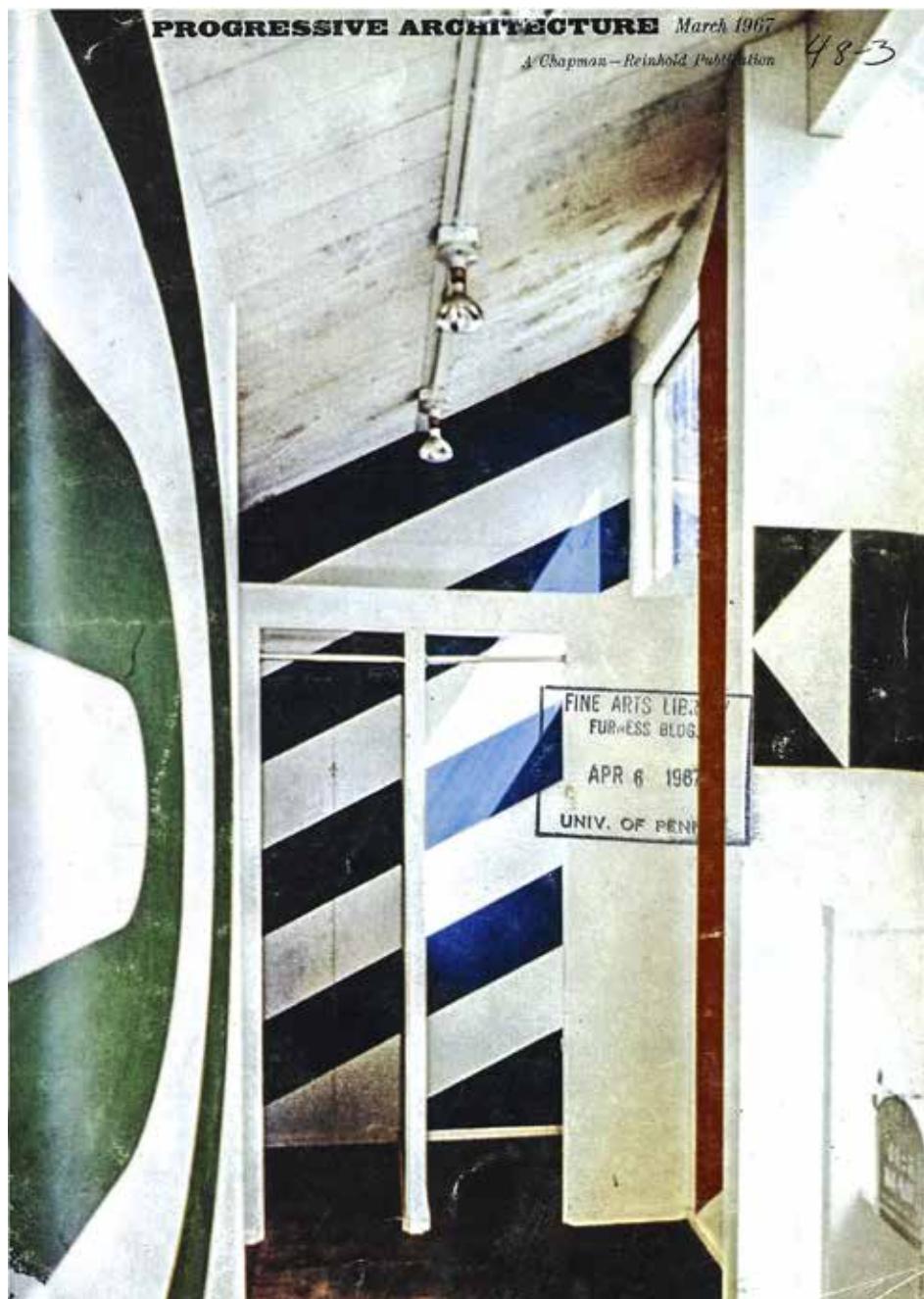
Piscine vers l'océan, Sea Ranch Athletic Club, William Turnbull, Jr./MLTW Collection, 1966.



Éléments graphiques pour le marquage au sol de la piscine, Sea Ranch Athletic club, William Turnbull collection.



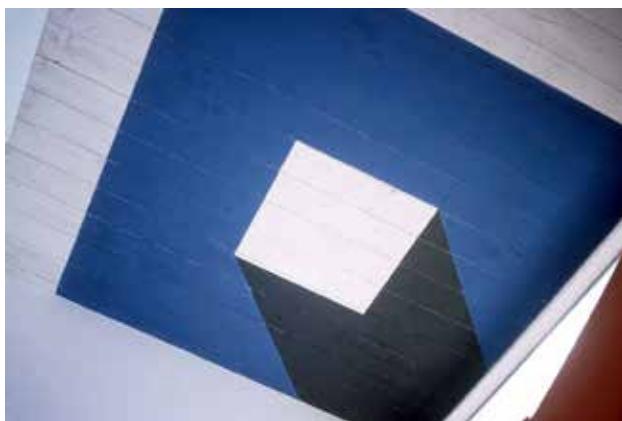
Piscine et bâtiments, Sea Ranch Athletic club, William Turnbull collection.



Couverture du magazine Progressive architecture, Mars 1967.



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics, Moonraker Athletic Club,
Lawrence Halprin collection, 1966.



Barbara Stauffacher-Solomon, flèche, Moonraker Athletic Club,
Lawrence Halprin collection, 1966.

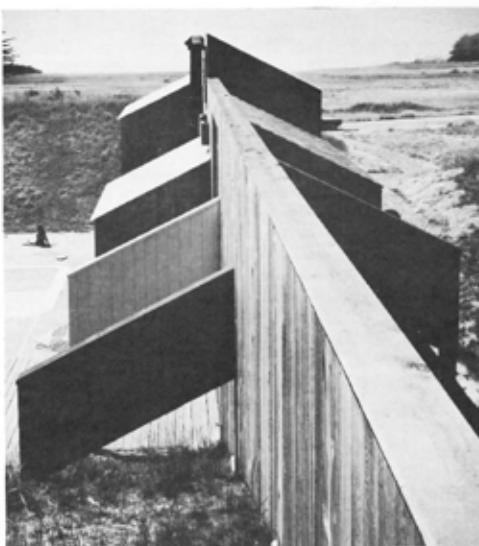


Restauration des Supergraphics du Moonraker Athletic Club
supervisée par Barbara Stauffacher-Solomon. Photographie de
Paul Kozal, 2018.



bathhousegr

Page de titre pour l'article « bathhouse graphics », Progressive architecture, Mars 1967.



graphics

**"Make it
happy, kid"**



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics dans le Moonraker Athletic Club, Sea Ranch.



Ibid.



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics intérieur et éclairage, Lawrence Halprin Collection
Moonraker Athletic Club, 1966.

Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics intérieur, Moonraker Athletic Club, 1966.



Restauration des Supergraphics du Moonraker Athletic Club supervisée par Barbara Stauffacher-Solomon, photographie de Paul Kozal, 2018.



Barbara Stauffacher-Solomon, vue intérieure du Moonraker Athletic Club, Lawrence Halprin collection, Juin 1966.



Jean-Philippe Lenclos, nuanciers d'intérieur refecto, pakomat, swip, peintures Gauthier, sérigraphie, 1967. Photographie de Philippe Migeat - Centre Pompidou.



Vue extérieure du Moonraker Athletic Club, www.communedesign.tumblr.com, 2013.



Daniel Buren, Photo-souvenir, mur coupé et projeté, 2015, œuvre in situ, bandes de vinyle adhésif bleues mates larges de 8,7 cm sur bois, photo de Ela Bialkowska.



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics et salle de bain, Moonraker Athletic Club, Lawrence Halprin collection, 1966.

Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics intérieur, Moonraker Athletic Club, Lawrence Halprin collection, 1966.



Restauration des Supergraphics du Moonraker Athletic Club supervisée par Barbara Stauffacher-Solomon, photographie de Paul Kozal, 2018.





Barbara Stauffacher-Solomon devant un sign «Exit» réalisé en porcelaine émaillée et placé sur la maison de Lawrence Halprin au Sea Ranch.



Barbara Stauffacher-Solomon, panneau de sortie dans l'extension du bâtiment du Sea Ranch, The Sea Ranch Archives Collection, 1969.

Daniel Buren, Prisms, couleur et miroirs, haut relief, travail in-situ à la galerie Nara Roesler, São Paulo, Brésil , 2017.



Olivier Mosset, sérigraphie sur papier Arches 300g/m², 25 x 32 cm, 40 exemplaires.



Barbara Stauffacher-Solomon, EXIT, peinture sur tuyaux, Bank of America, Headquarters Building, 1967.

Dans son essai, Adrian Shaughnessy³¹ écrit:
«*Supergraphics was the name of a short-live architectural mini-éruption on California (and a few other places) in the 1960s and early 1970s. It was barely a movement.*» «*Supergraphics then and now*»,
Adrian Shaughnessy, *Supernew Supergraphics*, Unit, 2014.

31. Adrian Shaughnessy est un graphiste et écrivain basé à Londres. Il est maître de conférences en communication visuelle au Royal College of Art et cofondateur de **Unit Éditions**, une maison d'édition produisant des livres sur le design et la culture visuelle.

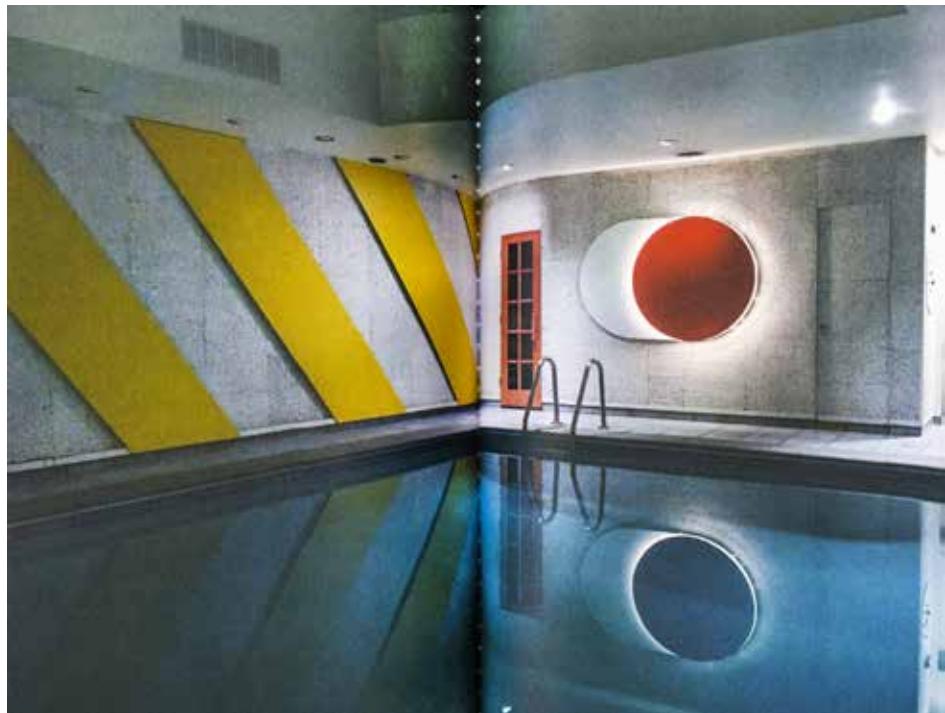
En effet, *Supergraphics* n'est pas un mouvement bien défini qui s'est prolongé dans le temps. Aucun manifeste ne fut rédigé, aucune école ne l'a enseigné et aucun designer ou théoricien n'a essayé de le théoriser hormis Smith dont la définition s'est rapidement révélée obsolète. C'est pour cette raison que les rares livres qui traitent le sujet comme *Supernew Supergraphics* proposent une vision large et semblent regrouper *Supergraphics*, *environmental graphics* et même architecture. Toutefois, le projet du *Sea Ranch* mais aussi les autres interventions supergraphiques de Stauffacher-Solomon permettent de poser une base théorique pour définir cette seconde génération de *Supergraphics*.



Barbara Stauffacher-Solomon, Kaiser Channel 44 KBHT T.V. Studio, 1965



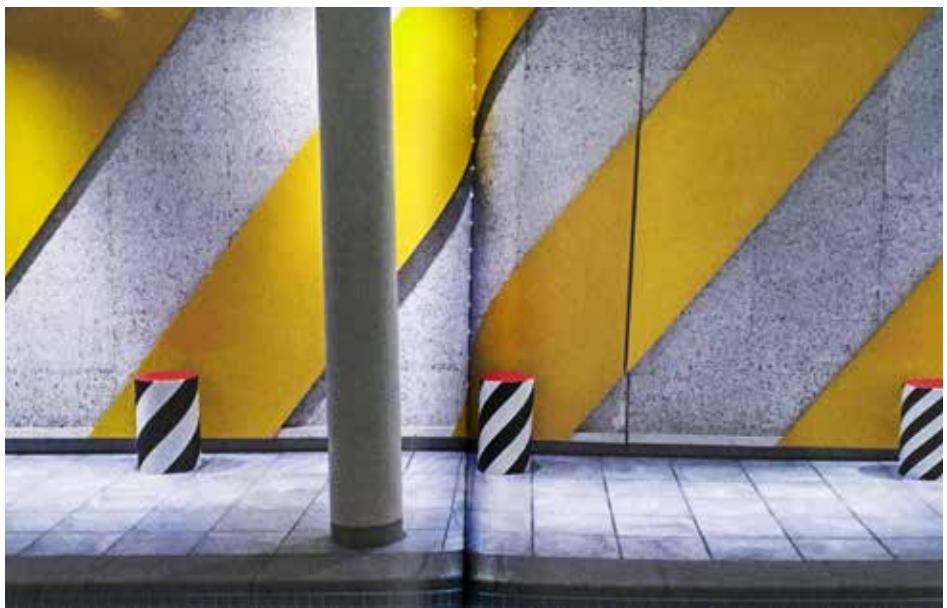
Barbara Stauffacher-Solomon, Boas Pontiac, californie, 1966.



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics pour une piscine dans le sous-sol d'une résidence privée, 1967. Les éléments graphiques sont en porcelaine émaillée.



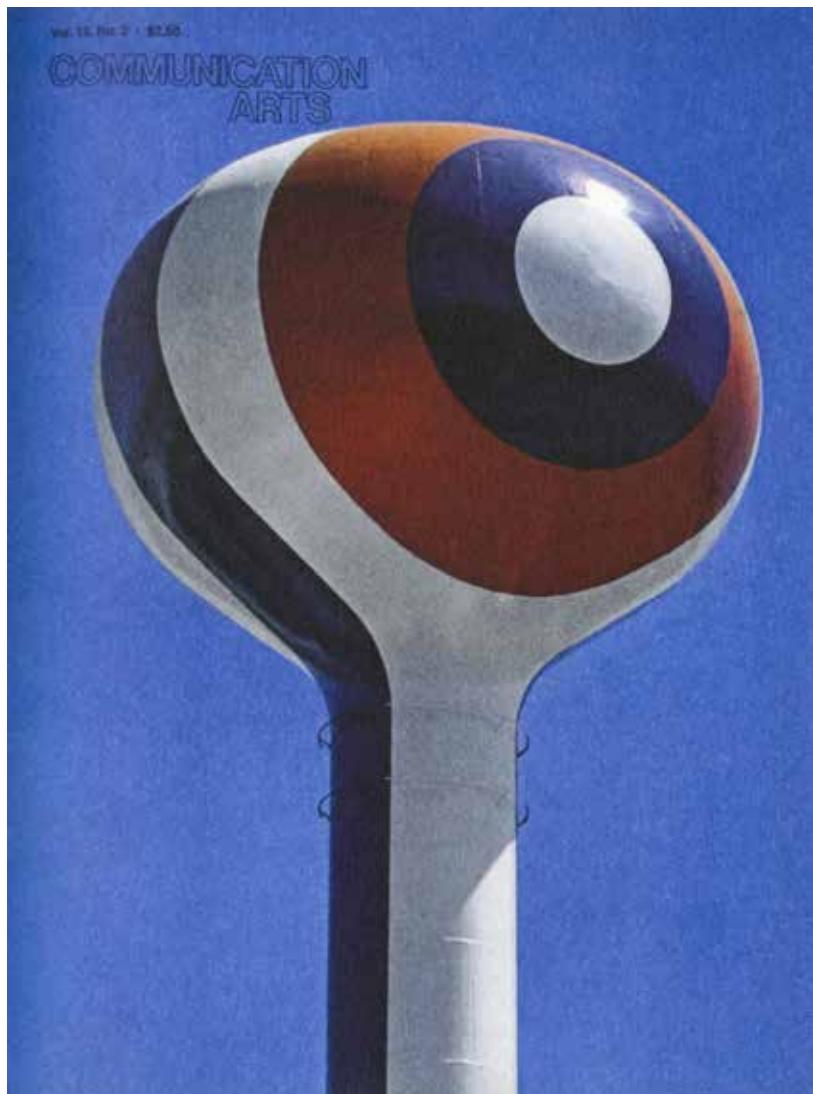
Ibid.



Ibid.



Barbara Stauffacher-Solomon , Supergraphics sur une clôture de chantier de la banque du Brésil, 1967



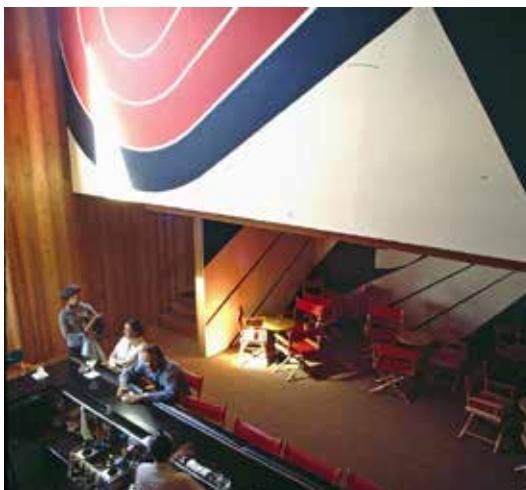
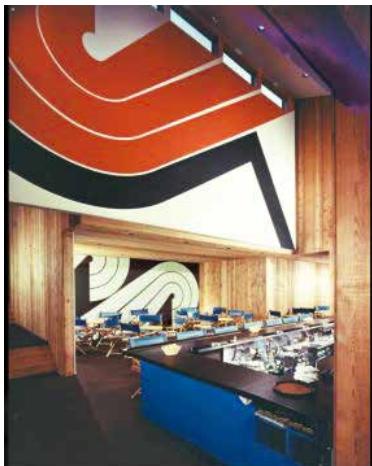
Couverture du magazine Communication Arts, v. 13, n ° 3, 1971, peinture du château d'eau CalExpo à Sacramento par Barbara Stauffacher-Solomon en prévision de la foire de l'État de 1968 en Californie.

«Après avoir travaillé avec les architectes WB & E (architectes SF, Wurster, Bernardi & Emmons) sur Ghiradelli Square à SF, ils m'ont embauchée pour concevoir des Supergraphics sur le nouveau château d'eau de Ca / Expo à Sacramento. J'ai dessiné sur une photo du château d'eau blanc. La réalisation fut confiée à un peintre local. Je me suis rendue sur le site pour superviser et j'ai trouvé ce gars formidable, suspendu par des cordes au sommet de la tour avec des pots de peinture, en haut, en bas et autour de la tour. C'était une vue incroyable.»*Barbara Stauffacher-Solomon.*



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics dans un magasin de disque de Ghirardelli Square.

Dans les années 1960, le graphisme du projet de réhabilitation du Ghirardelli Square comprenant la réhabilitation d'une usine de chocolat et la revitalisation du front de mer de San Francisco fut confié à Stauffacher-Solomon. Elle s'est occupée des éléments graphiques de la place Ghirardelli à travers la signalétique, des entrées de garage, des peintures murales extérieures et de la peinture de plusieurs magasins.



Barbara Stauffacher-Solomon, Supergraphics dans le bar/restaurant du Sea Ranch, Collection d'archives du Sea Ranch, 1969.

En 1969, le bâtiment central du Sea Ranch est agrandi, avec un bar et un restaurant plus grand pour les visiteurs en transit.

En mars 1970, le magazine Progressive Architecture a publié un article très élogieux décrivant cet agrandissement.

En France, le début des années 70 voit apparaître une seconde génération de coloristes souvent issu de l'enseignement de Léger et de Le Corbusier. Ils tendent tous vers une approche urbaine et territoriale de la couleur et certains d'entre eux transforment l'espace non seulement avec la couleur comme avant mais aussi avec des motifs supergraphiques. Cette pratique supergraphique est importée par Jean-Philippe Lenclos suite à son intérêt pour les formes produites par Stauffacher-Solomon au *Sea Ranch*. Les productions des coloristes français s'inscrivent dans la seconde vision supergraphique définie un peu plus tôt avec l'article «Il colore é un segnale» de la revue *Domus* et introduite par les peintures du *Sea Ranch* et d'autres projets supergraphiques réalisés par Stauffacher-Solomon un peu avant et après le *Sea Ranch*.

Cette seconde vision caractérisée par une rationalisation et une *refonctionnalisation* des formes graphiques est un peu balbutiante au départ et se confond avec différentes théories de la couleur. Cela donne lieu à des projets qui adoptent les principes formels sans proposer de véritable fonction à ces peintures supergraphiques. L'influence de Stauffacher-Solomon n'est donc pas immédiate. Les coloristes veulent avant tout utiliser la couleur autrement que pour «colorier» l'architecture c'est-à-dire appliquer la couleur autrement qu'en suivant les limites et les supports fixés par l'architecture elle-même. Lenclos parle d'une entité «volume-couleur». Pour lui la couleur permet de transformer l'architecture. Contrairement aux architectes qui voient en cette pratique une destruction de leur travail, Lenclos y voit une exaltation et une humanisation de l'architecture moderne des grands ensembles qui ne sont, selon lui, plus à échelle humaine. C'est le cas du projet de colorisation des tours de Créteil. Son raisonnement rejoint très clairement le rejet du modernisme et son caractère abstrait et impersonnel formulé par les supermanneristes et des architectes postmodernes comme Robert Venturi et Denise Scott Brown.

« [...] ils reprochent donc aux architectes modernes d'avoir négligé l'usage des signes et de s'être enfermés dans un spatialisme et un formalisme abstrait, que personne ne comprend »

À propos de Robert Ventury et Denise Scott Brown dans architecture et signe, architecture comme signe, Valéry Didelon, Voir l'architecture, éditions B42.

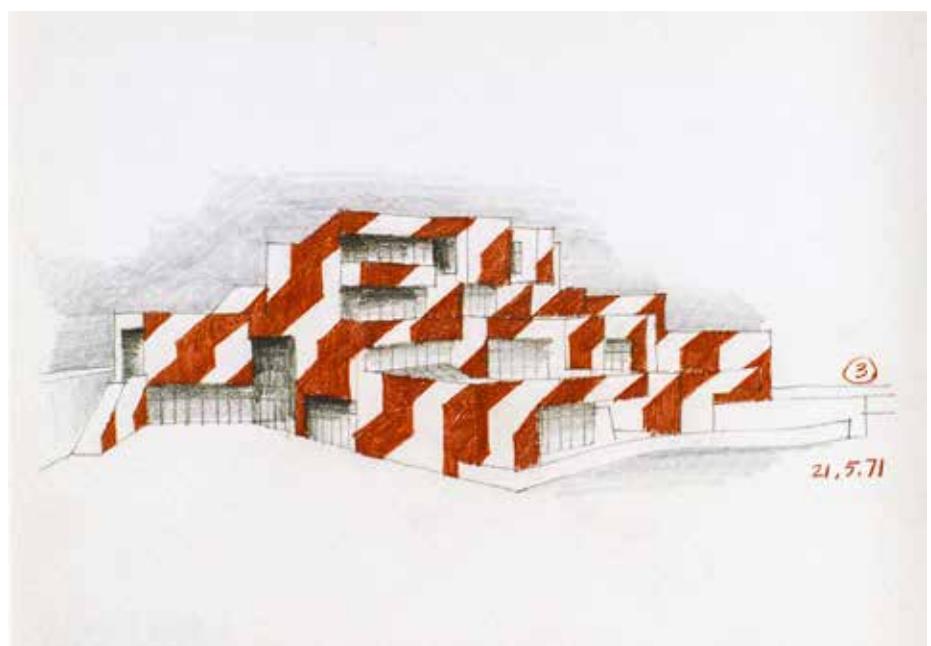


Jean-Philippe Lenclos, gouache sur carton, quartier de La Haye aux Moines, Créteil, 1970-1971. Photographique de Georges Meguerditchian - Centre Pompidou.



Jean-Philippe Lenclos, maquette du projet de Créteil, Cree architectures, juillet-août 1972.

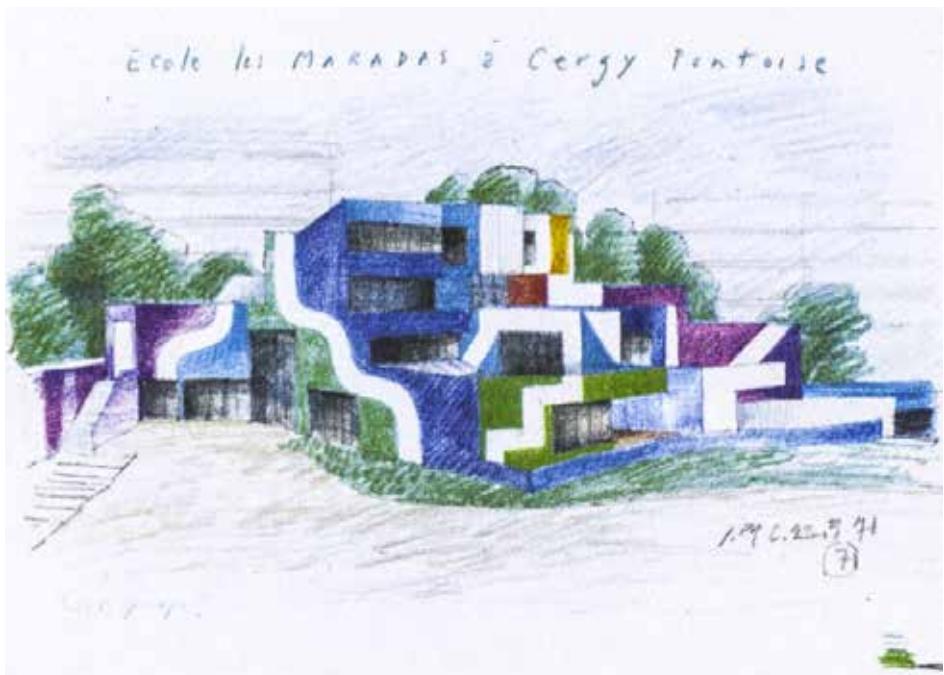
S'il est difficilement concevable de considérer que les peintures de Créteil sont à échelle humaine comme l'explique Lenclos, il est intéressant de relever qu'il les a aussi conçues pour une « lecture mobile ». Cette lecture mobile est celle des automobilistes de l'autoroute qui longent les tours. Le rapport à l'environnement urbain et surtout à la route qui est centrale chez les supermanneristes n'est donc pas étranger aux interventions supergraphiques françaises qui réinjectent les principes de Smith à l'échelle de la ville.



Jean-Philippe Lenclos, École des Marades, Cergy-Pontoise, 1972. Étude de façade, 1972. Crayon de couleur sur papier. Photographie de Georges Meguerditchian - Centre Pompidou.



Ibid.



Ibid.



Ibid.

Jean-Philippe Lenclos explique aussi sa démarche à travers le constat que la ville est une anarchie de signes et de couleurs à laquelle le passant s'est acclimaté. Ses observations confirment les écrits de Léger qui annonçaient l'émergence d'un nouveau paradigme amorcé par les affiches aux couleurs vives et les réclames peintes dont il se réjouissait.

« Dans la ville actuelle, on est environné d'un graphisme qui se développe de plus en plus à travers la signalétique, la publicité, les enseignes et les vitrines. L'œil s'habitue à ce graphisme sporadique et se trouve ainsi mieux préparé à un graphisme monumental ». Jean-Philippe Lenclos.

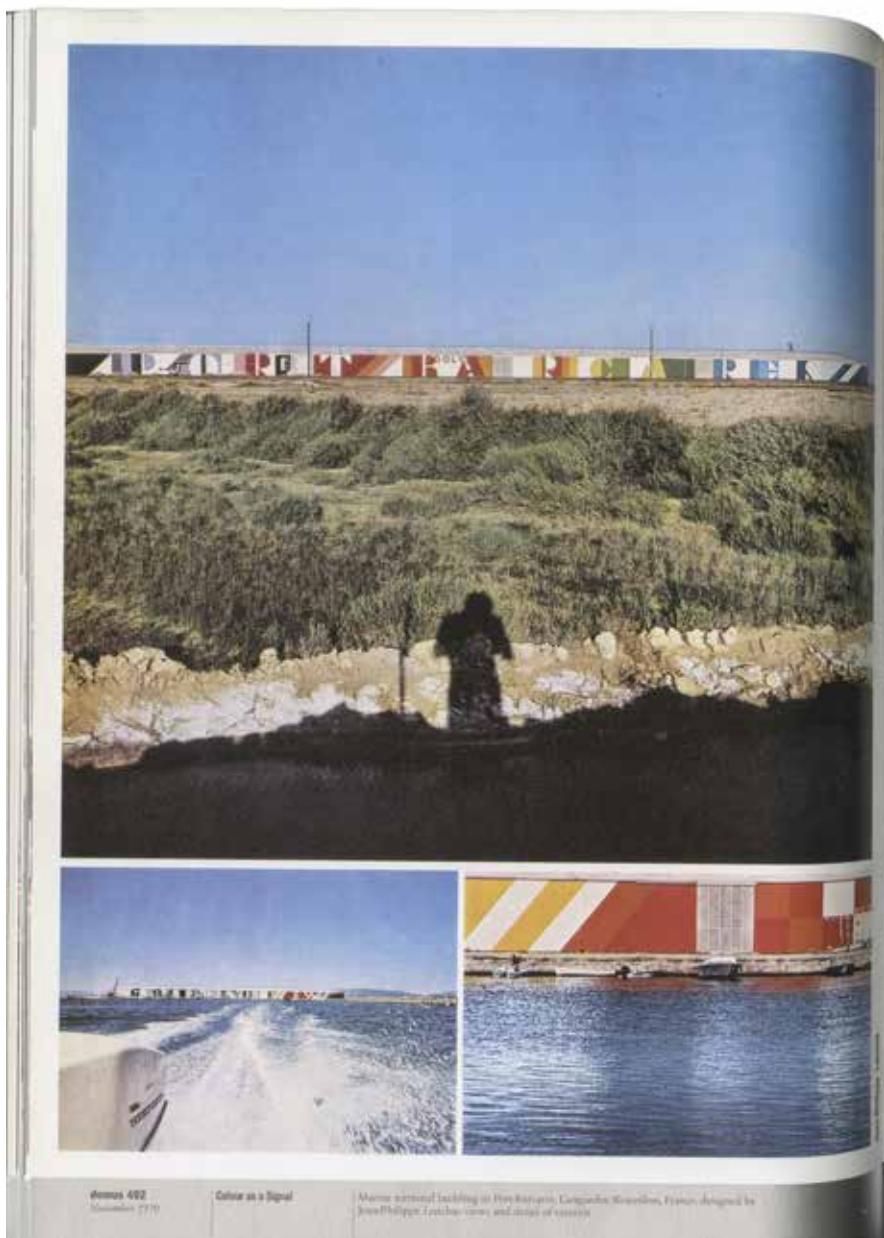
Là encore, il adopte un discours semblable à celui tenu par les Venturi dans leur ouvrage *Learning from Las Vegas* montrant encore la filiation avec les postmodernes américains et leur rapport à l'univers de la route mais semble relativement loin des préoccupations du *Sea Ranch*.

« Dans le cadre de la société de consommation, de l'opulence généralisée, de la publicité agressive, couvrir des bâtiments de signes graphiques est tout à fait adapté. L'esprit du temps c'est de traverser la ville au volant d'une automobile et de voir défiler de part et d'autre de la chaussée de gigantesques billboards. » Entretien avec Valéry Didelon, Voir l'architecture, éditions B42.

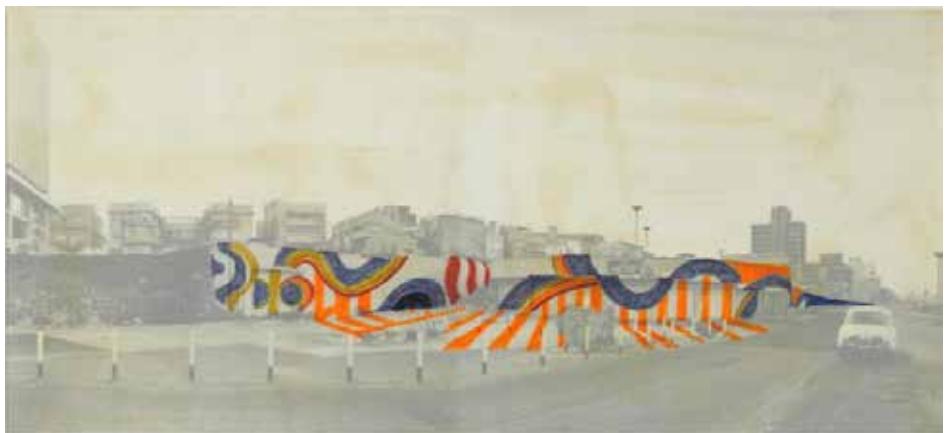
En effet, le caractère fonctionnel des formes de Barbara Stauffacher-Solomon ne se retrouve pas dans ces interventions principalement décoratives et finalement plus proches des *Supergraphics* produits par les Supermanneristes. Toutefois, certains projets des coloristes vont clairement s'inscrire dans cette seconde vision supergraphique. Le projet du hangar à bateaux de Jean-Philippe Lenclos à Barcares présenté dans *Domus* en est un exemple. Bien qu'ils prennent place à l'extérieur et qu'il soit conçu comme un repère spatial visible depuis la mer, la monumentalité de cette peinture fait office d'aménagement, d'enseigne et est complètement disproportionnée pour les ouvriers sur place.

Le projet a aussi comme fonction de produire un signe dans un paysage en construction et donc de nommer un lieu en devenir.

La mise en couleur d'une promenade sur le front de mer à Tel Aviv en Israël réalisée par Dan Reisinger³² propose un véritable aménagement de l'espace par la peinture supergraphique.



Jean-Philippe Lenclos, façade du chantier naval Gondolys, Port Barcares, 1974. « Il colore é un segnale », Domus n°492, Novembre 1970.



Dan Reisinger, mise en couleur d'une promenade à Tel Aviv, Feutres de couleur sur calque monté sur tirage photographique N&B, 1971. Photographique de Georges Meguerditchian - Centre Pompidou.



Ibid.



Ibid.



Ibid.



Ibid.

32. Dan Reisinger (1934-) est un designer graphique israélien. Après des travaux de peinture en bâtiment, il étudie à l'académie Bezalel d'art et de design de Jérusalem. Il a également étudié et travaillé à Bruxelles et à Londres. Son travail regroupe un grand nombre d'affiches à thème social, politique et culturel, des emballages et plus de 150 logos.

33. non-lieu, concept défini par Marc Augé dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Ce sont des espaces d'anonymat comme les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gare, aéroports) ou des moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains, trains ou avions.)

34. Bjarke Ingels Group (2005-) est un groupe d'architectes, d'ingénieurs, d'urbanistes, de paysagistes, et de designers, basé à Copenhague, à New York, à Londres et à Barcelone. L'architecture de BIG est liée à l'évolution des modes de vie contemporaine. (échanges multiculturels, flux économiques mondiaux et technologies de communication.)

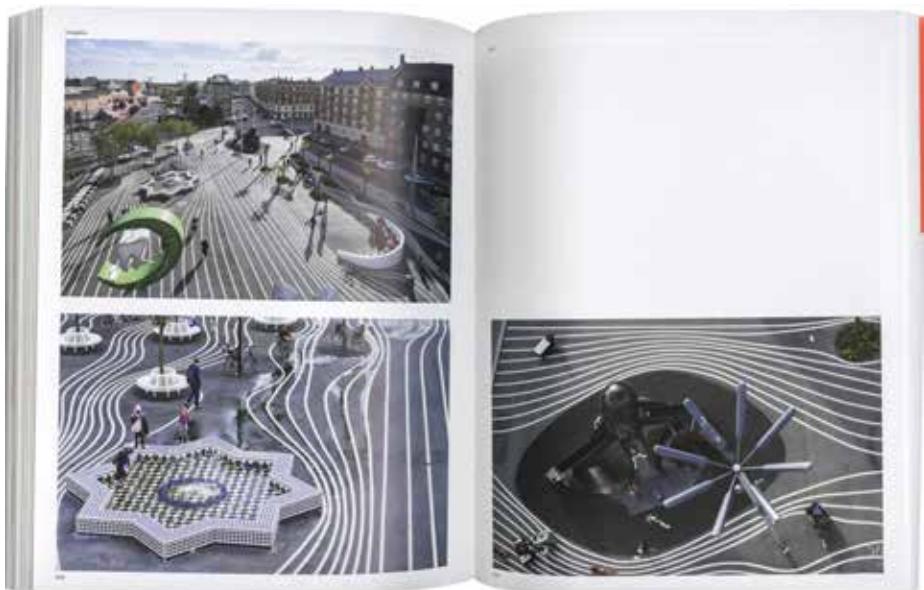
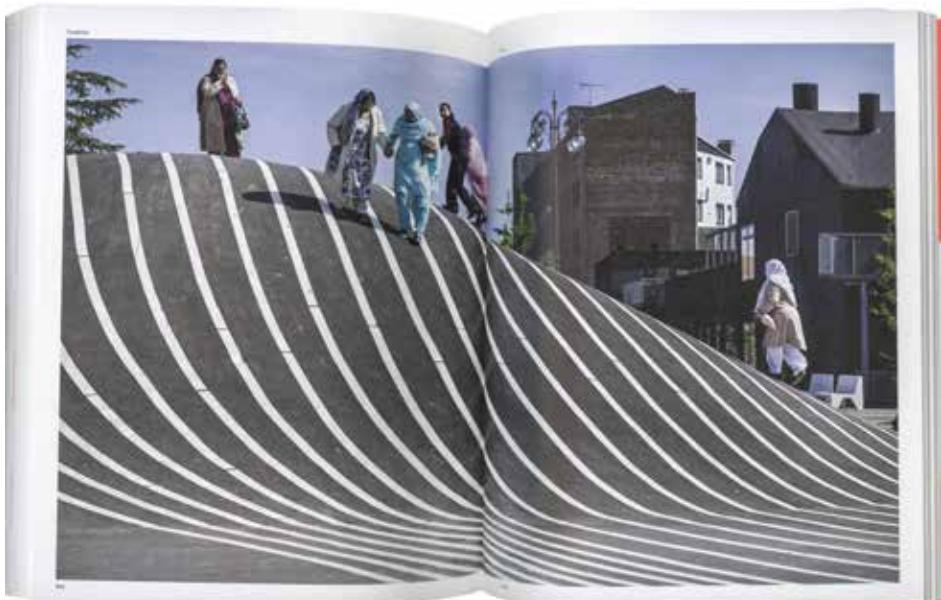
Le lieu devient promenade grâce aux formes peintes qui accompagnent le déplacement du passant. La peinture produit un signe dans le paysage, l'ensemble de l'espace qu'elle va occuper devient un lieu car on peut désigner cet espace par ses éléments distinctifs que sont ses *Supergraphics*. Ce projet est finalement proche du travail de Stauffacher-Solomon. Tous deux accompagnent l'usager dans un espace de circulation non qualifié en transformant ce *non-lieu*³³ en un lieu identifiable. L'espace de circulation non désigné devient un espace remarquable et un centre d'intérêt par la présence de peintures supergraphiques.

Des formes supergraphiques aujourd'hui, actualisations.

Cette seconde génération de *Supergraphics* pose les bases de ce que l'on appelle aujourd'hui les *environmental graphics*. Ce terme généraliste englobe d'ailleurs les pratiques supergraphiques contemporaines comme le prouve l'ouvrage *Supernew Supergraphics*. Ces *environmental graphics* sont, pour la plupart, calibrés par rapport à leur support contrairement aux *Supergraphics* qui en débordent volontairement. Ils semblent être intégrés au projet architectural dès le départ ou se posent en retrait du geste architectural sans volonté de le modifier par le signe graphique. Les peintures du *Sea Ranch* et plus généralement les projets de la seconde vision supergraphique furent aussi un socle permettant à de nombreux artistes, designers et architectes d'actualiser cette pratique dans différents domaines et pour différents objectifs.

La première actualisation, est aussi probablement celle qui met le plus rapidement en évidence une limite aux usages supergraphiques. Les qualités décoratives relatives à l'expérience chromatique et graphique que les *Supergraphics* font vivre, associées à l'échelle de la ville ont fait naître une fonction sociale à ces peintures. En effet, les travaux de Lenclos et d'autres coloristes comme Dan Reisinger et Bernard Lassus ouvrirent la voie à de nombreuses interventions utilisant la couleur et les *Supergraphics* à des fins sociales. Ces projets prennent principalement place dans des zones urbaines

défavorisées ou à forte mixité culturelle comme c'est le cas pour le projet Superkilen réalisé à Copenhague par les architectes de Bjarke Ingels Group³⁴ en 2012.



Bjarke Ingels Group, Superkilen, Copenhague, 2012. Supernew Supergraphics, Tony Brook & Adrian Shaughnessy, éditions Unit, 2014.



Boa Mistura, Nierika détail, Guadalajara, Mexico, 2017.



Mise en couleurs de l'usine Maxima, Israël, 1976. Étude n°3, feutres de couleur et graphite sur calque.



Boa Mistura, Nierika vue du ciel, Guadalajara, Mexico, 2017.



Mise en couleurs de l'usine Maxima, Israël, 1976. Concept initial, tirage photographique N&B recolorisé.



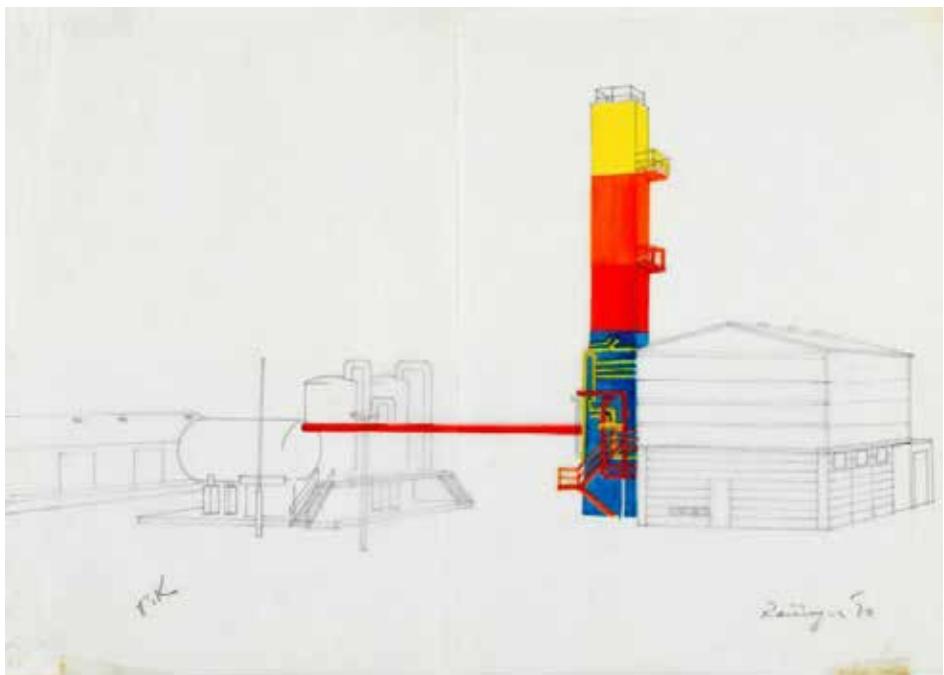
Boa Mistura, Nierika, Guadalajara, Mexico, 2017.



Bernard Lassus, étude de coloration de la salle des machines,
Houillères du bassin lorrain, Puit Marienau, collage de papiers
colorés sur carton, 1961.



Boa Mistura, El alma no tiene color, Madrid, Espagne, 2018



Dan Reisinger, Mise en couleurs de l'usine Maxima, Israël. Étude n°11, graphite et feutres de couleur sur calque, 1976.



Boa Mistura, Luz nas vielas, São Paulo, Brazil. 2012

35. Boa Mistura (2001-) se compose de l'architecte Javier Serrano, de l'ingénieur Rubén Martín, du journaliste Pablo Purón et des artistes Pablo Ferreiro et Juan Jaume. Le travail de Boa Mistura se développe principalement dans l'espace public avec l'objectif d'améliorer la qualité de vie des habitants par le biais de l'art. Ils utilisent généralement l'identité du lieu où ils travaillent comme outil. Leurs médiums habituels sont donc le langage écrit et la couleur.

Toutefois, certaines de ces initiatives peuvent être vues comme un cache-misère. L'utopie des coloristes et des théories de la couleur ne sont pas étrangères à ces projets souvent réalisés en concertation avec les populations locales et pas uniquement avec les pouvoirs publics. Cette fonction sociale est donc l'héritage des interventions coloristes de Bernard Lassus, de l'atelier Fillacier-Grillo ou de Dan Reisinger dans les usines.

Fillacier s'engage d'ailleurs dès 1932 dans une pratique sociale de la couleur qui vise à améliorer le cadre de travail des ouvriers.

«À cette époque, si l'artiste, initiateur de la synthèse des arts, a une approche esthétique du monde du travail, le coloriste se projette, lui, dans une pratique sociale de la couleur appliquée dans un premier temps aux domaines de l'industrie»

Cloé Pitiot, *Éloge de la couleur. La Piscine, Roubaix*, édité par Atelier Galerie d'art, 2017.

Si ces projets sont souvent un traitement de surface pour des problèmes beaucoup plus profonds, il est indéniable que l'action de la couleur et le caractère participatif de certains d'entre eux sont de véritables atouts pour ces espaces et leurs habitants. Le collectif espagnol Boa Mistura³⁵ est très actif dans ce domaine et semble adopter une méthode de travail qui met l'usager au centre du projet de peinture.

«Nous avons passé beaucoup de temps avec les gens sur place, les voisins, les habitants, pour comprendre les lieux. L'idée était de les aider à se réapproprier les espaces publics, dont le marché San Cristobal qui souffrait économiquement. Maintenant, pour pouvoir lire le message sur les murs de la façade, il faut en faire le tour, bouger, être en mouvement [...]» Pablo Puron de Boa Mistura.

Certains projets contemporains permettent d'isoler de nouvelles fonctions directement liées au support architectural des *Supergraphics*. La peinture a une temporalité plus courte que l'architecture que ce soit dans la durée d'exécution ou dans la pérennité. La vie d'un bâtiment s'inscrit dans une temporalité longue comparée à l'existence d'un individu ou à l'espérance

de vie d'une peinture. Considérant cela, les restes de réclame peintes encore visibles le long de nos routes apparaissent comme les témoins d'une époque révolue et relativement courte à l'échelle de la vie des bâtiments qui en sont les supports. Elles sont apparues sur une architecture déjà en place et qui le sera encore lorsque ces dernières seront complètement effacées par le temps. Il est donc intéressant de constater que la peinture à le pouvoir de faire date dans l'histoire d'un bâtiment. Toutefois, ces publicités font dates un peu malgré elles et elles entretiennent une relation à sens unique avec l'architecture qui n'en est que le support. Le publicitaire sélectionne un mur pour ses qualités matérielles et pour sa visibilité depuis un axe routier suffisamment fréquenté sans chercher une relation de sens avec le bâtiment, ses usages ou le territoire sur lesquels il est implanté.

Des projets récents montrent que la peinture supergraphique permet de faire volontairement date dans la vie d'un bâtiment tout en le pointant comme centre d'intérêt et non simplement en l'utilisant pour sa situation et ses qualités matérielles.



Felice Varini, Cercles concentriques excentriques, château et remparts de la cité de Carcassonne. Photographie de André Morin, 2018.

Le point de vue devient le seuil d'une expérience qui permet à chacun de vérifier la perfection de ce dispositif, et qui imprime une trace intense et tenace dans la mémoire collective. Cette œuvre demeurera un marqueur temporel dans l'histoire du monument.»
Amancio Requena et Marie-Caroline Allaire-Matte, Un artiste/un monument, cercles concentriques excentriques aux éditions du patrimoine, 2018.

36. Felice Varini, (1952-) est un peintre et plasticien contemporain suisse. Son travail se caractérise par l'utilisation de l'architecture comme support de ses peinture utilisant la technique de l'anamorphose qui permet de recomposer une forme à partir d'un point de vue unique.

L'œuvre de Felice Varini³⁶ fait signe dans le paysage et fait événement dans la vie de la cité. Elle permet de pointer le patrimoine de manière très maîtrisée et de créer une date dans la longue histoire de ce lieu. Par ailleurs, le travail d'anamorphose de Varini reprend un grand nombre de caractéristiques supergraphiques. Les formes utilisées par l'artiste suisse sont influencées par le travail de Max Bill et l'art concret suisse. Elles sont calquées sur les bâtiments de manière à en déborder et à envahir un maximum de murs. Comme le dit Stauffacher-Solomon au sujet des peintures du *Sea Ranch*, le travail de peinture est guidé par l'architecture et progresse de manière très libre sur tous les plans de l'architecture sans considération pour les lignes de force de cette dernière. Cette liberté n'est pas sans rappeler le titre «*The permissiveness of supermennersim*» de l'article de C. Ray Smith dans *Progressive architecture*.

«Always, Supergraphics are so gigantic that they cannot be contained within the frame of a single architectural plane. Either they extend onto adjacent planes— from wall to floor or ceiling if their forms are painted in toto — or they appear as fragments of an over-all graphic image.» C. Ray Smith *Progressive Architecture November 1967*

L'architecture est donc un outil de décomposition des formes pour Varini. Cette manière de calquer le graphisme sur l'architecture, la forme plane sur le volume, est très proche de la manière de travailler des designers coloristes qui travaillaient avec des superpositions de calques pour préparer les interventions. De plus, tout comme les *Walls drawing* de Sol Lewitt, le kit supergraphique ou le marquage au sol de la signalisation routière, Varini place son travail artistique en amont de l'action de peinture qu'il fait réaliser par une équipe d'artistes et d'étudiants. Bien qu'elles soient directement

appliquées dans l'espace, ses œuvres peuvent être réalisées plusieurs fois dans des lieux différents. Cet aspect de son travail fait que l'œuvre réside plus dans le protocole que dans l'action de peindre.

«C'est une pièce qui, suivant certaines conditions, peut être réactualisée dans plein d'autres lieux différents» Portrait vidéo de Felice Varini à propos de son œuvre 360° ROUGE n°2, 1989, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.

Dans l'entretien mené par les éditions Unit pour leur ouvrage Supernew Supergraphics, Varini a déclaré:

«Mon travail commence quand l'architecte a fini»

Felice Varini

L'absence de dialogue entre l'architecte et l'intervention de Varini est donc pleinement revendiquée et fait également écho aux pratiques supergraphiques. Elles viennent toutes deux s'additionner au projet architectural souvent bien après la fin du chantier et parfois même au moment de requalifier le bâtiment pour un nouvel usage. Contrairement aux applications sociales vues précédemment, l'intervention est ici un geste souvent d'origine politique. Cette logique d'utilisation politique de la peinture monumentale pour pointer le patrimoine et donc le territoire sur lequel il se situe existe aussi à plus petite échelle à travers l'utilisation du *street art* comme outils promotionnels pour la ville. Ces peintures *d'art urbain* permettent bien souvent de marquer la présence et «l'engagement» de la municipalité dans la vie culturelle de la ville ou d'accompagner un bâtiment ou un quartier en transition à moindre coût.

Enfin, les applications récentes des logiques supergraphiques ont révélées une nouvelle fonction particulièrement intéressante. Les *Supergraphics* peuvent être au centre de la requalification d'un bâtiment.

La promenade de Dan Reiseiger nous a montré comment la peinture pouvait faire lieu dans un espace non défini mais la peinture supergraphique peut également être un outil particulièrement efficace dans la requalification d'un lieu ayant déjà une identité et un usage. En modifiant l'aspect de l'architecture par la peinture comme le revendique Jean-Philippe Lenclos, une intervention supergraphique peut permettre la réhabilitation d'un

37. Ruedi Baur (1956-) est un designer graphique franco-suisse travaillant essentiellement dans l'espace public. La thématique **Espaces civiques et design** est au centre de son travail de praticien comme d'enseignement. Il intervient sur des problématiques liées à l'identification, à l'orientation, à la scénographie et plus largement à la représentation d'institutions, d'espaces urbains et de territoires politiques souvent aux côtés d'architectes et d'urbanistes. Revendiquant un design interdisciplinaire, il créé dès 1989 le réseau Integral et ses propres ateliers : Integral Ruedi Baur, Paris et Zurich et poursuit, dans cet état d'esprit, son enseignement dans différentes écoles.

bâtiment ou d'un espace et son adaptation à de nouveaux usages. L'économie de projet d'une telle intervention face à un projet architectural et sa potentielle grande efficacité rendent cette application supergraphique particulièrement intéressante et actuelle.

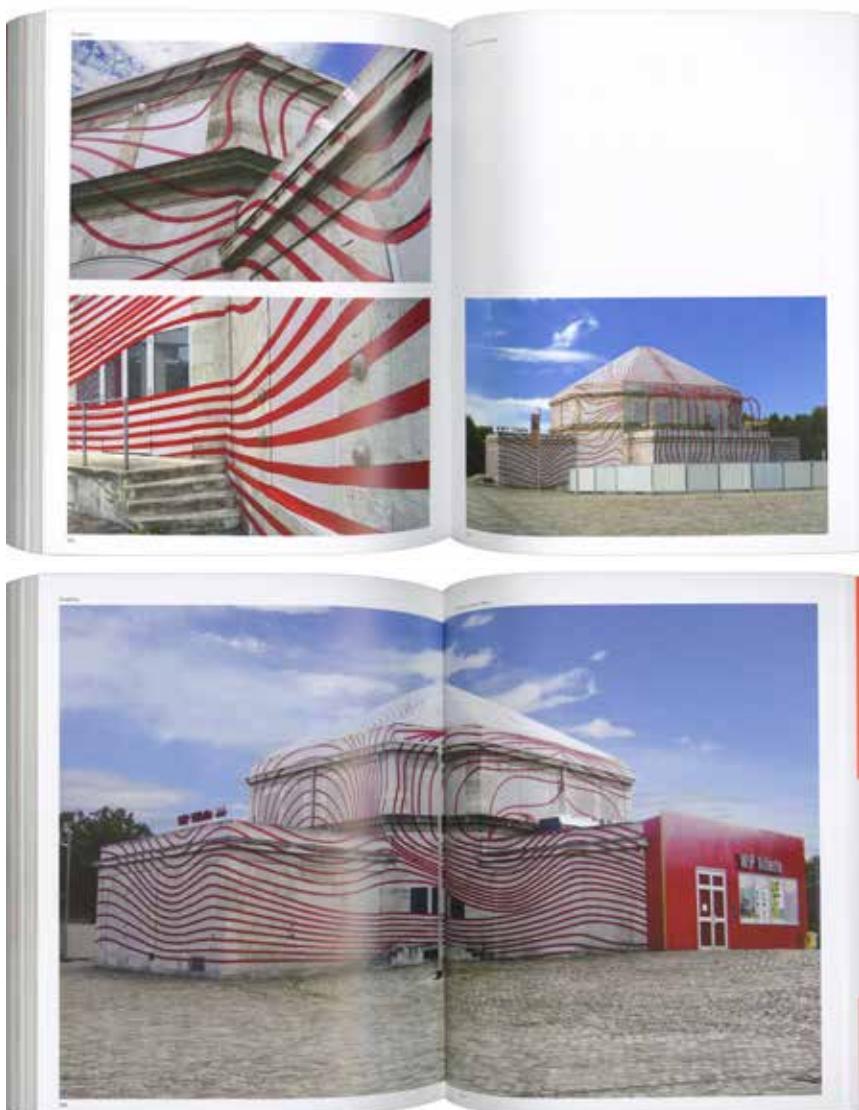
Si le graphisme semble envahir l'architecture dans les interventions supergraphiques, cette invasion est à nuancer avec la légèreté d'un dispositif peint face à un dispositif architectural. L'architecture contemporaine prend bien souvent la forme d'une sculpture monumentale et habitable, mettant l'accent sur la capacité du bâtiment à faire signe dans le paysage. Partant de ce constat, il semble intéressant d'envisager les *Supergraphics* comme un outil permettant de requalifier un bâtiment existant en lui permettant aussi de faire signe et d'affirmer sa nouvelle fonction ou l'identité de l'entreprise qui y réside.

Prenons l'exemple du WIP Vilette réalisé par l'atelier Integral Ruedi Baur³⁷ entre 2009 et 2010.

« L'objectif est de faire signe dans l'environnement immédiat du centre d'art en renforçant la « lisibilité » du bâtiment dans son espace. Ce dernier devient alors, un élément graphique contemporain, plus en phase avec ses nouveaux usages et faisant signe dans le paysage. » www.irb-paris.eu

Ce projet reprend de nombreuses caractéristiques et fonctions supergraphiques évoquées plus tôt. Il pointe un élément bâti, il produit un repère spatial à l'échelle de la rue, il répond à une certaine économie de projet, il utilise l'aplat coloré et des formes relativement simples à réaliser avec notre matériel contemporain et il s'applique sur le bâtiment dans un rapport d'échelle surdimensionné. La peinture et le motif utilisés de manière supergraphique permettent de transformer cet ancien bâtiment conçu pour les vétérinaires des abattoirs des halles de la Vilette en centre des cultures urbaines. Le projet de peinture produit un événement dans la vie du bâtiment et suggère aux passants qu'il s'y passe quelque chose de nouveau. Le changement d'apparence du bâtiment accompagne et annonce son changement d'usage. Ces tracés rouges matérialisent les courants dynamiques du vent sur les façades dessinant

ainsi la volumétrie du bâtiment et soulignant par la même occasion sa présence. Ils ont aussi pour effet de camoufler l'architecture, annihilant même le dessin architectural. Ceci est semblable au camouflage *razzle dazzle* des navires de la Première Guerre mondiale. Le bâtiment devient très voyant tout en masquant ses formes, il devient plus visible mais moins lisible.



WIP Vilette, Intégral Ruedi Baur, 2009-2010. Supernew Supergraphics, Tony Brook & Adrian Shaughnessy, éditions Unit, 2014.



Paula Scher, façade avant/après, New Jersey Performing Arts Center.



Paula Scher, façade du New Jersey Performing Arts Center, 2001.

La métamorphose du New Jersey Performing Arts Center par Paula Scher³⁸ est un autre exemple de requalification d'un bâtiment par la peinture. Cette construction des années 1940 devient une école des arts de la scène principalement par la peinture et une utilisation supergraphique de la typographie. Ce projet apparaît aussi comme une application directe des idées de Robert Venturi et Denise Scott Brown. En effet, la construction devient le support des signes qui font architecture.



38. Paula Scher (1948-) est une designer graphique et peintre américaine. Elle a rejoint l'agence Pentagram en 1991.

Paula Scher, vue intérieure du *New Jersey Performing Arts Center*, 2001.

La création et la campagne de lancement de la marque Elf en 1967 à laquelle se sont intéressé Jean-Baptiste Sauvage et Olivier Mosset dans leur projet Olt apparaît ici comme une utilisation commerciale de cette fonction de requalification. Les ronds rouges peints dans la nuit du 27 avril 1967 sur les bâtiments des stations sont peints de manière supergraphique. Ils couvrent les bâtiments en se répandant parfois sur différents plans. L'architecture de ces futures stations Elf n'étant pas identique car appartenant à différentes marques, c'est le signe graphique et la peinture supergraphique qui va les unifier et en faire un réseau à échelle national. Les ronds rouges produisent donc un signal dans l'espace public mais ils ont aussi comme conséquence d'annoncer un changement dans la vie de ces stations. Dans ce cas ce ne sont pas les usages qui changent mais la société qui exploite les stations. La nuit des ronds rouges met aussi en avant la légèreté d'un dispositif de peinture et sa grande efficacité dans un temps court et dans une économie de projet.



Station-service Elf, Cree architectures, juillet-aout 1972.



Rond rouge, Lédignan, 2013, Olt Jean-Baptiste Sauvage et Olivier Mosset, publié par Catalogue Général, 2018.



Rond rouge, Ébreuil, 2016. Olt, Jean-Baptiste Sauvage et Olivier Mosset,
publié par Catalogue Général, 2018.



Rond rouge sur le GARAGE MODERNE - P.P SAUCES, Garindein (Pyrénées-Atlantiques). www.lesphotosdefrancis.xooit.fr



Rond rouge, Désertines (Auvergne). Source inconnue.

Vers les mobilités douces.

Si l'hypothèse des *Supergraphics* comme espace de projets regroupant la peinture à échelle monumentale, la fonctionnalité et le plaisir plastique et graphique était facilement prévisible, l'influence de notre mobilité et de la vitesse dans leur émergence et dans leur évolution étaient plus inattendues. Cette pratique apparaît donc aux États-Unis en réaction à l'omniprésence des principes modernistes européens dans l'enseignement architectural. Initialement traduit par un déplacement direct des éléments de la route et de l'automobile vers la sphère privée et intime, les architectes supermanneristes vont rapidement produire des peintures qualifiées de *Supergraphics* par C.Ray Smith. Le terme va se populariser avec les peintures du *Sea Ranch* réalisées par Barabara Stauffacher-Solomon qui associe le style international suisse aux *Supergraphics* produits par les supermanneristes. Son travail va avoir un rayonnement international et va influencer l'émergence d'une seconde vision supergraphique plus fonctionnelle.

Cette seconde vision va sortir des espaces intérieurs pour retrouver l'espace public d'où ces formes proviennent. Ce retour dans l'espace public et cette popularisation des formes supergraphiques vont entraîner une multiplication des praticiens et donc des applications supergraphiques faisant naître plusieurs fonctions à ces formes initialement décoratives. Certains utiliseront la peinture supergraphique en guise d'aménagement urbain tandis que d'autres y ajouteront une fonction sociale et participative. Des pratiques plus contemporaines laissent apparaître une dimension événementielle aux *Supergraphics* mais aussi une fonction de requalification de bâtiments ou d'espaces urbains en vue de nouveaux usages. Les *Supergraphics* ont également nourri ce que l'on appelle aujourd'hui de manière générique *environmental graphics*. En effet, si l'effervescence supergraphique reste très liée au contexte social et économique des années 60/70, nombre de ses caractéristiques sont encore visible dans des projets contemporains.

L'aller-retour des formes supergraphiques avec l'espace de la voiture a générée de nombreuses applications. À l'heure où la voiture est largement diabolisée, il semble

intéressant de se demander si ce rejet peut générer une nouvelle production de signe ou une évolution de ceux en vigueur. Que faire des formes de la vitesse omniprésentes dans nos paysages? Les *Supergraphics* sont nés du déplacement des formes de la vitesse présentes dans l'espace public vers des environnements lents voir statiques. Ils ont trouvé une seconde définition avec leur *refonctionnalisation* et leur retour dans l'espace public pour diverses applications. Nous pouvons donc attendre une nouvelle évolution de ces formes à l'heure où les mobilités douces sont mises à l'honneur et où l'usage de l'automobile est de plus en plus contraignant dans les centres-villes.

LIVRES

• Olt, Olivier Mosset & Jean-Baptiste Sauvage, texte de Jill Gasparina. Publié par Catalogue Général, 2018. ISBN 9791092677065

• Supernew Supergraphics, Tony Brook & Adrian Shaughnessy, éditions Unit, 2014. ISBN 9780957511453

• Fonctions de la peinture, Fernand Léger, éditions Gallimard, collection Folio essais (n° 309), 1997. ISBN 9782070329212

• Losanges sur pierres des alpes suisses, Jérémie Gindre, éditions Bülbooks, 2018. ISBN 9782940234561

• Cercles concentriques excentriques - Felice Varini à Carcassonne, éditions du patrimoine, 2018. ISBN 9782757705902

• Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture, C. Ray Smith, édité par Plume, 1977. ISBN 9780525474241

• Hall of Femmes: Barbara Stauffacher Solomon, édité par Malin Zimm, Hall of Femmes, 2017. ISBN 9789163922459

• Why? Why Not? Barbara Stauffacher Solomon, édité par Fun Fog Press, 2013. ISBN 9780988554627

• Eloge De La Couleur, La Piscine, Roubaix, Cloé Pitiot, édité par Atelier Galerie d'art, 2017. ISBN 9782916601144

• Voir l'architecture, contribution du design à la construction des savoirs. Albena Yaneva, Anne-Lyse Renon, Annick Lantenois, Gilles Rouffineau, Kester Rattenbury, LUST, Pascal Dubourg-Glatiny, Valéry Didelon, coédité avec l'École supérieure d'art et design Grenoble – Valence, éditions B42, 2015. ISBN 9782917855546

• Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, édité par MIT Press Ltd, 2005. ISBN 9780262720069

• Armin Hofmann, manuel de création graphique, 1965.

PÉRIODIQUES

- Graphis n°148, 1970.
- Domus n°492, novembre 1972
- Cree, juillet 1972
- Progressive architecture octobre 1967.
- Progressive architecture Novembre 1967.
- Progressive architecture mars 1967.
- Progressive architecture juillet 1966.
- Instruction interministérielle sur la signalisation routière du 22 octobre 1963, 7^{ème} partie

VIDÉOS

- Felice Varini: 360° ROUGE N°2, 1989, Cartier-Millon Patricia (Réalisateur),Portrait,2007
www.centre Pompidou.fr/cpv/resource/cL9XBqg/rE9jrE
- Visions Not Previously Seen: The Groundbreaking Design Work of Barbara Stauffacher Solomon par Adobe Creative Cloud, 2018.
www.youtube.com/watch?v=Gkwj5HCmNIY

SITES WEB

- www.foldmagazine.com/
- www.jb-sauvage.com
- www.nouveauxcommanditaires.eu
- www.illegalpainting.blogspot.com
- www.irb-paris.eu/
- www.boamistura.com/#/home
- www.usmodernist.org/
- www.espacedelartconcret.fr/
- www.danielburen.com/
- www.big.dk/#projects-suk
- www.centre Pompidou.fr/
- www.communedesign.tumblr.com/
- www.metmuseum.org/
- www.nationalgalleries.org/
- www.artgallery.nsw.gov.au/
- www.dayglo.com/
- www.tsra.org/
- www.search.ced.berkeley.edu/
- www.eyeondesign.aiga.org/
- www.searanchphotography.com/
- www.pentagram.com/

Merci à Sébastien Dégeilh pour son encadrement attentionné et enrichissant.
Merci à Olivier Huz, François Chastanet et Romain Paul Lefèvre pour leurs conseils avisés tout au long de mon cursus à l'isdaT.
Merci à Philippe Fauré pour ses conseils de rédaction et à Caroline Le Merle, Fannie Douzet, Estelle Guichard et Angele Essahli pour les relectures. Enfin, merci à Pauline Duret pour son soutien au quotidien.

Mémoire de DNSEP option design graphique réalisé à l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse en 2019. Achevé d'imprimé en décembre 2019 sur les presses numériques de Reprint à Toulouse. Caractères typographiques: Antique Olive Std et Fira Sans. Papier Munken Polar 115g/m².

