Artefact

Techniques, histoire et sciences humaines

11 | 2019

Pannes et accidents (XIX^e-XXI^e siècle)

L'art et l'usine

Raymond Gosselin (1924-2017) et la sculpture automobile

Art and the factory. Raymond Gosselin (1924-2017) and car sculpture

Gwenaële Rot et François Vatin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artefact/4796>

DOI : 10.4000/artefact.4796

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2019

Pagination : 201-252

ISBN : 978-2-8107-0667-9

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Gwenaële Rot et François Vatin, « L'art et l'usine », *Artefact* [En ligne], 11 | 2019, mis en ligne le 27 novembre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/4796> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.4796>

Artefact, Techniques, histoire et sciences humaines est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art et l'usine

Raymond Gosselin (1924-2017) et la sculpture automobile

Gwenaële Rot et François Vatin

Résumé

Cet article porte sur l'artiste havrais Raymond Gosselin (1924-2017). La première partie présente sa biographie, de sa jeunesse ouvrière dans le Cotentin à sa reconnaissance au Havre, alors ville communiste. D'abord peintre et dessinateur, il réalisa ensuite des sculptures métalliques. La seconde partie s'intéresse à ses sculptures faites de pièces automobiles. Elle s'appuie sur une enquête menée en mars 2018 au Mans, où le sculpteur avait réalisé en 1986, à la demande du comité d'établissement de l'usine Renault, une sculpture en collaboration avec des ouvriers du site. Le responsable du comité d'établissement de l'époque et trois des ouvriers qui y avaient travaillé ont été rencontrés. La mémoire émue de cette histoire, le destin de la sculpture elle-même, retournée à la fonte, font un écho à l'évolution de ce site industriel aujourd'hui en crise. À travers ce cas, c'est à une réflexion sur les rapports entre l'art et l'usine et, plus généralement, sur les projets de démocratisation de l'art au ^{xx}e siècle qu'invitent les auteurs.

Mots-clés

art et industrie, art et mouvement communiste, art du ^{xx}e siècle, démocratisation artistique, industrie automobile, sculptures en métal

” Gwenaële Rot et François Vatin, « L'art et l'usine. Raymond Gosselin (1924-2017) et la sculpture automobile », *Artefact*, 11, 2019, p. 201-252.

Art and the factory

Raymond Gosselin (1924-2017) and car sculpture

Abstract

This article concerns Raymond Gosselin (1924-2017). The first part presents the biography of this artist, from his youth in the Cotentin to his recognition in the communist city of Le Havre. At first as a painter and draftsman, he turned to metal sculpture. The second part of the article focuses on his sculptures made with auto parts. It is based on a survey conducted in March 2018 in city of Le Mans, where Raymond Gosselin realized in 1986, at the request of the work council of the Renault factory, an automobile sculpture in collaboration with workers. The authors met the head of the works council of the factory at the time and three of the workers who had contributed to the operation. The clouded memory of this story, the destiny of the sculpture itself, sent to the smelter, are like an echo to the evolution of this industrial site *today in crisis*. Through this case, it is a reflection on the questions of the relationship between art and factory and, more generally, democratization of art projects in the 20th century.

Keywords

art and industry, art and communist movement, art of the twentieth century, artistic democratization, automotive industry, metal sculptures

Bien attaché à son port d'attache du Havre, où il vécut de 1956 à sa disparition en 2017, le peintre et sculpteur Raymond Gosselin est une figure représentative d'une certaine composante du champ des arts plastiques de sa génération. Dans cette ville portuaire et industrielle, marquée par l'influence du Parti communiste, qui dirigea la municipalité de 1956 à 1958, puis de 1965 à 1983, il a, lui-même communiste, traversé, dans sa jeunesse militante, la crise du « réalisme socialiste¹ ». Il a ensuite bénéficié, dans son âge mûr, de l'important réseau structuré autour du Parti communiste et de la CGT, qui, associant municipalités, comités d'entreprise et organisations de plasticiens, fut très actif dans l'art contemporain au cours des années 1970 et du début des années 1980, avant que la France communiste ne se désagrège. Initialement peintre, il s'est tourné à l'époque vers une sculpture inspirée du monde usinier. Il a utilisé du matériau industriel, notamment automobile, et contribué à différentes opérations visant à rapprocher l'art et l'usine. Il a enfin connu, dans sa vieillesse, la crise du port, la désindustrialisation, le déclin du Parti communiste². Le cas de Raymond Gosselin permet donc, dans le sillage d'un article précédent portant sur le peintre Reynold Arnould (1919-1980)³, de poursuivre, dans un nouveau contexte historique, la réflexion sur les difficiles relations entre l'art et l'industrie.

Cet article est le produit d'une double enquête historique et sociologique. Dans une première partie, nous nous attacherons à décrire la carrière de Raymond Gosselin dans l'esprit d'une histoire sociale de l'art. Nous éclairerons son itinéraire en montrant la complexe économie des opérations artistiques qui le ponctue et le cadre social dans lequel elles s'inscrivent. Nous nous appuierons pour ce faire sur les archives de l'artiste, mais aussi sur des entretiens réalisés avec lui et son épouse. Nous nous focaliserons sur une opération artistique particulière, datée de 1986 : la réalisation, commanditée par le comité d'établissement de l'usine Renault du Mans, d'une sculpture faite de pièces automobiles avec la collaboration d'ouvriers de l'usine. Nous mobiliserons à cet effet des entretiens réalisés au Mans en novembre 2017, avec trois anciens ouvriers qui avaient participé à la réalisation de la sculpture, ainsi qu'avec le directeur du Comité d'établissement

1. Voir sur cette histoire, Verdès-Leroux, 1979, Wilson, 1980, Fougeron, 2003.

2. Frémont, 2009.

3. Rot, Vatin, 2015 : Reynold Arnould était directeur du musée du Havre quand Raymond Gosselin s'installa dans cette ville en 1956 ; il fut comme nous le verrons un de ses mentors.

de l'époque, à l'origine de la commande. Notre objectif initial était simplement de compléter nos sources archivistiques. Mais l'enquête s'est révélée bien plus riche que nous ne l'avions imaginée, car, les regards rétrospectifs contrastés posés par nos interlocuteurs sur l'expérience vécue alors avec le sculpteur, relançaient le débat sur l'art d'inspiration industrielle dans un contexte historique nouveau : celui de la désindustrialisation.

Avant d'aborder la carrière de Raymond Gosselin, nous voudrions la placer sous l'égide d'un prologue convoquant deux artistes de la génération antérieure, Fernand Léger et Gino Severini, qui s'étaient en leur temps confrontés à des problèmes similaires à ceux que connut Raymond Gosselin.

Fig. 1. - Raymond Gosselin en train d'équilibrer la sculpture « Y 86 » dans l'usine Renault du Mans en 1986

Collection Geneviève Gosselin

Prologue : L'art et l'usine : un rendez-vous toujours manqué ?

Ouvrier mécanicien de formation, resté profondément ouvrier dans son *ethos* professionnel en dépit, comme on le verra, de sa double carrière, dans l'Éducation nationale et dans le monde de l'art, Raymond Gosselin s'inscrit dans une génération d'artistes convaincus par le projet de démocratisation de l'art porté par le ministère de la Culture, créé en 1959 pour André Malraux, mais aussi, de façon à la fois combinée et concurrente, par le monde communiste français. Cette volonté de diffuser l'art vers le

plus grand nombre ne fut pas sans produire des malentendus. Les milieux populaires sont rétifs à l'avant-garde artistique, Pierre Bourdieu y a amplement insisté⁴. Mais, de plus, bien souvent, les artistes qui cherchent à se rapprocher du monde ouvrier s'inspirent de la thématique usinière, voire, comme Gosselin, utilisent le matériau industriel (Fig. 1). Or les ouvriers cherchent en général eux-mêmes, quand ils pratiquent un art, à en user pour s'éloigner du monde de l'usine. Il suffit de regarder les expositions de clubs de peinture d'entreprises ou les peintures murales qui ornent parfois les ateliers de paysages champêtres, de plages tropicales ou de montages enneigés, invitant à la rêverie⁵, pour s'en convaincre.

L'incompréhension est alors grande entre l'artiste engagé et le public qu'il aimerait séduire. Fernand Léger en fit, dès le début du xx^e siècle, l'amère expérience :

“ Je me rappellerai toujours une année, où, plaçant au Salon d'Automne, j'avais l'avantage d'être voisin du Salon de l'Aviation qui allait s'ouvrir. J'entendais à travers les cloisons les marteaux et les chansons des hommes de la machine. Je franchis la frontière, et jamais, malgré mon habitude de ces spectacles, je ne fus aussi impressionné. Jamais pareil contraste brutal n'avait frappé mes yeux. Je quittais d'énormes surfaces mornes et grises, prétentieuses dans leur cadre, pour les beaux objets métalliques durs, fixes et utiles, aux couleurs locales et pures, l'acier aux infinies variétés jouant à côté des vermillons et des bleus. La puissance géométrique des formes dominait tout cela. Les mécaniciens m'avaient vu passer. Ils savaient qu'ils avaient des artistes comme voisins, ils me demandèrent à leur tour l'autorisation de passer de l'autre côté, et ces braves types, qui n'avaient jamais vu un Salon de Peinture de leur vie, qui étaient propres et fins, élevés dans la belle matière première tombèrent en extase devant des œuvres que je ne qualifierai pas. Je reverrai toujours un gamin de seize ans, les cheveux rouge feu, une veste en treillis bleue toute neuve, un pantalon orange et une main tachée de bleu de Prusse, contemplant béatement des femmes nues dans des cadres dorés ; sans s'en douter

4. Bourdieu, 1979.

5. Thierry Pillon a souligné l'importance du « rêve de nature » dans les rêves ouvriers, Pillon, 2012, p. 166-172.

le moins du monde, avec son accoutrement d'ouvrier moderne éclatant de couleurs, il tuait tout le Salon, il ne restait plus rien sur les murs que des ombres vaporeuses dans des cadres vieillissés ; le gamin éblouissant qui avait l'air enfanté par une machine agricole, c'était le symbole de l'exposition d'à-côté, de la vie de demain, quand le Préjugé sera détruit⁶.

Mais Fernand Léger s'illusionnait. Ce « préjugé » n'était pas destiné à disparaître et le passage de la frontière entre les deux mondes est resté difficile. Il le fut, un demi-siècle plus tard pour la génération de Raymond Gosselin, comme il l'est encore aujourd'hui. L'art d'inspiration industrielle fait souvent l'objet d'un double rejet : celui du public « bourgeois », « des gens dits de "bon goût" », ces « gens cultivés » qui « n'ont jamais pu digérer le contraste »⁷ selon les formules de Léger, mais aussi celui du public populaire, qui, quand il est confronté au quotidien au « contraste » qui inspirait tant Léger, ne désire aucunement le retrouver esthétisé. Les artistes qui viennent dans les usines pour renvoyer aux ouvriers par un jeu de miroir la figure brutale de l'univers machinique, ne risquent guère d'être compris. Ce n'est pas que les ouvriers n'aiment pas la machine. Beaucoup l'apprécient, la respectent en tout cas, pour ce qu'elle est : un instrument de production dont la beauté est fonctionnelle. Pourquoi tenter d'en faire autre chose ? Fernand Léger lui-même s'était posé la question : quelle place restait à la peinture quand la beauté était distribuée dans l'élégance fonctionnelle des objets industriels ?

“ Le rapport des formes, des lignes et des couleurs demande une orchestration et un ordre absolu. Toutes ces valeurs-là sont indiscutablement en puissance et dispersées dans les objets modernes, comme avions, automobiles, machines agricoles, etc. Nous sommes actuellement concurrencés par le *bel objet*, c'est indéniable ; quelquefois il est plastique, beau en soi et par conséquent inutilisable, on n'a qu'à admirer et se croiser les doigts⁸.

À la même époque, le peintre futuriste italien Gino Severini avait tenté de déjouer cette difficulté. Tout en soulignant la grande analogie entre une machine et une œuvre d'art (« le procédé de construction d'une machine

6. Léger, 1923-1924, p. 101-102.

7. Léger, 1914, p. 41 ;

8. Léger, p. 62.

est analogue au procédé de construction d'une œuvre d'art »), il s'attachait à penser leur différence :

“ Le premier [l'esprit d'invention qui préside à la création d'une œuvre d'art] reconstruit l'Univers pour une fin désintéressée, l'autre [l'esprit d'invention qui préside à la création d'une machine] en prend des éléments pour un but déterminé qui est sa raison d'être. [...] L'œuvre d'art plastique ne sera autonome et universelle qu'en gardant ses attaches profondes dans la réalité ; elle sera une réalité elle-même, plus vivante, plus vraie que les objets réels qu'elle représente, qu'elle reconstruit⁹.

Un peintre ouvrier dans les débats politico-esthétiques d'après-guerre

Raymond Gosselin est né le 25 janvier 1924 dans le village de Quettehou (Manche). Son père était charron et sa mère couturière à domicile. Il a été formé dans l'amour du travail artisanal :

“ artisans tous les deux, hein, parce que la maman était couturière, extraordinaire couturière, remarquable couturière, formée chez un patron... – comment dirais-je – tailleur tu vois. [...] Elle travaillait pour la femme du notaire, la femme du médecin, les paysannes riches,... On ne lui apportait jamais le tissu, c'est elle qui le fournissait et, quand elle avait fait un modèle, elle ne le faisait pas deux fois, ce qui fait que les dames qu'elle habillait avaient une robe unique en tissu et en modèle¹⁰.

Le jeune Raymond Gosselin aurait aimé faire ses études à l'école de mécaniciens de la Marine de Lorient. Cela ne put se faire. Avec son seul certificat d'études, il entame à quatorze ans son apprentissage dans un garage automobile : « J'étais capable de démonter entièrement une traction pour rénover les différents éléments et de la remonter. Tous les petits détails¹¹... ». Quand le garage ferme, probablement en raison de la mobilisation du patron en 1939, il part travailler à Cherbourg dans l'usine de construction

9. Severini, 1917, p. 81-82.

10. Entretien des auteurs avec Geneviève Gosselin, 20 août 2018.

11. Entretien des auteurs avec Raymond Gosselin, 27 octobre 2015.

d'avions ouverte en 1938 par Félix Amiot (1894-1974), pionnier de l'aéronautique. Le personnel de l'usine, qui travaille pour l'effort de guerre français, est évacué vers Marseille le 10 juin 1940. Raymond Gosselin, encore apprenti (il a à peine seize ans), retourne à Quettehou et reprend son emploi dans le garage, alors que son patron est toujours mobilisé.

La guerre rattrape Raymond Gosselin sous la forme du STO. Relevant de la classe 1942, il est convoqué, en vertu de la loi du 16 février 1943 qui assimile l'envoi de main-d'œuvre en Allemagne à un service militaire¹². Un contact lui permet d'obtenir un certificat médical falsifié, qui le déclare tuberculeux, en contrepartie de quoi il s'engage à servir la Résistance. Il se fait engager comme coursier pour porter les ordres de réquisition dans les fermes pour participer aux travaux de construction du mur de l'Atlantique¹³, ainsi que comme bénévole pour la défense passive. Ce double statut lui permet de circuler à vélo, même pendant les heures de couvre-feu, et de remplir ainsi ses services clandestins d'agent de liaison. Dans l'immédiat après-guerre, il travaille pendant un temps au déminage de La Hague. La sculpture biface *Traces de mémoire 1939/1944-1944/1945* (1994), construite avec un châssis d'automobile, est une évocation de cette période (**Fig. XII, cahier couleur**) :

“ J'avais seize ans en 1940. J'ai été, dès l'arrivée des troupes allemandes, très impressionné par l'importance de la présence des véhicules automobiles de toutes sortes déferlant sur l'Europe. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il me fallait, pour mieux 'dire' ces armées mécaniques, utiliser des éléments automobiles¹⁴.

La guerre finie, Raymond Gosselin se marie et ouvre à Cherbourg son propre garage, qu'il spécialise bientôt dans l'entretien de moteurs diesel pour la marine de pêche. C'est à cette époque qu'il rencontre un voisin de ses beaux-parents, à côté de qui il réside : Louis Anfray, ingénieur de

12. Le Service du travail obligatoire (STO) mis en place après le retour au pouvoir de Pierre Laval le 18 avril 1942 prend la suite de dispositifs antérieurs de réquisition de main d'œuvre pour l'Allemagne avec lesquels il est souvent confondu (voir Spina, 2017 p. 77 et suiv.).

13. La construction du mur de l'Atlantique, décidée à la fin de l'année 1941, commence véritablement en mai 1942 sous le contrôle de l'« Organisation Todt », qui fait appel aux entreprises françaises de travaux publics, lesquelles emploient pour partie des travailleurs temporaires recrutés sur place. Voir Barjot, 1992, ainsi que Desquesnes, 1992.

14. *Raymond Gosselin, sculpteur* (site internet de l'artiste).

la Marine à la retraite, amateur d'art passionné de Van Gogh¹⁵. Celui-ci l'initie à l'histoire de l'art, l'invite à visiter avec lui des expositions à Paris et l'incite à suivre les cours de l'école des Beaux-Arts de Cherbourg. Très vite, Raymond Gosselin présente, à l'occasion d'expositions de groupe, dessins et huiles dans la lignée du nouveau réalisme d'après-guerre (**Fig. XIII, cahier couleur**), à connotation misérabiliste, à l'instar de Francis Gruber, de Bernard Buffet ou d'André Fougeron. Ces œuvres « incendiaires au milieu de guimauve du genre Artistes français¹⁶ » sont remarquées par les critiques locaux à l'occasion d'une exposition à Saint-Lô en 1951 : « Ce chercheur acharné procède à une véritable dissection des formes et des sentiments et les recompose en une synthèse dépouillée, mais puissante. C'est une personnalité qui s'affirme avec une étonnante force¹⁷. » La même année, il expose au très officiel Salon des artistes français à Paris où il est repéré par le critique Georges Turpin (1885-1952) « parmi les artistes s'exprimant le plus modernement¹⁸ ». Son frère cadet de neuf ans, Gérard, qui fit lui-même une carrière de plasticien parallèlement à son métier d'instituteur, expose souvent avec lui¹⁹.

C'est à l'école des Beaux-Arts de Cherbourg, que Raymond Gosselin rencontre en 1952 sa seconde épouse, Geneviève, alors élève infirmière. Avant même de connaître le peintre, elle avait connu ses œuvres, repérées l'année précédente lors d'une exposition au foyer du théâtre de Cherbourg. Après leur mariage en 1953, Raymond et Geneviève quittent Cherbourg pour la région de Rouen :

« Je me suis mariée avec un divorcé. Ce n'était pas possible de rester à Cherbourg avec tout le milieu que je fréquentais, ce n'était pas viable... Alors on n'avait qu'une hâte... Il avait son garage, il l'a

15. Louis Anfray avait acheté en novembre 1944 au marché aux puces de la porte de Clignancourt une toile représentant les mangeurs de pomme de terre. Cette toile fut authentifiée par Jacob Bart de La Faille, qui l'inscrivit en 1951 dans son catalogue raisonné des œuvres de Van Gogh (Perruchot, 1955, où l'on trouve une reproduction en couleur de cette toile). Pour faire reconnaître l'authenticité de cette œuvre, laquelle a depuis été remise en cause, Louis Anfray s'était lancé dans des recherches érudites d'histoire de l'art dans lesquelles il entraîna le jeune Raymond Gosselin. Il publia une série d'articles consacrés à Van Gogh dans les années 1950.

16. *La presse cherbourgeoise*, 13 avril 1951 (à l'occasion d'une exposition à Saint-Lô).

17. *Ouest-France*, 13 avril 1951.

18. *La Revue moderne*, 1^{er} décembre 1951.

19. Ils exposent ensemble à l'Exposition Régionale des Beaux-Arts en 1951 alors que Gérard n'a que 14 ans.

vendu. On est partis avec la deux-chevaux... Qu'est-ce qu'il y avait dans la deux-chevaux ? Une plaque chauffante, trois fois rien quoi. Si, un petit gaz-camping, où il faisait sa cuisine [...]»²⁰.

À Rouen, ils retrouvent une amie d'enfance de Geneviève qui les héberge quelque temps, ainsi que le frère de Raymond, Gérard, qui y est instituteur. Raymond Gosselin trouve bientôt un emploi de formateur dans l'établissement départemental d'assistance de Grugny, situé à une vingtaine de kilomètres au nord de Rouen. On y a implanté un « Institut départemental de perfectionnement de l'enfance » à destination d'enfants « retardés²¹ ». Les plus âgés d'entre eux bénéficient d'une formation professionnelle dans divers ateliers, dont celui de mécanique pour lequel on a recruté Raymond Gosselin. Il réalise, dans cet atelier, avec de la ferraille de récupération, ses premières sculptures, dont *L'Homme en marche*, dont le style évoque Giacometti ou Germaine Richier. Geneviève travaille aussi à l'occasion dans cette institution comme infirmière. C'est dans ce contexte que naissent leurs deux enfants, tout en militant dans la mouvance communiste et en fréquentant l'Université nouvelle de Rouen.

— 210

En 1956, Jacques Hébrard, le maire communiste de la petite ville industrielle de Gonfreville-l'Orcher, dans la banlieue du Havre, fait appel à Geneviève Gosselin comme infirmière municipale pour s'occuper d'un millier de réfugiés du Havre que l'on s'apprêtait à y recevoir, dans des baraquements libérés par les troupes américaines²². Les époux Gosselin s'installent dans le hameau rural de Gournay-en-Caux, où la mairie offre un logement de fonction à l'infirmière. Raymond Gosselin est recruté dans l'usine de machines à laver Hoover, puis comme frigoriste chez un artisan. En 1959, il est sollicité pour enseigner les techniques du froid comme maître auxiliaire dans un collège d'enseignement technique de la ville du Havre. Mais, en 1962, il doit libérer son poste au profit d'un titulaire rapatrié d'Algérie. On lui propose alors l'enseignement de la technologie

20. Entretien avec Geneviève Gosselin cité.

21. Cette école, créée en 1910, avait été transférée à Yvetot en 1919 ; elle est réimplantée à Grugny en 1940 en raison de la destruction des bâtiments d'Yvetot par les bombardements ; elle y reste jusqu'en 1961. Les enfants sont minoritaires dans le centre de Grugny, qui accueille essentiellement des adultes handicapés et des indigents. Cet établissement héberge aujourd'hui un centre pour adultes handicapés et une maison de retraite médicalisée. Voir Cordier, 2003.

22. Douze ans après la destruction de la ville par les bombardements de 1944, le relogement des populations était loin d'être achevé.

générale dans le lycée technique d'État qui vient d'ouvrir dans le nouveau quartier Caucriauville, sur les hauteurs de la ville²³. Cet établissement est situé à peu de distance de sa maison et de son atelier de Gonfreville-l'Orcher²⁴. Raymond Gosselin est renouvelé à ce poste jusqu'en 1976, date à laquelle il prend sa retraite pour se consacrer exclusivement à son travail artistique.

L'activité salariale de Raymond Gosselin, indispensable à l'équilibre économique du ménage, ne l'a jamais détourné du travail artistique. En 1956, l'année de son arrivée au Havre, il expose à l'école des Beaux-arts de la ville au sein de l'*Atelier Géricault*, nom collectif que s'était donné un groupe de peintres rouennais, auquel appartenait aussi son frère Gérard. On est alors en plein débat sur le « réalisme socialiste ». L'exposition est jugée à cet aulne par un journal havrais :

“ Voilà des peintres doués ayant du souffle et de la générosité. Mais ils font des incursions, dans tous les domaines contemporains et, pour traiter certains sujets dans le ton « réalisme socialiste », font du pastiche de Léger ou de Buffet. Nous ne nions pas que la fête de l'*Humanité* ou le départ des rappelés puissent être des thèmes d'œuvre d'art. Mais les artistes qui s'attaquent à de tels thèmes les ravalent presque toujours au niveau de l'anecdote. Pourquoi ? Sans doute parce que les représentations de l'art *socialiste* utilisent les plus mauvais moyens de l'art dit *bourgeois*²⁵.

211 —

Gonfreville-l'Orcher a une municipalité communiste depuis la Libération. En revanche, ce n'est qu'en janvier 1956, peu avant l'installation de Geneviève et Raymond Gosselin dans l'agglomération, que la ville du Havre élit elle-même une municipalité communiste, après un long

23. Commencée dans les années 1960, après la fin de la reconstruction du centre-ville du Havre détruit par les bombardements de 1944, la construction du nouveau quartier de Caucriauville, dirigée par l'architecte-conseil Pierre Sonrel symbolise la croissance de la ville, moderne et rationnelle. Voir Saunier, 2012.

24. Ce lycée fait partie d'une cité scolaire de prestige dont la construction dure jusqu'en 1972. Cette cité comprend également une école d'ingénieur (transformée en IUT) et un collège d'enseignement technique dédié au bâtiment. La construction en a été confiée à un architecte alors en vogue, Bernard Zehrffuss, qui s'est associé Reynold Arnould, alors directeur des Musées du Havre, pour en assurer la décoration grâce à un financement du 1 % culturel. Voir Rot et Vatin, 2019, p. 134 et suiv.

25. Archives Gosselin (1956). On assistait, dans le contexte artistique de l'époque à une convergence paradoxale de l'académisme de droite et du courant communiste, contre la peinture non-figurative.

règne de la droite, qui, sous la direction, directe ou indirecte de Pierre Courant, tenait la ville depuis la guerre²⁶. Le nouveau maire, René Cance (1895-1982), a pour adjoint à la Culture le jeune Daniel Colliard, né en 1930, personnalité originale, bachelier, issu de la classe moyenne, catholique et communiste²⁷. Ce dernier mène une politique de soutien à l'art conforme à l'orientation du Parti communiste de l'époque. Charles Nicolle, ancien résistant, militant communiste, instituteur de profession, conseiller culturel de l'Union locale CGT avait créé en 1951 un salon intitulé Les peintres ouvriers témoins de leur temps²⁸, qui se tient au cercle Franklin, siège des syndicats de la ville. Cette manifestation concurrence le Salon d'automne, créé en 1950 par le journaliste Bernard Esdrass-Gosse. En 1956, à l'incitation de la nouvelle municipalité communiste, Charles Nicolle crée l'Union havraise des arts plastiques (UHAP), section havraise de l'Union des arts plastiques (UAP)²⁹. Même si cette organisation s'affirme apolitique et ouverte à toutes les tendances esthétiques, son bureau est essentiellement composé de militants communistes, dont Raymond Gosselin, qui en devient président en 1961.

L'Union havraise des arts plastiques (UHAP) organise alors deux salons annuels : le premier au printemps, consacré aux huiles, à partir de 1957, le second en hiver, consacré aux œuvres graphiques à partir de 1958. À la différence des Peintres ouvriers, dont ils sont pour la plupart issus, et, au salon

26. Pierre Courant (1897-1965) avait été installé comme maire en 1941 par le régime de Vichy. Il fut plusieurs fois ministre sous la IV^e République et, notamment, ministre de la Reconstruction en 1953.

27. Voir le témoignage d'Armand Frémont, ami et ancien camarade de classe de Daniel Colliard, Frémont, 2009, p. 191-192.

28. La référence est explicite au mouvement des « Peintres témoins de leur temps », créé en 1949 par Isis Kishka et Georges Recio. Initialement inscrit dans une orbite communiste, bénéficiant notamment du soutien de Jean Cassou, de Fernand Léger et de la municipalité de Saint-Denis, ce mouvement organise sa première exposition en 1951 sur le thème du « travail » et la prépare par une série de visite d'usines à destination des peintres. Voir Rot et Vatin, 2019, p. 39-41. Au fil des ans, les salons des Peintres témoins de leur temps deviendront le lieu de ralliement du figurativisme traditionnel. Quant au salon des Peintres ouvriers, il se tient toujours en 2019 au Havre.

29. Cette organisation d'obédience communiste était issue à la Libération du Front national des peintres (Moulin, 1967, p. 297). Marie-Paule Dhaille-Hervieu souligne le rôle de Daniel Colliard, alors adjoint aux Beaux-Arts de la municipalité communiste récemment élue, dans la création de cette association : Dhaille-Hervieu, 2010, p. 342. Les sections de l'UAP sont le plus souvent créées dans des municipalités communistes, comme à Saint-Denis. Le frère de Raymond Gosselin, Gérard, est, de son côté, à l'origine de la création de la section de Saint-Étienne-du-Rouvray à côté de Rouen, laquelle est encore active aujourd'hui.

desquels ils continuent à collaborer, les peintres de l'UHAP revendiquent un statut professionnel d'artiste. Aussi, mettent-ils en place une procédure de sélection des accrochages, pour laquelle ils font appel au directeur de l'École municipale des Beaux-Arts, Pierre Roux, et au directeur du Musée, Reynold Arnould. En cette fin des années 1950, la querelle du réalisme socialiste n'est pas encore totalement apaisée. Geneviève Gosselin nous a raconté la réaction de Jacques Hebrard, le maire communiste de Gonfreville-l'Orcher, devant une peinture de son époux : « Il n'avait pas aimé du tout. C'était une vague ... Il a dit : "mais on dirait qu'on a ouvert un oreiller et que toutes plumes s'envolent dans l'oreiller"³⁰ ». En 1958, dans son discours d'inauguration du 8^e Salon des Artistes-peintres ouvriers, le maire communiste du Havre, René Cance, se déclare « rassuré par l'absence des non-figuratifs ». Il s'élève, précise le journaliste, Gérard Murail, « contre un *art faisandé* dont le but suprême est de ne rien dire » et félicite « les artistes ouvriers qui luttent aussi contre la déshumanisation de l'art, dans une exposition pleine de force, d'espoir et d'humanité... »³¹. Le journaliste note dans son commentaire que les tenants de l'art non-figuratif « croient, eux, dire davantage ». En mai 1959 encore, *L'Humanité Dimanche* morigène le peintre Roger Guerrant (1930-1977), membre du Parti, dont la toile exposée au Salon de l'UHAP lui « fait craindre de le voir verser en mauvais gribouillages abstraits devant lesquels certains critiques se pâment de contenu³² ».

Le Parti communiste est toutefois alors en train d'effectuer la mue idéologique qui le conduisit, une décennie plus tard, à soutenir la modernité artistique. Par ailleurs, la querelle s'apaise chez les peintres eux-mêmes avec l'affirmation d'une peinture « lyrique », qui rompt avec l'abstraction pure sans revenir à la représentation réaliste. Nicolas de Staël peut être considéré comme le tenant le plus illustre de cette démarche, à laquelle on peut associer les plus solides des peintres de l'UHAP, comme Roger Guerrant ou Raymond Gosselin, mais aussi Reynold Arnould, qui constitue alors leur référence locale. Gérard Murail écrit d'ailleurs dans son article de 1958, en réaction aux propos de René Cance : « Nos peintres ouvriers semblent se garder des aventures, qu'elles soient d'abstraction pure ou de réalisme

30. Entretien avec Geneviève Gosselin, qui situait l'anecdote peu après leur arrivée au Havre, vers 1956, donc.

31. Murail, 1958.

32. Cité dans Reneau, 2016, p. 103.

socialiste ». Il ajoute : « De ce côté-ci [le réalisme socialiste] le plus proche serait sans doute Gosselin dont les formes d'usine et les visages que [qui] les hantent sont à l'occasion cernés de C.R.S., mais sa recherche dépasse vite l'anecdotique ».

**Fig. 2. - Raymond Gosselin,
Autoportrait, 1958, dessin au crayon**

Le Havre, musée d'art moderne André
Malraux

MuMa Le Havre - Charles Maslard

Reynold Arnould fut tout de suite frappé par la personnalité de Raymond Gosselin, dont il sentit la proximité de l'inspiration avec la sienne propre : même volonté de saisir picturalement le mouvement, même force rageuse du trait (Fig. 2), même intérêt pour les objets techniques³³. Raymond Gosselin relatait ainsi leur rencontre picturale :

“ Un jour, voyant mes peintures, il me dit : « vous devriez m'apporter un carton avec des dessins ». Je lui apporte un carton avec des dessins. J'avais dessiné notamment un étau de mécanicien et une pince multiprise. Il me dit : « c'est formidable, moi aussi j'ai dessiné une pince multiprise ! » C'est une pince très particulière, très extraordinaire. Nous avons acheté une 2 CV en 1953. La 2 CV

33. À l'initiative de Reynold Arnould, le musée acquiert deux portraits au crayon de Raymond Gosselin en 1957 et 1959 (le second est un autoportrait). Une toile, *La nageuse* est acquise en 1963. Une quatrième œuvre, *Composition* entre au catalogue en 1964, année où Raymond Gosselin est lauréat du Prix de la ville du Havre. Ce prix décerné depuis 1959 à l'occasion du Salon d'automne, conduit à l'acquisition de l'œuvre primée par le musée. Reynold Arnould qui avait été à l'initiative de la création de ce prix faisait partie de son jury.

était livrée avec un petit sac d'outils. Il y avait une pince multiprise, une clé à molettes, deux leviers démonte-pneu, un tournevis et je ne sais plus quoi. Ça, c'était Citroën...³⁴.

À la différence de certains de ses camarades peintres ouvriers, Gosselin, comme il nous le dira, ne dessinait pas des « petits bateaux ». Il travaillait alors sur le thème « Permanence et dynamisme du port du Havre » (Fig. 3 et **Fig. XIV, cahier couleur**). Lors du 3^e Salon du dessin et de la peinture à l'eau, qui se tient en décembre 1959 au Palais de la Bourse, il présente un ensemble d'œuvres qui font dire au journaliste qu'il « demeure préoccupé par les totems du monde industriel³⁵ ». À la même date, Reynold Arnould exposait au musée des Arts décoratif à Paris *Forces et rythmes de l'industrie*³⁶.

Fig. 3. - Raymond Gosselin, *Grues, Port du Havre*, 1961

Dessin à l'encre de Chine, 30 × 23,5 cm

Collection particulière Geneviève Gosselin

C'est lors de la reprise de cette exposition au Havre, du 9 janvier au 9 février 1960, dans ce même Palais de la Bourse³⁷, que Raymond Gosselin découvre la peinture industrielle de Reynold Arnould. Si l'œuvre d'Arnould déroutait certains de ses camarades de l'UHAP, elle le séduit immédiatement :

34. Entretien des auteurs avec Raymond Gosselin cité.

35. « Au Palais de la Bourse. Remarquable rencontre des grands noms de la peinture française et de la "jeune peinture du Havre" pour le 3^e salon de dessin », *Le Havre*, mardi 8 décembre 1959.

36. Voir sur cette exposition, Rot et Vatin, 2019, p. 37-110.

37. Cet édifice de prestige, somptueusement décoré, avait été inauguré en 1957 ; la construction du nouveau musée ne sera achevée qu'en 1961.

“ J’y suis allé avec trois ou quatre collègues [de l’*UHAP*]. Quand ils sont entrés dans la salle, il y en a un, qui était un peu le maître à penser à l’époque [vraisemblablement Charles Nicolle], il a dit : « ça, c’est de la peinture pour les halls de gare ! » Vous voyez le mépris qu’il pouvait y avoir là-dedans ! Après, j’ai réfléchi, pourquoi peinture pour hall de gare ? et ça m’a fait penser à l’Exposition universelle qu’il y a eu à Paris en 1937. La SNCF a demandé à un grand artiste de l’époque de créer une grande fresque sur les chemins de fer...³⁸.

Lors de l’entretien que nous avons eu avec lui, Raymond Gosselin se souvenait avec une précision étonnante des toiles qu’il avait vues cinquante-cinq ans plus tôt sans jamais les revoir :

“ Alors qu’on se gargarisait déjà avec les *Impressionnistes*, Reynold Arnould m’a passionné ! J’ai une formation de mécanicien. Ce qui m’a marqué parmi ses toiles ? C’est *Vilebrequin* qui s’est imposée, une grande toile avec en oblique un gros vilebrequin vu par Reynold Arnould. Il y avait les *Houillères du Nord*, [...] il y avait aussi une très belle peinture avec des courbes inspirées par des pare-brise de voiture de l’époque, fabriqués par Saint-Gobain. [...] Il savait – c’est ce que j’ai appris à son contact – soit à l’observation, soit à la suite de réflexion devant une activité ou un objet, aller au-delà de la fonction et des apparences, tout en gardant une relation avec l’objet lui-même³⁹.

Appelé par André Malraux pour prendre la direction des Galeries nationales du Grand-Palais, Reynold Arnould quitte la ville du Havre en 1965. À cette époque, Raymond Gosselin fait une nouvelle rencontre décisive pour sa carrière artistique : celle du sculpteur Berto Lardera, qui le détourne de la peinture au profit de la sculpture. Dans le contexte artistique des années 1960, marqué par le mouvement des « nouveaux réalistes », il trouve, dans le travail du métal, une nouvelle voie pour magnifier la poésie de l’industrie.

38. Ce sont Robert et Sonia Delaunay ainsi que Félix Aublet qui avaient été chargés de la décoration des pavillons de l’Air et des Chemins de fer.

39. Entretien avec les auteurs, 25 octobre 2015. Il faut noter la vivacité des souvenirs de Raymond Gosselin. La dernière œuvre évoquée est celle consacrée à la production des pare-brise à la verrerie de Chantereine de Saint-Gobain. La sortie en chaîne de ces pare-brise produit un effet pictural cinématique.

Un art technologique

C'est Marc Netter (né en 1931), le successeur de Reynold Arnould à la direction de la Maison de la culture du Havre⁴⁰ qui présente en février 1966 Berto Lardera (1911-1989) à Raymond Gosselin. Marc Netter avait organisé de façon impromptue dans l'espace du musée une exposition de ce sculpteur⁴¹. D'origine italienne, installé en France depuis 1947, cet artiste est alors un des principaux représentants de la sculpture contemporaine. Autodidacte, fils d'un ouvrier des chantiers navals de La Spezia, il travaille les métaux (fer, cuivre, aluminium), des tôles « qui auraient pu tout aussi bien se retrouver dans la machine-outil de l'ouvrier, dans les organes de l'automobile que nous conduisons, dans le plat dans lequel nous mangeons⁴² » écrit Michel Conil-Lacoste en 1958. En 1953, Max Clarac-Sérou, dans un article virulent contre la sculpture contemporaine, le rapproche de Calder⁴³. Mais il s'agit d'un Calder plus massif, plus terrien, à l'image de son compatriote Francesco Marino di Teana (1920-2012), également d'origine ouvrière, ou du basque Eduardo Chillida (1924-2002), que Gaston Bachelard appelait « le forgeron⁴⁴ ».

Berto Lardera se définissait lui-même comme un « découpeur de l'espace », un sculpteur « du vide⁴⁵ », qui pose ces objets dans un espace à trois dimensions, ce qui correspond, si on en croit Daniel-Henry Kahnweiler, à l'essence même de la sculpture : « La sculpture [au contraire de la peinture] doit se dresser librement dans l'espace, sans crainte de s'amalgamer, dans le champ visuel du spectateur à d'autres objets surgissant derrière elle⁴⁶ ».

40. Lors de l'ouverture du nouveau musée, en 1961, la première des Maisons de la Culture ouverte en France est créée en son sein. Reynold Arnould occupe la direction des deux établissements. Un conflit avec la ville le conduit à démissionner en 1963 de la direction de la Maison de la culture, tout en conservant celle du musée. Marc Netter est alors nommé pour le remplacer. La cohabitation entre les deux hommes dans les mêmes locaux ne sera pas facile. En 1982, la Maison de la culture déménage dans des nouveaux locaux, rendant pleinement au musée sa fonction première.

41. *Lardera*, Maison de la culture, Le Havre, 2 au 28 février 1966 ; préface de Marc Netter. D'après le souvenir de Geneviève Gosselin, Marc Netter a profité de ce que le matériel d'exposition de Berto Lardera se trouvait alors en transit sur le port du Havre. Il s'agit apparemment du retour de l'exposition organisée entre août et novembre 1965 aux musées de Montréal puis de Québec.

42. Conil-Lacoste 1958, p. 42 et suiv.

43. Clarac-Sérou, 1953, p. 125.

44. Bachelard, 1961.

45. Conil-Lacoste, 1958.

46. Kahnweiler, 1963, p. 96.

Pour le grand marchand des peintres cubistes, la tradition artistique européenne ignore la sculpture pour des raisons religieuses. Pour lui, les sculpteurs européens, Rodin compris, sont en fait des peintres qui s'ignorent. Mais une « véritable » sculpture est destinée à bientôt advenir : « Bien des signes l'annoncent. Que sera-t-elle ? Brisant la surface des corps nous les montrera-t-elle creusés, ouverts ? C'est probable⁴⁷. » Kahnweiler avait bien anticipé le renouveau de la sculpture d'après-guerre.

Berto Lardera avait découvert, accroché chez Marc Netter, un dessin de Raymond Gosselin, et lui avait dit : « ça c'est un dessin de sculpteur ». Marc Netter lui ayant répondu qu'il s'agissait d'un peintre, Lardera aurait conclu : « Il fera de la sculpture ». C'est ce qui conduisit Marc Netter à mettre en contact les deux hommes. Lors d'un déjeuner à Étretat, Berto Lardera aurait déclaré à Raymond Gosselin : « Essayez de faire de la sculpture, parce qu'en plus, vous avez le métier pour le faire⁴⁸... ». Cette parole déclencha une nouvelle vocation chez le peintre havrais. Pour développer cet art, Raymond et Geneviève Gosselin achètent, à quelques pas de leur domicile, une grande maison qu'ils restaurent : la « Bergerie », où Raymond installe un vaste atelier. En 1967, la commande d'une sculpture-fontaine pour le parvis de l'hôtel de ville de Déville-lès-Rouen, réalisée en collaboration avec l'architecte havrais Philippe Gobled, lui permet de commencer à équiper son atelier⁴⁹. En 1968, il renonce définitivement à la peinture pour se consacrer exclusivement à la sculpture⁵⁰. Il adopte les partis pris défendus par Lardera contre la sculpture classique : refus de la forme close, structures dynamiques, circulation de la lumière, possibilité d'exploration (y compris tactile) par le spectateur, et sa technique de découpe au chalumeau et de soudage au fer à souder. Les premières sculptures qu'il réalise, comme *Moment Véhicule* (1966), ne sont toutefois pas tant inspirées par Berto Lardera que par un autre sculpteur alors en vogue : Albert Féraud à qui il emprunte son matériau : l'acier inoxydable.

Albert Féraud (1921-2008) est le fils de Charles Richet (1850-1935), prix Nobel de médecine en 1913, et d'une cantatrice. Il fut étroitement lié à César Baldaccini dit César (1921-1998), qu'il avait rencontré à l'école des

47. Kahnweiler, 1963, p. 102.

48. Entretien avec Geneviève Gosselin cité.

49. En 1970, Raymond Gosselin et Philippe Gobled réitèrent en concevant une « fontaine basculante » pour l'école de Gournay-en-Bray (*Paris Normandie*, 29 septembre 1970).

50. Reneau, 2016, p. 117.

Beaux-Arts de Marseille et avec qui il était « monté » » à Paris en 1943, pour échapper au STO⁵¹. Albert Féraud et un troisième larron, Georges Nadal, sont immédiatement admis à l'École des beaux-arts de Paris, à la différence de César, dont les manières et l'accent marseillais heurtent les jurés. Revenant à la charge, César y est finalement admis en 1946. Mais la même configuration se reproduit : en 1951, Albert Féraud obtient le Prix de Rome, ce à quoi César, malgré ses tentatives répétées jusqu'en 1954, ne parvint jamais ; à son grand dam, car il est sans le sou, à la différence de son ami, qui avait épousé en 1945 une pharmacienne. Mais, en 1955, César obtient brutalement une reconnaissance nationale, lorsqu'une œuvre lui est achetée par le Musée national d'art moderne. L'année suivante, il est invité à la Biennale de Venise. Il est dès lors poussé par le mouvement niçois des *Nouveaux réalistes*, fondé en 1960 par le critique Pierre Restany et le peintre Yves Klein⁵².

À l'instar de César, délaissant les matériaux traditionnels, Albert Féraud se met, en 1956, à travailler des chutes d'acier inoxydable. Compagnon de route du Parti communiste avec son ami le peintre Kijno, il appartenait à l'Union des Arts plastiques. En 1970, une de ses sculptures est commandée par Georgette Gosselin, la belle-sœur de Raymond, pour la ville de Saint-Étienne-du-Rouvray, dont elle était alors adjointe au maire. L'inspiration trouvée par Raymond Gosselin chez Albert Féraud est à certains égards, paradoxale, puisque ce nom est difficilement dissociable de celui de César que le sculpteur n'appréciait pas. Une anecdote laisse toutefois interrogatif. Pour leurs amis, Geneviève et Raymond Gosselin étaient « Baba » et « Jules » : « Pourquoi "Jules" ? C'était un clin d'œil au départ. Mes copines me demandaient souvent comment allait mon Jules. C'est resté. Puis, nous nous sommes dit qu'il y avait bien un sculpteur qui s'appelle César. Il pouvait donc y en avoir un autre qui s'appelle Jules⁵³ ». La figure de César, même comme repoussoir, a donc bien marqué Raymond Gosselin.

Rapidement toutefois, Raymond Gosselin s'est inquiété d'une trop grande proximité de son style avec celui d'Albert Féraud : « il disait : "J'ai plus envie de faire de l'inox, parce que je serai toujours après Féraud"⁵⁴ ». Se

51. Bouchet, 2016, p. 54 et suiv.

52. Restany, 1960.

53. Geneviève Gosselin citée « Raymond Gosselin a pris la porte d'ailleurs », 2018.

54. Entretien avec Geneviève Gosselin cité.

démarquant aussi de Lardera, il introduit de la couleur dans ses œuvres en acier inoxydable⁵⁵. Par ailleurs, il conçoit des sculptures articulées, modifiables, dont le prototype est, en 1969, *La dame de l'autoroute*, réalisée en aluminium et non en acier. Même si l'intitulé n'a en l'occurrence qu'une vocation poétique, on voit que la thématique automobile s'impose d'emblée dans la sculpture de l'ancien mécano. La même année, il collabore avec Bernard Mounier, le successeur de Marc Netter à la direction de la Maison de la culture, à la réalisation d'une exposition consacrée aux architectes André Bloc (1896-1966), qui compte parmi les fondateurs, en 1951, du Groupe Espace⁵⁶, et Claude Parent (1923-2016), le théoricien de l'« architecture oblique⁵⁷ ». La découverte de l'œuvre de cet architecte le conforte dans sa volonté de « sortir du plan horizontal-vertical, pour occuper l'espace⁵⁸ ».

Mais, surtout, Raymond Gosselin commence à cette époque à travailler l'aluminium coloré par anodisation. Ce procédé électrochimique mis au point industriellement dans les années 1940-1950 est employé dès le début des années 1960 à l'initiative de Pierre Leloup et Ralf Cleeremans par un groupe d'artistes belges : les « aluchromistes⁵⁹ ». En 1968, Raymond Gosselin réalise avec cette technique, en collaboration avec le photographe Henri Charbonnier, une Marianne, photographie imprimée sur une feuille d'aluminium anodisée, qui sera achetée par plusieurs municipalités. C'est en 1970, au salon de l'UHAP qui se tient dans les locaux du musée, que son style propre s'affirme. Il y présente « des petites compositions, formées de l'assemblage de trois plaques d'aluminium peint et dont le spectateur peut, en déplaçant l'une ou l'autre de ces plaques modifier la composition ». Il expose aussi

55. Berto Lardera peut introduire des touches de couleurs mais avec de la mosaïque qui « faite pour le mur, se trouve projetée dans l'espace » (Lardera cité dans Conil-Lacoste, 1958).

56. Le Groupe Espace a été fondé par André Bloc et Félix Del Marle. Bernard Zehrfuss, Fernand Léger et Paul Herbé en étaient les vice-présidents et Eugène Claudius-Petit, Ministre de la reconstruction et de l'urbanisme, le président d'honneur. Voir sur ce mouvement : *L'été 1954 à Biot. Architecture, formes, couleur*, 2016.

57. Parent, 1970.

58. Raymond Gosselin interviewé par Fleury : Fleury, 1979.

59. Ralf Cleeremans, *Mutation*, Espace Rivoli, Bruxelles, 4 mai-2 juin 2017. C'est un matériau qu'emploie également Reynold Arnould au Havre pour la décoration de la façade intérieure d'un collège. L'œuvre est inaugurée en 1960, mais le projet date de 1957. Pour la réalisation de cette œuvre, l'artiste bénéficia de la collaboration du Centre technique de l'aluminium. Voir Rot et Vatin, 2019, p. 129-134, ainsi que Reneau (avec la collaboration de Raymond Gosselin), 2015.

« [une] vaste *aluchromie* reposant sur le même principe de modifiabilité [*sic*] et de participation du spectateur, mais aidée cette fois de moteur électrique [...] Avec des couleurs, très fluides et fixées pour toujours dans le métal anodisé, Gosselin après beaucoup d'expériences, a obtenu des teintes d'une beauté extraordinaire. [...] Commandé à distance, le mouvement des plaques fait se dérouler très lentement les couleurs et les formes, on assiste à leur métamorphose dans ce glissement imperceptible où elles basculent et entraînent dans un rêve éternellement recommencé. Il y a là, par-delà toute technique, une découverte fascinante des formes et de leurs rapports⁶⁰.

À partir du début des années 1970, Raymond Gosselin s'est principalement attaché à produire des sculptures mobiles, à la manière de Calder, en dépit du caractère massif de son matériau. Les petites sculptures d'intérieur peuvent être manipulées à la main ; les grandes d'extérieur sont sensibles au vent. Il a volontiers introduit dans ses sculptures des dispositifs électromécaniques les rendant actionnables à partir d'un tableau de contrôle. Son projet artistique est résumé par la belle formule qu'il affectionnait de « mécaniques sensibles ». La sensibilité des machines répondait à celle du public qui était appelé à les manipuler. Cette dimension ludique dans le rapport à l'œuvre visait aussi à briser la distance à l'art induite par la sanctuarisation muséale : « Vous êtes priés de toucher les œuvres exposées... Il est interdit de garder ses distances avec l'œuvre d'art... Sortez vos mains de vos poches, décroisez vos bras, entrez dans le jeu, SVP » était-il ainsi écrit dans le catalogue de l'exposition ouverte à l'hôtel de ville de Dieppe le 7 juillet 1973⁶¹.

Le procédé d'anodisation passionne Raymond Gosselin. Il s'y affirme technicien autant qu'artiste et entame une collaboration avec un ingénieur, Albert Lidove, P.-D.G. de la société Tecam (Techniques électrochimiques et artistiques des métaux) à Champigny-sur-Marne, filiale de la société PUM (Produit d'usines métallurgiques), installée à Reims. Cela le conduit à monter à l'Institut universitaire de technologie du Havre, installé dans la cité scolaire de Caucriauville où il enseigne par ailleurs dans le lycée technique, une exposition intitulée *Aluminium, Art, Architecture, Technologie*

60. Vercier, 1970.

61. Vercier, 1973.

du 24 avril au 8 mai 1971⁶². Albert Lidove et Claude Parent sont associés à cette manifestation, à laquelle participent aussi deux autres artistes qui pratiquent l'aluchromie : Claude Dorge (1931-?) et Jacques Pyros (1924-1981). Cette exposition est reprise peu après, à l'instigation d'Albert Lidove, au centre culturel de Creil dans l'Oise. L'année suivante, Raymond Gosselin organise, dans le cadre de la Maison de la culture du Havre, en collaboration avec la section « Art et informatique » de l'université de Vincennes et l'IUT du Havre, un cycle d'expositions et de manifestations sur le thème *Art, informatique, technologie* (avril 1972). Parallèlement, il participe, avec César, Alber Féraud, François Morellet, Gérard Singer, Victor Vasarely, Claude Viseux et vingt autres artistes à l'exposition *Art et Technologie* à la Maison des Arts et Loisirs, installée dans le Château-Musée du Creusot (19 mai au 14 juillet 1972) ; il y présente une sculpture intitulée *Astrix 72*. Un différend avec la société PUM conduit Raymond Gosselin à s'associer avec l'établissement de l'entreprise Brossette installé au Havre pour poursuivre ses recherches en aluchromie⁶³. Il n'en continue pas moins de collaborer avec Albert Lidove et Jacques Pyros avec qui il dépose en 1975 le brevet d'une technique de « técanodicoloration ». Mais, en 1979, un grave accident endeuille les Gosselin : un de leurs fils meurt dans une explosion lors d'une opération d'anodisation de l'aluminium. Raymond Gosselin renonce définitivement à cette technique.

Le passage de la peinture à la sculpture, l'intérêt pour l'aluchromie, l'introduction de l'informatique dans des sculptures actionnables ont permis à Raymond Gosselin de réunir les deux facettes de sa personnalité, l'artiste et le mécanicien, le professeur de technologie et le sculpteur (**Fig. XV, cahier couleur**) : « Plastique et technique, je ne dissocie pas les deux [...] Je ne peins pas un objet technique, je sens la technique (entendons par là la technique industrielle, machine), et j'essaie d'en exprimer la poésie⁶⁴ ». Il affirmait, prenant probablement ses désirs pour des réalités, que « cet attachement à la technique correspond parfaitement aux aspirations ainsi qu'à l'esprit pragmatique des Havrais, vivant de technique et par la technique⁶⁵ ». Cette association de l'art et de la technique, à défaut de toujours

62. « Art et technique à l'IUT du Havre », *L'Humanité Dimanche*, 23 mai 1971.

63. Correspondances conservées dans les Archives Raymond et Geneviève Gosselin.

64. Témoignage de Raymond Gosselin dans Vercier, 1976.

65. Extrait de Lion, 1976.

convaincre les Havrais, lui valut les félicitations de Jean Dubuffet en septembre 1979 :

“ J’admire beaucoup votre extraordinaire aisance à mettre en œuvre les recours mécaniques et électroniques et la technologie industrielle la plus sophistiquée ; elle est très exceptionnelle. Vous maîtrisez ces moyens parfaitement sans qu’ils alourdissent le moins du monde votre verve inventive à laquelle j’applaudis chaudement. Votre idée des compositions modifiables programmées est enthousiasmante et elle vous conduit à des réalisations qui m’émerveillent⁶⁶.

Quelques mois plus tôt, Dubuffet écrivait un peu énigmatiquement à son ami havrais Jacques Berne : « Peut-être que l’art de Gosselin en vaut un autre, et de même celui de [Jacques] Soisson⁶⁷, à raison de mon idée qu’une œuvre ne vaut que par ce qu’y apporte celui qui s’en sert⁶⁸ ».

Le rapport de Raymond Gosselin à la technique, forgé dès la jeunesse, entretenu par sa longue carrière d’enseignant, est celui d’un artisan, amoureux du bel ouvrage. Il a brièvement travaillé en usine, mais il n’était assurément pas fait pour la discipline d’atelier. En dépit de son engagement communiste, qui se refroidit avec le temps, son tempérament correspondait plutôt à la vieille tradition anarcho-syndicaliste française, combinant l’amour du travail bien fait et le refus de toute autorité, autre que celle du vrai et du beau. On mesure ici la proximité (la source commune dans l’anarchisme ouvrier), mais aussi la distance qui le sépare d’un César, par exemple. Raymond Gosselin « ne compresse pas », comme l’écrivait

66. Jean Dubuffet à Raymond Gosselin, 17 septembre 1979 (Archives Gosselin).

67. Jacques Soisson (1928-2012), professeur de dessin, psychothérapeute et artiste adepte de l’art brut, a animé à Rouen et au Havre de 1962 à 1966 un atelier de peinture d’enfants. Une exposition de ces « Peintures d’enfants des ateliers du jeudi » a été réalisée du 6 au 30 mars 1965 au Musée du Havre, alors sous la direction de Reynold Arnould.

68. Dubuffet, 1991, p. 326-327. En 1977, Raymond Gosselin avait participé avec Jacques Berne à l’organisation au Musée du Havre d’une exposition de Jean Dubuffet, qui s’était pourtant promis en 1958 de ne plus jamais revenir dans sa ville natale (Dubuffet, 1991, p. 89 et 295-296). Cette contribution lui vaut une lettre de remerciement de Dubuffet le 19 février 1977. Le 1^{er} avril suivant, Dubuffet lui envoie une seconde lettre pour le remercier de références techniques que Raymond Gosselin lui a fournies à propos de la peinture sur métal ; il lui souhaite déjà à cette occasion « bonne réussite dans vos propres travaux qui me semblent, pour ce que j’en connais, hautement technologiques et très activement conduits ».

en 1988 un journaliste de *L'Est républicain*⁶⁹. Il ne cherche nullement à en rajouter, par l'art, à la brutalité du monde mécanique. Il veut, au contraire, en exprimer la possible sensibilité. La tôle rutilante est pour lui belle et il n'hésite pas à affirmer l'érotisme de l'amateur de carrosseries, comme dans sa sculpture *Effleurez-moi* (1988)⁷⁰. On pouvait d'ailleurs voir, dans son atelier, délibérément accrochées côte à côte, la photographie d'une carrosserie automobile et celle d'un nu féminin que n'aurait pas dédaigné un camionneur pour sa cabine de conduite. Raymond Gosselin était un ouvrier, au sens ancien du terme, celui de la noblesse du travail. Par l'art, il avait échappé à la vie d'usine. Retrouvant l'usine comme artiste, il n'a pas cherché à la dénoncer, mais à montrer qu'elle recelait encore des possibilités d'évasion par la beauté des formes et des mouvements. En ce sens, son propos, aux antipodes des conceptions affichées des « nouveaux réalistes », rejoint celui de Reynold Arnould que nous avons exposé dans un précédent article⁷¹.

Soutenu par son épouse, Raymond Gosselin poursuit pourtant inlassablement son œuvre de sculpteur, parcourant la France à l'occasion d'invitations diverses. À partir de 1976, c'est une véritable petite entreprise familiale que gère Geneviève Gosselin pour son sculpteur de mari, désormais à la retraite de l'Éducation nationale :

“ C'est les commandes qui ont payé tout, l'atelier et le reste. Parce que ce n'est pas ce qu'il faisait qui était vendu. Très peu. Alors, ce qui était intéressant c'était quand même des expositions, parce que, la plupart du temps, pratiquement toujours, c'était dans des lieux publics, officiels ; il y avait des subventions. Donc, il y avait une prise en charge complète des frais de déménagement, des frais de transport, payer le personnel. C'était, minimum, trois jours de montage, trois jours de démontage. Et puis, l'hébergement de lui, de moi, quand j'y allais, et des personnes qu'il emportait avec lui, parce que y avait deux personnes qui l'aidaient. [...] Alors là, c'était intéressant. Et puis, alors, il y avait une somme forfaitaire de location. Enfin, comment dirais-je, pas de salaire, je ne sais pas comment on peut appeler ça, mais des gratifications. C'est ce qui a

69. Commentaire dans *L'Est républicain* du 15 novembre 1988.

70. Voir sur cette question, Brun, 1959.

71. Rot et Vatin, 2015.

permis de continuer. Ce n'est pas qui ça nous a enrichis, mais ça a permis de continuer, d'acheter du matériel⁷²...

Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Raymond Gosselin bénéficia en effet au cours des années 1970-1980 de commandes publiques, notamment pour la décoration de bâtiments scolaires dans le cadre du 1 % culturel⁷³. Le déploiement de ses œuvres dans les nouveaux quartiers du Havre accompagne le développement de la ville. En 1975, une gigantesque sculpture : *Signal*, qui lui a été commandée par la Société d'aménagement de la région du Havre, est installée sur une tour de dix-huit étages du quartier de Mont-Gaillard. Cette structure couvrait la surface de six étages et était éclairée la nuit : « Les formes s'allument de rouge de jaune ; les rôles émaillées ruissellent de lumières ; l'aluminium de mystérieuses fenêtres s'ouvrent dans l'ombre⁷⁴ ». En 1977, il installe dans l'école Denis Cordonnier, située dans le quartier de Bléville, une sculpture-relief murale. En 1979, est inaugurée une sculpture murale monumentale à composition modifiable de six mètres cinquante sur trois mètres cinquante : *L'eau et les hommes* dans le hall de la nouvelle usine de traitement des eaux de la Ville du Havre, située sur la côte de Radicatel à Saint-Jean-de-Folleville. En 1988, il réalise *Camion*, sculpture polychrome animée par le vent pour le lycée professionnel de Mont-Gaillard et, en 1991, *Spatiolab* pour le parvis de l'espace culturel de sa commune de Gonfreville-l'Orcher. Mais Raymond Gosselin travaille aussi en dehors de l'agglomération havraise, avec, en 1982, la réalisation de deux grandes peintures murales pour le centre Nice-Étoile à Nice et d'une autre peinture murale pour la ville de Dieppe, en 1983, celle de trois sculptures polychromes modifiables pour la Faculté de médecine de Rouen, en 1984, une sculpture murale polychrome interactive : *L'espace et les hommes* pour le CES d'Épouville (Seine-Maritime), et, en 1989, *Trois mille degrés Celsius*, sculpture monumentale installée sur « la route de la sculpture » du Plateau d'Assy⁷⁵ (**Fig. XVIII, cahier couleur**).

72. Entretien avec Geneviève Gosselin.

73. Citons, parmi ses œuvres installés dans des établissements scolaires : *Groupe de trois sculptures polychromes à composition modifiable*, Faculté de Médecine-Pharmacie de Rouen-Le Madrillet 1983 ; *Sculpture murale télécommandée*, Collège d'enseignement secondaire d'Épouville (Seine-Maritime).

74. Vercier, 1976. Voir aussi Lion, 1976.

75. Voir *infra* sur cette sculpture.

Un autre mode de mécénat fréquent au cours de cette période consiste à ne pas se contenter de la commande d'une œuvre, mais à organiser des « événements » permettant de rapprocher les artistes du public. C'est ici qu'interviennent, souvent en relation avec les municipalités, les entreprises et les comités d'entreprise, alors que l'on cherche à faire entrer l'art dans l'usine. Raymond Gosselin a contribué à de telles opérations au cours des années 1980, notamment avec le comité d'entreprise de Renault au Mans, puis avec l'association culturelle de Peugeot à Sochaux, non sans avoir d'abord été exclu d'une manifestation importante qui s'est tenue, en 1984, dans sa propre ville du Havre, à l'usine Renault de Sandouville.

L'affaire Sandouville : un rendez-vous manqué

À la fin des années 1960, la direction de la Régie Renault crée un service en charge du mécénat artistique intitulé *Recherches, art et industrie*⁷⁶. Ce service est fondé à l'initiative de Claude-Louis Renard (1928-1986), qui était entré en 1954 à la direction du personnel de la Régie. Celui-ci était un ami proche d'André Malraux, à qui il louait après-guerre à Boulogne un appartement au premier étage du pavillon qu'il habitait lui-même avec sa famille. En 1962, il séjourna à New York pour y soigner sa fille Delphine, qui, alors âgée de cinq ans, avait été la victime « collatérale » d'un attentat de l'OAS qui visait Malraux. Amateur de peinture, il avait été frappé par le dynamisme artistique de New York. C'est un art résolument moderniste qu'il entendit soutenir : l'art brut de Jean Dubuffet, la dérision machinique de Tinguely, l'abstraction géométrique de Jean Dewasne, l'art cinétique de Jesus Rafael Soto, de Victor Vasarely et de son fils Jean-Pierre Yvaral, ou le courant des « nouveaux réalistes » de l'école de Nice comme Arman ou César. L'art du métal est privilégié dans une référence évidente à l'univers automobile lui-même. La beauté brute du matériau est valorisée, même quand le propos, comme chez Arman ou César, participe d'une contestation de la « société de consommation ».

Le mécénat artistique industriel n'a pas, à cette époque, la vocation financière spéculative qu'il ne va pas tarder à prendre. L'enjeu est d'abord de contribuer à la mutation industrielle de la France, qui se joue, aussi, dans

76. Voir Hindry, 1999, Hindry et Renard, 2009.

le champ culturel⁷⁷. Il s'agit de montrer que l'art ne s'oppose pas à l'industrie, qu'ils peuvent au contraire s'interféconder. En 1972, la Régie sollicite Vasarely et Yvaral pour « rafraîchir » le logo en forme de losange de la société. Lors de la construction du nouveau siège social, rue du Point-du-Jour à Boulogne-Billancourt, des œuvres sont commandées à Vasarely, Sotto, Dubuffet, Dewasne, Takis ou Julio. À partir de 1975, Renault s'engage dans une politique d'achats aux artistes (jusqu'alors, les artistes restaient propriétaires des œuvres « commandées » et financées par Renault), ce qui va conduire la Régie à devenir un des principaux collectionneurs d'art contemporain en France, jusqu'à ce que Georges Besse, arrivé à la direction de l'entreprise en 1985, mette fin à l'opération.

Alors que la direction générale de l'entreprise développe et médiatise son activité de mécénat, d'autres opérations, moins connues, sont menées avec des artistes à l'échelle locale des usines, à l'initiative des comités d'entreprise. Le terrain de l'art apparaît ainsi, dans le contexte social conflictuel de l'époque, comme un espace étonnant de convergence, mais aussi de concurrence, entre les entreprises et les organisations syndicales. Il s'agit, en quelque sorte, dans l'esprit qui succède aux événements de mai 1968, de ne pas perdre la « bataille culturelle », celle de la modernité. Si les entreprises promeuvent ainsi d'abord le rapprochement de l'entreprise et de la société, entendue comme sa potentielle clientèle, soit défendent l'« image de marque » de leur produit, pour les syndicats et particulièrement la CGT, il s'agit surtout de rapprocher le monde de l'art et la classe ouvrière⁷⁸. On comprend dans ce contexte, la convergence entre les comités d'entreprise et les municipalités communistes des villes industrielles. Raymond Gosselin bénéficie de cette coopération à l'occasion de diverses manifestations.

À l'automne 1973, les « mobiles modifiables » de Raymond Gosselin sont installés dans l'usine de Sandouville par les soins de la Maison de la culture du Havre en collaboration avec la section « Loisir et Culture » du comité d'établissement de cette usine⁷⁹. En juillet 1981, il expose à la Bibliothèque du Comité d'établissement des sérigraphies inspirées par l'usine : *O.S. MainMachine* (**Fig. XVI, cahier couleur**) ; *Géricault !* et *3 heures place*

77. Rot et Vatin, 2019.

78. Voir sur cette histoire, Leterrier, 1988.

79. A.G. « Les mobiles modifiables de Raymond Gosselin exposés à la R.N.U.R à Sandouville », *Paris Normandie*, 9 octobre 1973.

*Clichy*⁸⁰ (Renault 30) ; *Glissement progressif* (Fuego). Ces sérigraphies sont réalisées à partir de photographies d'atelier et de collages. Le sculpteur entendait transmettre aux travailleurs l'émotion ressentie à l'occasion d'une visite de l'usine :

“ Au cours d'une visite à l'Usine Renault de Sandouville (près du Havre) j'ai été « frappé » par l'importance des mains des travailleurs dans l'assemblage des différents éléments d'une automobile : mains gantées de cuir ou de caoutchouc. Animées de mouvements précis et d'une grande concision, prolongées pour la plupart des opérations, par d'autres mains 'mécaniques' : pinces, soudeuses, clés, ponceuses ... Ce sont ces mains et ces outils que j'ai mis en situation parmi des éléments de construction de voitures automobile dans le collage et la sérigraphie que j'ai intitulée *OS MAINMACHINE*⁸¹.

En 1984, le Comité d'établissement de Sandouville décide de monter, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'usine⁸², une ambitieuse opération culturelle

“ pour permettre aux 9 800 personnes travaillant à Sandouville :
- d'être concernées à un moment donné, interpellées, confrontées à une autre vision de ce qui les entoure quotidiennement ; - de rencontrer d'autres corps de métier, d'échanger des connaissances, de dialoguer, d'observer ou de participer à une matière différente de transformer la matière. Ce « musée dans l'usine » a évolué peu à peu vers l'idée d'un « symposium d'art contemporain » sur le terrain même du travail : l'usine. [...] Ce symposium pourrait être le début d'un musée dans l'usine avec exposition d'œuvres d'une manière ponctuelle en relation avec le département Art, recherche et industrie de la Régie, les musées nationaux⁸³...

80. En janvier 1983 cette lithographie avait fait la couverture de la revue *Le Canal de Sandouville*.

81. Texte de Raymond Gosselin daté du 8 novembre 1989, archives Geneviève Gosselin.

82. Dans le même contexte, la CGT suscite la rédaction d'un ouvrage cosigné par Louis Géhin, secrétaire du syndicat et Jean-Claude Poitou, alors rédacteur en chef de *La Vie ouvrière*, Géhin et Poitou, 1984. On y trouve, p. 186-199 un chapitre sur les activités du comité d'établissement de l'usine.

83. Note préliminaire pour un projet de création artistique dans l'usine Renault à Sandouville », note tapuscrite du 14 février 1984 (Archives du musée André Malraux, Le Havre).

L'expression de « musée dans l'usine » fait référence au modèle initié par le cigarettier Peter Stuyvesant qui avait inspiré la Fondation « Art, recherche et industrie » de la Régie Renault. Alexandre Orlow, alors directeur de la firme hollandaise avait sollicité en 1960 une vingtaine d'artistes de divers pays européens pour réaliser des œuvres picturales sur le thème de « la joie de vivre » destinées à orner les ateliers de l'usine de Zevenaar aux Pays-Bas⁸⁴. Cette initiative est à l'origine de la constitution d'une grande collection d'art contemporain. Toutes ces œuvres sont acquises par la Fondation Peter Stuyvesant avec le soutien de la Fondation européenne de la Culture⁸⁵ pour décorer les locaux de travail de l'entreprise. Une série d'expositions se succèdent : au Pays-Bas, d'abord en 1962, puis dans sept villes australiennes en 1962-1963⁸⁶. À Paris, le Centre d'art et culture, émanation de l'Union centrale des arts décoratifs organise du 28 septembre au 14 novembre 1966 au Musée des Arts Décoratifs, une exposition intitulée *Le musée dans l'usine*⁸⁷. René Salanon, le conservateur en chef, écrit dans le catalogue : « Avec l'expérience tentée par M. Orlow, il ne s'agit plus d'un simple souci de décoration ou d'une recherche d'amélioration de la productivité. [...] En fait, c'est la sensibilité même du travailleur qui est en cause⁸⁸. » En 1979, Niki de Saint Phalle peint le fuselage d'un avion bimoteur appartenant à la compagnie ; en 1990, Jean Dewasne est invité à décorer la plus grande machine de l'usine de Zevenaar : il intitule son œuvre *Hommage à Spinoza*⁸⁹.

Au Havre, le musée dans l'usine est devenu la « Sculpture dans l'usine ». Il s'agit de franchir une étape de plus en direction du monde ouvrier. L'objectif n'est plus simplement de présenter des œuvres d'art contemporain dans l'espace de l'usine, mais bien de les produire, et de les produire avec le matériel de l'usine. Le journal de la commission « Loisir et Culture »

84. Parinaud, 1972.

85. Cette fondation, créée en 1954 par Maurice Schuman et Denis de Rougemont, est une des premières institutions européennes (Sfez, 1970). Présidée jusqu'en 1977 par le prince Bernhard des Pays-Bas, elle a été installée en 1960 à Amsterdam et a bénéficié d'un financement de la loterie nationale néerlandaise.

86. *Arte en la Fàbrica*, 1992.

87. Voir les photos des œuvres *in situ* dans Album Maciet, Musée des arts décoratifs, exposition n° 318.

88. Salanon, 1966.

89. En 1992, une grande exposition a lieu dans le cadre de l'exposition internationale de Séville (*Arte en la Fàbrica*, 1992). Finalement, la collection est dispersée par Sotheby's à Amsterdam les 8 mars 2010 et 4 octobre 2011.

du comité d'établissement de Sandouville écrit à l'intention du personnel de la Régie pour présenter la manifestation : « La distance est-elle si grande entre l'ouvrier et l'artiste ? L'un et l'autre n'utilisent-ils pas leurs têtes et leurs mains pour créer un objet ? Quand l'objet est une automobile, la recherche d'un produit artistique est-elle absente dans le style, la ligne, les couleurs, les aménagements intérieurs⁹⁰ ? »

Un jury est constitué pour sélectionner les artistes invités. Il est composé de conservateurs de musée (Nicole Barrier du musée de Rennes, Gérard Guillot-Chene du musée d'Évreux, Jean-Hubert Martin du Kunsthalle de Berne), de journalistes critiques d'art (Geneviève Breerette du *Monde* et Catherine Millet d'*Art-Press*), ainsi que de Gérard Esquerre (conseiller artistique régional) ; Jean-Claude Laurens et Marthe Millot-Chotard représentent le comité d'établissement⁹¹ et, Claude Renard, l'entreprise⁹². Douze artistes français et étrangers (neuf sculpteurs – Judith Bartolani, Peter Briggs, Gloria Friedman, Sarkis Zabunyan, Irma Sigg, Jacques Vieille, Bill Woodrow, Wladimir Skoda – et trois vidéastes – Nicole Croiset, Marie-Jo Lafontaine et Nil Yalter – sont retenus. Une exposition de leurs œuvres antérieures est organisée du 24 octobre au 3 décembre au musée des Beaux-Arts, qui, depuis 1976, porte le nom d'André Malraux⁹³. Les artistes sont invités à réaliser en trente jours, au sein de l'usine, une œuvre « devant le public » et avec les matériaux des ateliers. Les sculptures sont fabriquées avec des pneus (Jaques Veille), de la fibre de verre plastifiée et des tapis de caoutchouc (Judith Bartolani), des éléments de carrosserie réagencés en un insecte géant (Irma Sigg) ou en de grandes horloges (Bill Woodrow), des gants, des pare-brise et des tubes en plastique (Gloria Friedman), des chutes de tôles flexibles (Wladimir Skoda)⁹⁴. Ces œuvres sont présentées dans l'usine lors d'une « journée porte ouverte », le

90. « 20^e anniversaire ». *Journal de la commission Loisir et Culture du comité d'établissement RNUR de Sandouville*, n° 2 : « Projet culturel du CE » (Archives du musée André Malraux, Le Havre).

91. Ce ne sont pas les mêmes responsables qu'en 1973.

92. Comité d'établissement Renault-Sandouville, Loisir et Culture, « Création artistique dans l'usine Renault. Règlement », note tapuscrite du 15 juin 1984 (Archives du musée André Malraux, Le Havre).

93. Empruntées aux Frac, archives du musée André Malraux.

94. Il était convenu que les œuvres resteraient la propriété des artistes (Comité d'établissement Renault Sandouville, 1984).

1^{er} décembre 1984, qui rencontre un succès d'affluence⁹⁵. Elles sont ensuite exposées jusqu'au 13 janvier suivant à l'espace Niemeyer, c'est-à-dire dans les nouveaux locaux de la Maison de la culture du Havre, construits par le grand architecte brésilien et inaugurés en novembre 1982⁹⁶.

Alors que Raymond Gosselin avait manifesté son intérêt, le jury qui souhaitait donner à l'événement une envergure internationale, avait écarté les artistes havrais. Le projet initial prévoyait pourtant un « équilibre » entre les niveaux de reconnaissance « régional, national, international (européen)⁹⁷ ». Le caractère international de la manifestation était net avec, parmi les artistes retenus, deux-tiers d'étrangers (deux Allemands, deux Anglais, une Belge, un Tchèque et deux Turcs), même si tous sauf un résidaient en France. L'absence de Havrais n'était d'ailleurs qu'à moitié vraie, puisque Wladimir Skoda, d'origine tchèque, enseignait à l'école des Beaux-Arts du Havre. Dans ce contexte, l'absence de Raymond Gosselin, soulignée par le journaliste du *Havre libre*, Daniel Fleury, fit polémique⁹⁸. D'autres polémiques ont émaillé l'opération : Tony Cragg s'est contenté d'envoyer un assistant pour réaliser l'œuvre et n'est pas venu travailler dans l'usine, ce qui a conduit à son éviction ; d'autres artistes ont réalisé des œuvres très critiquées, comme Sarkis qui a enregistré pendant huit heures des bruits d'usine ; Veille, qui a réalisé une accumulation de pneus ou encore ; Gloria Friedmann avec ses pare-brise brisés. Il est « difficile de convaincre les "gars" que, brisés par les soins de Gloria Friedmann, quelques pare-brises démolis contrefont la mer d'Étretat et son écume » reconnaît en effet C. Laurens, élu du comité d'établissement à un journaliste de *Libération*⁹⁹. La presse évoque des dégradations d'œuvres. Si l'*Humanité Dimanche* fait l'éloge de l'exposition dans son édition du 28 décembre 1984, Maurice Barry, du quotidien local de droite *Havre-Presse* l'éreinte et dénonce un gouffre financier¹⁰⁰.

La plasticienne Ingmar Sigg a fait, un an plus tard, un bilan tempéré de l'expérience :

95. L'usine ouvrait rarement ses portes au public. Le succès de l'opération (entre 5 000 et 10 000 visiteurs) ne s'explique donc pas forcément par l'intérêt pour l'art contemporain.

96. Vernon, 1984.

97. Note du 15 juin 1984 citée, p. 1.

98. Fleury, décembre 1984.

99. Cité dans Soutif, 1985.

100. « Dix mille personnes à Sandouville... Dis-moi t'as cent briques, je t'explique l'art moderne ? ».

“ On était tout à fait euphoriques parce qu’on s’était tout à coup sentis utiles. On était parmi les ouvriers qui venaient le matin. Nous aussi, on venait comme eux, pas aussi tôt qu’eux... mais presque. Et on était entre les chaînes, en train de travailler. Et, au début, on se demandait ce qu’on faisait là, et, petit à petit, on a réussi à expliquer ce qu’on faisait là et il y a tout de suite une relation. Pas avec tous ; il y a de temps en temps des gens qui n’étaient pas très contents qu’on soit là, mais il y avait des gens qui venaient régulièrement nous voir et on donnait des explications sur ce qu’on faisait¹⁰¹.

Ces explications ne suffisaient pourtant pas, de son propre aveu, à convaincre les ouvriers : « Le seul chagrin, c’est que ce n’était pas beau ce qu’on faisait. “C’est pas beau ce que vous faites” ils ont dit. Et puis, on a essayé de dire pourquoi, mais je ne sais pas si on a réussi¹⁰² ». On songe à Fernand Léger, dépité par la présentation d’un certain nombre de ses toiles, dont une version des *Constructeurs*, à la cantine de l’usine Renault de Billancourt en 1953 :

— 232 “ À midi, les gars sont arrivés. En mangeant, ils regardaient les toiles. Certains ricanaient : « Regarde-les, mais ils ne pourraient jamais travailler ces bonhommes avec des mains comme cela. » En somme ils faisaient un jugement par comparaison. Mes toiles leur semblaient drôles. Ils ne comprenaient rien. Moi, je les écoutais et j’avalais tristement ma soupe¹⁰³.

Sous le critère du rapprochement entre art contemporain et classe ouvrière, le bilan de l’opération est donc médiocre, comme le reconnaît, trente ans plus tard, Didier Verdier, militant CGT qui y avait participé au titre du Comité d’établissement :

“ Si quelques-uns des plasticiens (surtout ceux qui travaillaient le métal) ont pu réussir à avoir quelques contacts discrets avec le monde de la production, la plupart ont été ignorés des ouvriers, et leur travail est resté incompris. Lors de la visite de l’usine un

101. Cité dans les « Actes des rencontres nationales Culture et Travail », Le Havre, 1995, repris par Leterrier, 1988, p. 127.

102. « Actes des rencontres nationales Culture et Travail », Le Havre, 1995, repris par Leterrier, 1988, p. 127.

103. Fernand Léger cité dans Vallier, 1954, p. 167.

week-end, qui permettait de voir les œuvres créées au milieu des ateliers, on a vu très peu d'ouvriers et beaucoup de costumes se promener, et surtout des costumes extérieurs à Renault. Nous avions raté notre rendez-vous, la marche devait être trop haute pour être franchie en une seule fois¹⁰⁴.

Son éviction de *Sculpture dans l'usine* a sûrement profondément blessé Raymond Gosselin. Au cours de nos entretiens, cette opération n'a jamais été évoquée. Pourtant, cet échec a probablement inspiré les opérations qu'il a menées peu après au Mans et à Sochaux. Si ces opérations ne sont pas comparables, parce qu'elles sont de bien moindre ampleur, qu'elles n'ont mobilisé qu'un plasticien et qu'elles n'ont pas fait l'objet d'une grande médiatisation, elles posent, sur le fond, les mêmes questions.

Opération « Y 86 » au Mans

En 1986, la ville du Mans sollicite Raymond Gosselin pour une exposition au Palais des Congrès (sculptures modifiables, photo-collages et sérigraphies inspirées des industries automobile, chimique et portuaire). Comme Le Havre, Le Mans est une ville où la culture communiste est importante, même si la mairie n'y est conquise par le Parti communiste qu'en 1977 à la faveur de l'union de la gauche. De plus, en 1984, son maire, Alfred Jarry (1924-2008) est en délicatesse avec son parti¹⁰⁵. Dans ce vieux territoire rural, l'usine Renault, qui emploie au début des années 1980, environ 9 000 personnes est une institution¹⁰⁶. Son comité d'établissement est un organisme puissant, qui travaille en lien étroit avec la municipalité. Il est dirigé par une personnalité charismatique, Yves Larousse.

233 —

104. Didier Verdier dans CGT-Sandouville, sd, p. 58. Avec une ironie sûrement involontaire, ce passage est illustré par une photographie de « Raymond Gosselin (sculpteur) au CE ».

105. Le maire communiste élu en 1977, Alfred Jarry était en délicatesse avec le Parti communiste depuis les élections municipales de 1983 pour avoir maintenu une stratégie d'union de la gauche refusée par la direction nationale du Parti. Exclu du Parti communiste en 1989, il fut régulièrement réélu sur des listes d'union de la gauche, jusqu'à son retrait en 2001.

106. Au 31 décembre 1981, l'usine Renault du Mans emploie 9017 personnes, avec une ancienneté moyenne de dix-neuf ans (Levoyet, 2014). C'était alors, en effectifs, la quatrième usine de Renault, après Billancourt (28350), Flins (19500), Sandouville (10400) et avant Cléon (8200) et Douai (7300). La situation économique de la Régie se dégrade dans les années qui suivent et un plan de réduction des effectifs est annoncé au début de l'année 1985, quand Georges Besse prend la tête de l'entreprise.

Yves Larousse

Yves Larousse est né en 1945. Orphelin de père à quatre ans et demi, il connaît une enfance difficile, élevé avec ses trois frères et sœurs par sa seule mère. Il commence une formation commerciale mais ses écarts de comportements conduisent sa mère à l'envoyer en 1959 au Hameau-École de l'Île-de-France, centre de réadaptation sociale installé dans le château de Longueil-Annel dans l'Oise, où il est scolarisé pendant trois ans. Il se trouve bien dans ce lieu d'expérimentation psychopédagogique, tenu, de 1945 à 1964, par un médecin charismatique, le docteur Robert Préauta, qui organise le lieu en « république des enfants » : « Moi, j'ai été président du conseil fédéral de cette école, c'est-à-dire que, une fois par mois le jeudi, on se réunissait, moi je levais la main en disant que je jurais de défendre les faibles, les opprimés et cetera et on pouvait tout contester, la moindre décision d'un prof. ... ». On fait suivre à Yves Larousse une formation de cordonnier, ce qui lui donne le goût du travail de la matière : « Comme je vous disais mon travail de sculpture vient de là, c'est-à-dire que j'ai travaillé sur les formes et tout... ». À sa sortie, il ne reste pas longtemps apprenti cordonnier et va suivre une formation d'animateur dans un organisme catholique aux environs de Reims. Il avait dans sa jeunesse été « colon » puis cadre dans un centre de vacances de la RATP où travaillait sa mère. Il est moniteur, puis directeur adjoint dans les centres de vacances du Comité d'entreprise de la RATP de 1963 à 1967. En 1967, il devient animateur à la mairie de Montreuil, puis responsable des activités de plein air de cette commune. Restant à Montreuil, il se réoriente vers l'animation culturelle en devenant en 1972 coordinateur des Centres de loisirs et d'échanges culturels (CLECs), organismes comparables à des Maisons des jeunes et de la culture implantés alors dans un certain nombre de municipalités communistes. Il adhère à la fédération CGT du Spectacle. En 1973, il est sollicité comme expert par le comité d'établissement de Renault Le Mans qui veut créer un ambitieux équipement culturel dans un bâtiment dédié, situé à proximité de l'usine. Suite à cette mission, on lui demande en 1975 de prendre la direction de cet équipement. Il s'investit dans ce projet, couronné en 1983 par la signature d'une convention de coopération avec le ministère de la Culture. C'est dans ce contexte qu'a lieu l'opération Raymond Gosselin. Il devient ensuite directeur du comité d'entreprise, jusqu'à sa retraite en 2002. Depuis, il se consacre notamment à la sculpture.

L'origine du projet d'exposition émane des services culturels de la ville qui sollicitent le comité d'établissement de Renault pour un partenariat. On décide de répliquer l'exposition prévue au Palais des Congrès au centre-ville, par une seconde exposition dans les locaux du comité d'établissement de l'usine, Pour assurer le maximum de visibilité à l'opération, on

projette d'installer une œuvre monumentale *Le Grand Arpenteur* devant le restaurant d'entreprise. C'est dans ce contexte qu'Yves Larousse, propose à Raymond Gosselin de réaliser une sculpture sur place en collaboration avec des ouvriers de l'usine :

« Si tu exposes, les gens de chez Renault, ils ne t'achèteront pas ton œuvre. Elle est trop chère et ils n'auront pas de place pour la mettre, ou ils ne sauront pas où l'accrocher, si c'est une toile. Donc, ce qu'il faut, comme ici, c'est leur maison, si tu passes, il faut qu'il reste quelque chose, quoi. Et de préférence, que ça ce soit fait avec des gens qu'on va mettre à ta disposition, qui seront libérés de toute contrainte de production et qui pourront disposer du temps pour vraiment travailler avec toi et qu'il y ait l'échange espéré¹⁰⁷.

L'idée était de réaliser, avec les pièces de rebut de l'atelier, une œuvre qui resterait propriété du comité d'établissement et serait installée dans son siège. Les ouvriers pourraient ainsi collectivement posséder et contempler à loisir une œuvre d'art installée dans leur « maison commune », réalisation d'Yves Larousse à laquelle il est resté très attaché.

La première réaction de Raymond Gosselin à cette proposition, ne fut rien moins que positive. Il aurait répondu à Yves Larousse : « Je ne fais pas les poubelles ! ». Le propos est peut-être à double sens. Assurément, il ne souhaitait pas être associé aux artistes qui, comme César ou Arman, alors en vogue, utilisaient les rebuts de la société industrielle pour les transfigurer en objets d'art¹⁰⁸. Geneviève Gosselin nous a confirmé son rejet des matériaux de récupération : « Jamais, il a horreur de ça... », ... pour nous avouer pourtant qu'il en avait fait usage à l'occasion. À la question : « Pourquoi ? », elle nous a répondu : « Ah bah, pourquoi ? Je n'ai pas de réponse. C'était : "Non", c'était : "Non rien à faire. Non, non, non je ne suis pas un ferrailleur, je ne suis pas un chiffonnier". [...] Ce n'était pas le genre à faire des..., bon, à prendre un bout de bois tordu ou... Ce n'était pas dans ses gênes, ce n'était pas dans sa nature. Ce n'était pas possible, voilà. Bon bah... il voulait créer avec du neuf ... ».

La formule « je ne suis pas un ferrailleur » dont se souvient Geneviève Gosselin semble bien viser directement César. Mais, après tout, Raymond

107. Entretien avec Yves Larousse, 16 mars 2018.

108. Bertrand-Dorléac, 2004, chapitre 6 ; Laks, 2017.

Gosselin avait souhaité participer à l'opération de Sandouville qui était basée sur le principe de la récupération. C'est donc peut-être, cette poubelle-là, aussi, qu'il ne souhaitait pas faire, celles des restes du festin artistique de Sandouville auquel il n'avait pas été convié. Yves Larousse sut toutefois le faire céder, probablement en raison de sa proposition de collaboration avec les ouvriers de l'usine. Mais, dans les entretiens que nous avons eus avec Raymond Gosselin et son épouse, ceux-ci nous ont toujours certifié que le matériau employé à cette occasion était composé de pièces neuves et pas de déchets. Là encore, la formule est ambiguë. Il s'agissait en effet de pièces neuves et pas de tôles usées récupérées à la décharge comme celles utilisées par César pour ses fameuses compressions. Mais, du point de vue de l'usine, il s'agissait bien de déchets, c'est-à-dire de pièces inutilisables et destinées à retourner à la fonderie.

La tension entre déchet et *ready-made* traverse d'ailleurs le mouvement néoréaliste lui-même, comme l'a souligné Michel Ragon, qui fut, au moment de son éclosion, un de ses compagnons de route :

“ Une certaine confusion s'opère d'ailleurs par la juxtaposition, dans un même groupe d'artistes, d'esprits différents. Le caractère destructeur de certains n'a pas été d'abord sans me gêner. Entre l'esthétique du déchet et celle de l'objet industriel, il y a un monde. Le déchet se relie au monde ancien. Il porte en lui cette ambiance malsaine, que l'on trouve dans le surréalisme. Le *ready-made*, propre comme un sou neuf, contient la promesse d'un devenir¹⁰⁹.

Raymond Gosselin aimait les tôles propres, sorties des presses, les couleurs rutilantes de l'industrie. Il ne cultivait pas la poésie romantique du déchet, mais la beauté mécanique du travail industriel. Sa référence est plus Léger que César. L'usine constitue pour lui une source d'émotion esthétique, pas une décharge d'où il faudrait extraire un matériau usagé pour lui redonner une nouvelle vie artistique. Peu importe à cet égard que les pièces utilisées aient été techniquement des rebuts ; elles se présentaient avec toute la virginité de la pièce juste usinée.

La commande d'une sculpture par le comité d'entreprise Renault du Mans semble avoir constitué pour Raymond Gosselin un rattrapage symbolique après l'échec de Sandouville. Même si l'opération était de bien moins grande ampleur, elle lui a ouvert de nouveaux horizons artistiques et de nouveaux marchés. La « sculpture-collage », faite de pièces de Renault 21

109. Ragon, 1963, p. 142.

et Renault 25 (bâtis de moteur, directions, suspensions arrière), articulées par un roulement à billes et peintes aux couleurs de Renault, est réalisée en une semaine. Pendant ce temps, les ouvriers mis à la disposition du sculpteur ont été défrayés par le comité d'établissement.

En fait, le comité d'établissement semble avoir peiné à recruter pour cette opération, qui permettait pourtant aux intéressés d'échapper pendant une semaine à l'atmosphère de l'atelier. Cette difficulté s'explique peut-être par le fait, qu'à la différence de celui de Sandouville, l'établissement du Mans n'est pas une usine de montage, mais d'usinage. On y fabrique alors des pièces de moteur et des éléments de carrosserie pour les autres sites de l'entreprise. Le travail des nombreux professionnels qui peuplent alors l'usine n'est pas réductible à la figure idéal-typique de l'activité répétitive des OS des usines de montage dont Robert Linhart a fourni la représentation canonique inspirée par son expérience à l'usine Citroën du quai de Javel en 1969¹¹⁰. Les entretiens que nous avons eus avec les ouvriers qui ont contribué à la fabrication de l'œuvre de Raymond Gosselin nous ont montré la richesse de la vie technique de l'usine à l'époque, laquelle pouvait retenir les ouvriers dans les ateliers. Par ailleurs, assurément, l'art contemporain n'était pas leur préoccupation première.

237 —

Souvenirs ouvriers

Six noms de personnes ayant contribué à la réalisation de la sculpture nous ont été cités : un ouvrier spécialisé, trois ouvriers professionnels, deux techniciens¹¹¹. Tous ces salariés étaient membres de la commission culturelle du comité d'établissement, ce qui, en soi, témoigne d'un intérêt de leur part pour la culture (dans un sens très général) que les biographies des personnes rencontrées confirment. Proches d'Yves Larousse, ils étaient par ailleurs institutionnellement intéressés à la réussite de l'opération. Par un mélange de curiosité, de sens du devoir, d'amitié envers Yves Larousse, ils se sont donc proposés, sans attentes personnelles particulières. Trois de ces six personnes sont décédées ; nous avons rencontré les trois autres. Nous les désignerons par leur passion respective : le restaurateur de vieilles demeures, l'ingénieur du son et le prestidigitateur.

110. Linhart, 1978.

111. D'autres seraient venus s'adjoindre, en dehors de leurs heures de travail, pour « donner un coup de main ».

Portraits d'ouvriers

Le restaurateur de vieilles demeures

J.-C. est né en 1946. Il obtient en 1968 un CAP de mécanique générale et travaille dans des ateliers de mécanique auto. On lui propose alors d'entrer à l'usine Renault du Mans, perspective qui ne le séduit pas a priori : « Mettre des vis toute la journée, moi ça ne m'intéresse pas ... ». Il est affecté à la maintenance : « le boulot n'était pas inintéressant. Mais je m'ennuyais ». Il tente alors sans succès de créer sa propre entreprise, puis se tourne vers le concours de « meilleur ouvrier de France », qu'il passe une première fois en 1984, puis réussit en 1989. L'épisode Gosselin se situe donc dans sa carrière entre ces deux concours. Suite à ce succès, il est engagé au bureau des méthodes de l'usine, où il s'occupe de la conception ergonomique des nouvelles usines du groupe. Il refuse les propositions qui lui sont faites par EDF pour le nucléaire ou par une entreprise spécialisée dans la « Formule 1 ». Il participe à des groupes de travail, coopère avec des techniciens japonais et est envoyé en voyage d'études aux États-Unis. Durant toute cette période, il est, parallèlement délégué du personnel CFDT, actif à la commission culturelle du comité d'établissement et, pendant un temps, secrétaire du comité d'hygiène, de sécurité et des conditions de travail. À sa retraite, il achète en 2000, un vieux manoir dans la campagne mancelle et entreprend de le restaurer en respectant les techniques traditionnelles. Il continue à s'instruire en consultant des vieux ouvrages et est reconnu comme expert par la direction régionale du Patrimoine. C'est dans cette belle demeure qu'il nous a reçus.

L'ingénieur du son

J. est né en 1947. Sorti du système scolaire en 1960, il fait son apprentissage dans l'électronique (dépannage télévision) et la sonorisation, secteur dans lequel il travaille jusqu'en 1966. Après son service militaire, il entre chez Renault en 1968 comme ouvrier spécialisé : « J'étais chez un petit patron du Mans et ce métier-là ne payait pas. J'étais marié, on avait un enfant, donc fallait manger. Je suis rentré chez Renault ... Bah, c'était pas un métier qui me plaisait beaucoup ; à la chaîne, c'était pas mon domaine mais on faisait pour manger ... ». Il se syndique alors à la CFDT. Lors d'un concert de la chanteuse Francesca Solleville organisé par le comité d'entreprise de l'usine, il se plaint auprès de l'organisateur de la mauvaise qualité de la sonorisation. Il travaille dès lors bénévolement pour le comité d'entreprise lors des concerts et devient un membre actif de la commission culturelle. Il est recruté pour enseigner les techniques audiovisuelles dans un lycée, travail qu'il mène en doublon avec son poste à l'usine. Il devient P1, puis P2 au cours des années 1980, c'est-à-dire au moment où se situe l'épisode Gosselin. Au début des années 1990, il monte une petite société et travaille en *free lance* le week-end comme régisseur son pour les concerts dans la région. En 2001, il démissionne de Renault pour se consacrer pleinement à sa passion : « On a bien vécu avec plein d'artistes, plein de groupes, plein de choses. J'ai fait trente-six ans de festival de jazz, vingt l'Europa-Jazz, plein d'autres festivals ... ». Il arrête cette activité en 2017 et revend son entreprise. Il vit avec sa femme dans un petit pavillon dans la banlieue du Mans où ils nous ont reçus.

Le prestidigitateur

J.-Y est né en 1949. Il est de la troisième génération de « renaultistes » manceaux. Son grand-père, d'origine paysanne, avait été embauché à l'usine du Mans en 1939, peu après son démarrage, l'année précédente, pour fabriquer du matériel de guerre. Il y était retourné après sa captivité à Buchenwald pour faits de résistance. Son père avait suivi la voie. Lui-même avait été embauché en sortant de l'école en juillet 1968. Une de ses deux filles travaille comme employée dans l'usine. Sa femme et lui nous disent avec nostalgie qu'il n'y aura vraisemblablement pas de cinquième génération de « renaultiste » dans la famille, qui aura accompagné l'histoire complète de l'usine. D'abord embauché comme OS, il gravit, selon sa formule, « l'échelle à perroquet » : P1, P2, P3, technicien. Il adhère dès 1969 à la CGT et s'investit dans l'activité de la commission culturelle. Depuis l'enfance, il joue de la musique. Avec le comité d'entreprise, il fait de la photographie, du théâtre. Il est actif dans le réseau des « Mille-Clubs de jeunes », créé en 1966 par François Missoffe, ministre de la Jeunesse et des Sports pour favoriser l'activité culturelle des jeunes. Il pratique aussi volontiers la « perruque » (travail personnel avec le matériel de l'usine pendant le temps de travail, assez répandu apparemment à l'usine Renault du Mans), pour produire des objets qui équipent sa petite maison mancelle de la périphérie de la ville achetée en 1970, mais aussi des sculptures en cuivre et laiton qu'il nous montre. Lorsqu'il prend sa retraite de l'usine, en 2009, il récupère sa « dernière coulée » (il travaille alors à l'aciérie) pour en faire une décoration murale. Sa passion est l'art de la prestidigitation, qu'il pratique depuis de nombreuses années à l'occasion de fêtes et manifestations culturelles diverses. Mais il s'est aussi lancé dans la collection et la réparation de limonaires qu'il présente régulièrement. Il nous fait visiter son garage, loué dans une autre maison du quartier, où il a réuni sa collection d'instruments de musique, de matériel de prestidigitation, d'affiches diverses. Il s'intéresse aussi à l'histoire de la Résistance sarthoise à laquelle avait participé son grand-père. Il est intarissable quand il évoque son histoire familiale et son activité débordante.

Fig. 4. - J., contribuant à la réalisation de la sculpture « Y 86 » dans l'usine Renault du Mans en 1986

Collection Geneviève Gosselin

Lors de l'enquête, nous avons recueilli auprès d'eux des discours très différents. Le prestidigitateur avait, consciemment ou inconsciemment, occulté l'affaire ; il se souvenait avoir participé à des réunions sur le projet, mais pas à la construction de la sculpture. Mais les deux autres témoins affirmaient qu'il faisait bien partie de l'équipe. Sans témoigner d'une amnésie aussi radicale, le restaurateur de vieilles demeures a manifesté aussi une grande distance par rapport à ces événements lointains qui l'auraient finalement peu marqué. Pourtant, l'analyse de l'entretien met en évidence, sous l'oubli poli, un point de vue affirmé de critique de la démarche du sculpteur. Seul des trois, l'ingénieur du son, avait gardé de cette expérience un souvenir vif et ému, au point qu'il avait allongé son temps, faisant durer le travail deux ou trois semaines et non une seule, comme le prouvent les archives. À la différence des deux premiers, qui étaient déjà des professionnels confirmés lors de la réalisation de la sculpture, il venait de passer « professionnel », après être entré dans l'usine comme ouvrier spécialisé. L'expérience lui fut donc techniquement profitable : « C'est là que j'ai appris à souder, même, parce qu'ils m'ont appris à souder. Ça a été très utile [Rire] parce que ça m'est encore utile aujourd'hui » (Fig. 4). Seul des trois témoins, il nous a fourni une description précise de la collaboration avec le sculpteur :

“ On a mis plusieurs jours à aller chercher les pièces à l'usine. On les ramenait dans la pièce derrière, on les étalait et puis il réfléchissait... : « ça colle pas, ça je peux mettre de côté... ». On remontait à l'usine et on allait dans un autre bâtiment, dans les bennes, en demandant l'autorisation (toujours), de sortir les pièces, et on ramenait d'autres pièces. Mais on n'était pas dans les chaînes, on n'était pas dans l'usine, c'était dehors. Les bennes qui sont dehors. Les rebuts sont à l'extérieur... Et puis, quand on a eu assez de pièces en bas, étalées sur la table, il a imaginé : « Ça va se faire ci, ça va se faire ça ». Le disque faisait la tête, le machin fait ceci, les bras de voiture faisaient ce qu'on pourrait appeler des bras. Y'avait des pièces qu'on ratait. On retournait à l'usine, en récupérer une..., parce que, quand on coupait, bah, on coupait trop court. Il donnait des consignes mais, en même temps, il demandait notre avis. On alignait les pièces, on débitait par rapport à la position qu'il y allait avoir. Il avait dessiné sur une grande feuille un calque pour pouvoir avoir une idée de la forme à poser et... un peu comme on peut faire, comme une couturière fait : un patron, voilà.

Parce qu'il voulait voir aussi le volume, parce que fallait pas que ce soit énorme non plus. C'est pour ça qu'il nous faisait modifier les courbures et autres, pour pouvoir faire. Il y avait des angles qui ne collaient pas, et, donc, on les coupait à la cisaille pour que ça s'ajuste. Une fois que c'était ajusté, sur le sol, comme ça, à plat, on soudait pour pas que ça bouge. L'angle, il le donnait avant de finir les soudures. Et quand c'était le truc qu'il y avait sur le gabarit, paf, on soudait fortement et c'était un élément et, après, on a fait ce montage progressif.

Ce qui est frappant dans ces souvenirs, c'est qu'il n'a pas semblé étonnant à cet ouvrier que le sculpteur ait su utiliser si professionnellement la cisaille et le chalumeau. Si on l'en croit, à aucun moment, au cours de cette semaine de collaboration entre Raymond Gosselin et les ouvriers de l'usine, le passé ouvrier et la compétence technique du sculpteur n'ont été évoqués (Fig. 5) : « Nous, on le voyait comme un artiste. C'est pas pareil, c'était pas un ouvrier, là, c'était un artiste, on travaillait avec un artiste. Et à partir de ce moment-là, l'artiste, il savait... ». Étonnant *quiproquo* qui repose sur la magie de l'art, son caractère ésotérique. Pour Jean Dubuffet, c'était sa compétence de technicien qui faisait la valeur artistique de Raymond Gosselin. Face aux ouvriers en revanche, la question devenait taboue, le fait, invisible. Pourquoi Raymond Gosselin lui-même n'en a-t-il pas spontanément parlé ? Timidité, peur de décevoir, pris lui-même au piège de son statut d'artiste ?

Fig. 5. - Raymond Gosselin travaillant à la réalisation de la sculpture « Y 86 » en 1986

Collection Geneviève Gosselin

Les propos du restaurateur de vieilles demeures permettent d'approfondir cette analyse. À demi-mot, il ne nous a pas caché le peu de goût qu'il avait pour l'art de Raymond Gosselin. Son jugement esthétique n'était pas celui d'un consommateur de musée, mais celui d'un « artiste », au sens traditionnel de ce mot, d'un ouvrier d'art :

“ Là [le travail de Raymond Gosselin], ce n'est pas de la sculpture. Enfin, moi, je considère que ce n'est pas de la sculpture. Tout dépend de ce qu'on met derrière le mot sculpture. Sculpture, pour moi, l'image que j'en ai, on parle de la matière dans laquelle on va donner de la forme au vide. Et ça va représenter quelque chose. Un objet, pas forcément un personnage, mais voilà. Donc en partant d'un bloc, qu'on creuse, qu'on forme, et voilà, pour moi, c'est ça la sculpture. Mais la sculpture telle qu'elle est représentée ici, c'est de la sculpture sans être de la sculpture. C'est-à-dire que c'est un empilement d'éléments de tôle et donc ça forme une sculpture malgré tout. Tu vois. Au lieu d'en enlever, bah là on empile des éléments pour donner une forme et pour faire passer quelque chose, un autre message, la forme, la couleur, le volume...

Les figures ici se retournent. Ce que le restaurateur de vieilles demeures, « meilleur ouvrier de France », reproche au sculpteur, c'est de faire un travail de monteur, c'est-à-dire d'OS. La vraie œuvre ne saurait être du montage, car elle exige un réel travail avec la matière :

“ Ça rejoint un petit peu mon truc des meilleurs ouvriers de France, c'est le contact avec la matière. C'est, enfin, quelle que soit la matière, c'est le combat, il y a un combat entre l'homme et la matière. Et pour moi ça, quelle que soit la matière, c'est ça. Que ce soit de la tôle, que ce soit de l'argile, que ce soit du bois, enfin tout ce que tu veux. C'est toujours un combat de l'intelligence des mains, d'abord de l'esprit, des mains et de la matière. Pour moi, la sculpture, c'était on part d'un élément, qu'on creuse, qu'on donne forme quoi. On fait le vide dedans. [...] [Mais lui] il ne travaillait pas à mon avis la matière. Il faisait de l'assemblage. Et l'assemblage, c'est différent que travailler la matière.

Par un étonnant écho, César ne disait pas autre chose dans un entretien accordé à Charlotte Bonello en 1982 :

“ Tinguely, Arman, Niki de Saint Phalle ne sont pas des sculpteurs. [...] Ce que j'appelle un sculpteur, c'est un statuaire. Si tu veux, même mauvais, [Paul] Belmondo, c'est un sculpteur. Un sculpteur, c'est un métier. [Arman] n'arrive pas à la sculpture : il arrive à faire des choses dans l'espace, dans un certain espace. Ce n'est pas parce que tu mets des choses dans l'espace que tu arrives à faire des

sculptures, ce n'est pas parce que je prends ce cendrier et que je le soude au bout d'une tige que ça va devenir une sculpture. [...] Pour la sculpture, tu n'as rien. Tu as, dans un seau, de la pâte et tu la prends. La sculpture, c'est pas prendre un objet. [...] D'ailleurs, Arman n'appelle pas cela de la sculpture, il appelle cela des accumulations. Moi, j'appelle mes compressions des compressions, mes expansions, des expansions. La *Victoire de Villetaneuse*, j'appelle ça de la sculpture. [...] J'ai toujours eu de la nostalgie depuis que j'ai arrêté de faire ce qu'on appelle des sculptures, et dans toutes celles que je ne fais pas, il y a toujours cette nostalgie¹¹².

Même si la réalisation d'une sculpture dans l'usine du Mans, bien plus discrète et moins coûteuse que l'opération de prestige menée à Sandouville deux ans plus tôt, n'a pas provoqué de polémiques ouvertes, on ne peut donc pas dire qu'elle a été plus réussie que la précédente en matière de rapprochement entre l'art et la classe ouvrière. La sculpture de Raymond Gosselin est restée, comme il en avait été convenu, dans les locaux du comité d'établissement. Installée entre les tables à jouer et la buvette, elle y servait, à l'occasion, de portemanteau. Les ouvriers se sont probablement habitués à cet objet inutile¹¹³. À un ouvrier qui lui demandait à quoi pouvaient « servir » des œuvres d'art, Yves Larousse avait judicieusement répondu un jour : « Tu vois, cet arbre, là, il ne te sert à rien. Mais, si un jour on le coupe, il va te manquer ... ». Un jour que nous ignorons, la sculpture a été retirée. Peut-être cet étrange portemanteau a-t-il manqué à certains, mais personne n'a réclamé son retour. L'objet a été déposé dans le hangar où le comité d'établissement stocke le matériel de la petite coopérative où les ouvriers peuvent emprunter outils et machines pour leurs travaux domestiques. Nous avons tenté de l'y retrouver, en compagnie d'Yves Larousse. Elle avait disparu. Ses pièces étaient retournées à la fonderie à laquelle elles étaient primitivement destinées. Le préposé en charge du hangar ce jour-là, qui se souvenait bien de l'objet, ne nous a pas caché qu'il n'y voyait qu'un tas de ferraille... S'il avait été là, Raymond Gosselin

112. Exposition César, Espace niçois d'art et culture, été 1982, p. 27-35. La *Victoire de Villetaneuse* est une pièce réalisée en 1965 représentant un corps féminin, des pieds au cou, sans bras, ni tête (la tête existe, mais le sculpteur n'a pas voulu la fixer sur le tronc, jugeant l'effet « pompier », Bouchet, 2016, p. 124). Deux exemplaires existent : l'un en plâtre, l'autre en fer soudé (*César. La rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, p. 80-81).

113. Entretien des auteurs avec Yves Larousse.

aurait été aussi triste que Fernand Léger, écoutant, le nez dans sa soupe, les commentaires goguenards des ouvriers de la cantine de Billancourt...

De Renault-Le Mans à Peugeot-Sochaux

Si l'opération du Mans fut un succès mitigé en matière d'animation socio-culturelle, en revanche, elle a constitué une expérience fructueuse pour la suite de la carrière artistique de Raymond Gosselin. Les bons contacts conservés avec le comité d'établissement et la direction de l'usine du Mans lui permettent de bénéficier d'un lot important de pièces de rebut avec lesquelles il a pu poursuivre la réalisation de sculptures automobiles¹¹⁴. Mais surtout, cette expérience inspire Jean-Pierre Bretegnier, le directeur de la Maison des arts et loisirs de la ville de Sochaux¹¹⁵. Ayant vu l'exposition de Gosselin au Mans, Bretegnier lui propose, en décembre 1986, d'en monter une similaire avec Peugeot à Sochaux. Comme au Mans, le dispositif repose sur une collaboration entre la commune et l'entreprise, représentée par la direction de l'usine et par l'Association sportive et culturelle des automobiles Peugeot (ASCAP), organisme de patronage au périmètre d'intervention analogue à celui d'un comité d'entreprise. Une tonne de pièces de Peugeot 405 rebutées est expédiée au Havre en janvier 1987 aux frais de l'ASCAP. Raymond Gosselin réalise avec elle trois sculptures (**Fig. XVII, cahier couleur**). En revanche, il n'est pas question d'une réalisation d'une sculpture *in situ* avec les ouvriers, ce qui laisse supposer que Raymond Gosselin n'avait pas jugé l'expérience du Mans concluante.

Finalement, l'exposition intitulée *Polymorphose* se tient du 12 octobre au 14 novembre 1988 à la Maison des Arts et Loisirs de Sochaux. On y projette aussi un film sur Raymond Gosselin réalisé en juin¹¹⁶. Dans sa présentation, Jean-Pierre Bretegnier insiste sur la dimension technique de l'œuvre du sculpteur :

114. Bon de livraison des pièces daté du 28 janvier 1987.

115. Raymond Gosselin a également été sollicité par l'usine Renault de Maubeuge Construction automobile pour réaliser une sculpture *Turbo 87* à l'occasion d'une journée « portes ouvertes ». Des pièces lui seront livrées à cette fin. Il réalise aussi en mai 1988 une sculpture mobile intitulée *Camion* pour un lycée professionnel de l'automobile du Havre (Lycée Antoine Laurent Lavoisier ouvert en 1985).

116. Ce film vidéo « L'infini mouvement des corps », réalisé par Alice Petit et Jean Pierre le Cozic, est produit par l'Institut régional de l'image et du son de Haute Normandie. C'est le second d'une série, dont le premier était consacré à Tal Coat (*Havre Libre* vendredi 3 juin 1988).

“ Vous verrez aussi comment Raymond Gosselin joue avec les éléments de carrosserie automobile, car il reconnaît aux matrices d'emboutissage de certaines pièces créées dans un but d'aérodynamisme ou d'efficacité structurelle, une valeur esthétique dont il multiplie l'impact. Au caractère compact d'un véhicule, il substitue une architecture aérienne proche d'une chorégraphie. De par sa formation initiale de mécanicien, il est imprégné de technique à la fois dans sa tête et dans ses mains. Mais son imprégnation est tout aussi intense dans le domaine des arts, grâce à quoi il n'y a pas pour lui de frontière, mais au contraire une intime imbrication entre l'art et la technique. Il nous invite à regarder avec d'autres yeux la création industrielle¹¹⁷.

L'exposition de Sochaux a accueilli 2 700 visiteurs, ce qui fut considéré comme un succès par les organisateurs¹¹⁸. Quatre ans plus tard, Raymond Gosselin est à nouveau invité par l'ASCAP à l'occasion des festivités Mécafête les 27 et 28 juin 1992¹¹⁹. Peu après, l'ASCAP acquiert pour 25 000 francs, grâce à une subvention de l'entreprise, la sculpture *La belle eurythmie*, qui avait été exposée en 1988¹²⁰. Cette œuvre, placée, dans un premier temps, au sein de l'usine, était destinée à être la première pièce d'une artothèque à la disposition des salariés de l'usine¹²¹.

Il faut citer aussi une autre opération analogue, même si nous sortons là du champ de l'automobile, celle réalisée dans le hameau de Chedde, dans la commune de Passy en Haute-Savoie¹²². Raymond Gosselin y avait été sollicité, dans le contexte des festivités du bicentenaire de la Révolution, par Jean Soudan, président de l'Association l'Art au pays de Mont-Blanc, qui l'avait mis en contact avec la municipalité de Passy. Comme au Mans et à Sochaux, le comité d'établissement de la grande usine de la commune

117. Raymond Gosselin, *Polymorphoses*, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, 15 octobre-13 novembre 1988, Imprimest, Montbéliard, octobre 1988.

118. Dans sa lettre de remerciement du 24 octobre 1988, le directeur de la Maison des arts et des loisirs lui signale, à titre comparatif, que le nombre moyen de visiteurs pour des expositions d'art contemporain était de seulement 1500 (archives Gosselin).

119. La prestation de location d'œuvre d'art et d'animation est facturée alors 30 000 francs à l'ASCAP (Archives Gosselin).

120. De son côté, la ville achète *Mouvement bleu* pour la somme de 10 000 francs.

121. Merlot, 1988. Cette artothèque existe encore. Signalons que Reynold Arnould fut le premier à créer en France une telle institution dans le cadre du musée du Havre.

122. Cette dernière opération est évoquée dans Leterrier, 1988, p. 137-139.

– la SERS, filiale de Péchiney spécialisée dans la fabrication et l’usinage du graphite et de la magnésie – fut associé à l’opération¹²³. Raymond Gosselin réalisa, avec l’aide des ouvriers de l’usine une structure-portique de cinq ètres de hauteur incorporant des barres de graphite ainsi que des plaques de *duralinox* laquées bleu-blanc-rouge. L’œuvre, dédiée au personnel de l’entreprise, représente un grand four de cuisson¹²⁴. Cette sculpture monumentale, intitulée *3 000 degrés Celsius* est inaugurée le 14 juillet 1989 (**Fig. XVIII, cahier couleur**). Elle rejoint la collection de la « route de la sculpture » de Passy, inaugurée en 1973 et qui comprend notamment des œuvres d’Alexandre Calder, Agostin Cardenas, Albert Féraud, Joan Gardy-Artigas¹²⁵.

Conclusion

Les manifestations artistiques organisées à Sochaux semblent avoir été un plus grand succès que celles organisées au Mans : du point de vue financier pour le sculpteur, qui a pu vendre des œuvres, du point de vue du succès public aussi. Sait-on pourtant si les ouvriers de Sochaux se sont sentis plus concernés par l’art moderne que ceux du Mans ou que ceux de Sandouville ? Notons que l’on avait renoncé au projet un peu illusoire du contact direct avec l’art en train de se faire : présence des artistes sur le site à Sandouville, mise à contribution des ouvriers au Mans. Le succès rencontré à Sochaux par Raymond Gosselin tenait peut-être aussi au fait qu’il avait entre-temps développé les techniques d’animation des sculptures. Il renforçait ainsi la dimension ludique de ses objets, ce que certains (sûrement pas Jean Dubuffet) pourraient considérer comme étant au détriment de leur dimension artistique. Raymond et Geneviève Gosselin se souvenaient à cet égard avec émotion du directeur de l’usine de Sochaux, s’amusant aux commandes d’une sculpture. Ils voyaient, dans ce moment de plaisir partagé par la direction et les ouvriers autour des sculptures,

123. Cette usine, créée en 1896 existe toujours, même si son effectif est très réduit. Elle appartient actuellement au groupe allemand SGL-Carbon. Quant à la SERS, elle devenue, après la disparition de Péchiney, Carbone-Savoie.

124. 3000° Celsius est la température de fusion de la magnésie que produisait l’usine électrochimique de Chedde.

125. La route de la sculpture de Passy. Sculpture en montagne, brochure publiée par la commune de Passy à l’occasion du trentenaire de *Sculptures en montagne*, 2003.

comme une preuve de la capacité de l'art de calmer, pour un temps, les tensions sociales...

Pas plus qu'à Fernand Léger, on ne saurait reprocher à Raymond Gosselin ses illusions. Que serait l'art sans illusions ? Notre propos est autre. Ce sur quoi l'on peut conclure au terme de ce parcours, c'est, finalement, la permanence, indépendamment de toute considération de style, d'une problématique récurrente, qui traverse tout le ^{xx}^e siècle, sur le rapprochement de l'art, de l'industrie et des classes populaires. Que l'échec soit (presque) toujours au rendez-vous n'invalide pas la pertinence de la démarche. Ce qui frappe en revanche, quand on reconsidère la question, c'est qu'un tel questionnement semble aujourd'hui abandonné. Les réflexions formulées en 1924, année de naissance de Raymond Gosselin, par Fernand Léger, qui était né en 1881, éclairent encore les interrogations socioartistiques de son cadet. L'industrie et la classe ouvrière qu'avait connues Fernand Léger étaient pourtant très différentes de celles que connut Raymond Gosselin. Mais un fil tient, qui unit ces deux moments de l'histoire. Ce fil semble s'être rompu avec la désindustrialisation massive qui a marqué la France depuis la fin des années 1970 et la dissolution consécutive de l'idée même de « classe ouvrière ».

247 —

Les trois jours de notre enquête au Mans sur les traces de Raymond Gosselin furent, à cet égard, un moment de grande intensité pour tous, chercheurs compris. Au-delà de la mémoire un peu effacée d'un épisode somme toute d'importance secondaire pour la vie des uns et des autres (le directeur du comité d'établissement, les ouvriers qui avaient participé au projet, le sculpteur lui-même), c'est toute une histoire culturelle et sociale qui se déployait. L'usine Renault et son comité d'entreprise ne sont plus aujourd'hui que les ombres de ce qu'ils étaient alors¹²⁶. Nos trois ouvriers avaient, sur des modes divers, su échapper à la vie d'usine. La sculpture elle-même s'était évaporée, comme si le monde qui lui avait donné sens n'était plus.

L'art traverse toujours une période de purgatoire. On retrouvera un jour de la valeur, par-delà les échecs, à ces tentatives de mener l'art dans l'usine et l'usine dans l'art. Cet article vise à fournir du matériau pour une telle redécouverte. Parce qu'il ne figure pas dans les « grands noms » de son époque,

126. L'usine n'employait plus en 2017 qu'un peu plus de 2000 salariés et son comité d'entreprise avait été très fragilisé par des luttes intersyndicales (Levoyet, 2014).

mais que son parcours témoigne des conditions ordinaires d'existence des artistes de sa génération, le cas de Raymond Gosselin nous paraissait mériter d'être étudié de près. Si l'amitié qui nous lia à lui ne fut pas pour rien dans le démarrage de l'enquête, les résultats de celle-ci nous paraissent riches d'enseignements pour une histoire sociale de l'art du xx^e siècle.

Sources

- La presse cherbourgeoise*, 13 avril 1951 (archives Geneviève et Raymond Gosselin).
Ouest-France, 13 avril 1951 (archives Geneviève et Raymond Gosselin).
La Revue moderne, 1^{er} décembre 1951 (archives Geneviève et Raymond Gosselin).
MURAIL Gérard, « Chez les artistes-peintres ouvriers », *Le Havre*, 21 juin 1958.
VERCIER Florence, « Les artistes havrais sous leur jour le plus dynamique », *Paris-Normandie*, 1970.
VERCIER Florence, « Les compositions modifiables de Gosselin à Dieppe », *Paris-Normandie*, 10 juillet 1973.
A. G., « Les mobiles modifiables de Raymond Gosselin exposés à la R.N.U.R à Sandouville », *Paris Normandie*, 9 octobre 1973.
LION Pierre, « À 50 mètres au sommet de la Tour "G" Le "Signal" du sculpteur havrais Raymond Gosselin chantera la joie de vivre au Mont-Gaillard », *Le Havre Libre*, 23 mars 1976.
VERCIER Florence, « Un spectacle de lumière. Le relief-signal de Gosselin au Mont-Gaillard », *Le Havre*, 15 octobre 1976.
FLEURY Daniel, « Dix ans de compositions modifiables », *Le Havre libre*, mardi 25 septembre 1979.
« 20^e anniversaire ». *Journal de la commission Loisir et Culture du comité d'établissement RNUR de Sandouville*, n° 2 : « Projet culturel du CE » (Archives du musée André Malraux, Le Havre), 1984.
Comité d'établissement Renault Sandouville, *Création artistique dans l'usine Renault à Sandouville*, Règlement 15 juin 1984 – Archives du Musée d'Art Moderne du Havre).
VERNON Clémence Alexandre, « Rencontre choc avec douze plasticiens engagés », *Le Havre libre*, 1^{er} novembre 1984.
FLEURY Daniel, « Polémique. Un absent au « Banquet » anniversaire de Renault-Sandouville : R. Gosselin », *Le Havre libre*, décembre 1984.
SOUTIF Daniel, « Les artistes à l'usine » *Libération*, 16 novembre 1985.
MERLOT Monique, « Une œuvre du sculpteur Gosselin offerte au centre de production », *L'Est républicain* mardi 15 novembre 1988.
« Raymond Gosselin a pris la porte d'ailleurs », *Actualités. Magasine d'information de Gonfreville l'Orcher*, n° 380, avril 2018, p. 12-14.
Raymond Gosselin, sculpteur (site internet de l'artiste).

- Archives Raymond et Geneviève Gosselin.
 Archives du Musée André Malraux du Havre.
 Entretiens avec Daniel Colliard, Le Havre, 26 mai 2015 et 20 juin 2016.
 Entretiens avec Geneviève et Raymond Gosselin, Gonfreville l'Orcher, 27 octobre 2015, 16 janvier et 23 avril 2016.
 Entretiens avec Geneviève Gosselin, Gonfreville l'Orcher, 16 décembre 2017, 13 janvier et 20 août 2018.
 Entretiens avec Yves Larousse, Le Mans, 16 et 18 mars 2018.
 Entretiens avec J., J.-C. et J.-L., agglomération du Mans, 16 et 17 mars 2018.

Bibliographie

- Arte en la Fàbrica. El arte moderno internacional en el ambiente laboral*, Expo92, Fondation Peter Stuyvesant, Séville, 1992.
 BACHELARD Gaston, « Chillida », *Derrière le miroir*, n° 124, 1961.
 BARJOT Dominique, « L'industrie française des travaux publics (1940-1945) », *Histoire, économie et société*, n° 11-3, 1992, p. 415-436.
 BERTRAND-DORLÉAC Laurence, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, Paris, 2004.
 BOUCHET Renaud, *Les fers de César, 1949-1966*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016.
 BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.
 BOUSSION Samuel, « La République d'enfants à l'épreuve de la pédagogie curative : le hameau-école de l'Île-de-France (1945-1950) », *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation* (AREF), Université de Genève, septembre 2010, publication en ligne.
 BRUN Jean, « Machinisme et Érotisme », *Cahiers du Sud*, n° 350, 1959, p. 120-133.
 CGT-Sandouville, *Au cœur du losange. Les 50 ans de Renault-Sandouville (1965-2015)*, sl, sd.
 CLARAC-SÉROU Max, « Voies et impasse de la sculpture contemporaine », dans Robert LEBEL (dir.), *Le Soleil Noir, Positions*, n° 3-4, 1953, p. 123-143.
 CONIL-LACOSTE Michel, « Lardera, découpeur d'espace », *L'Œil*, n° 37, janvier 1958, p. 42-47.
 CORDIER Valérie, « L'établissement départemental d'assistance de Grugny », *Mémoires de la protection sociale en Normandie*, n° 2, décembre 2003, p. 81-93, repris dans *Crimino-Corpus*, 2013 (en ligne).
 DESQUESNES Rémy, « L'organisation Todt en France (1940-1944) », *Histoire, économie et société*, n° 11-3, 1992, p. 535-550.
 DHAILLE-HERVIEU Marie-Paule, *Communistes au Havre. Histoire sociale, culturelle et politique (1930-1983)*, Presses universitaires du Havre et Rouen, Le Havre, 2010.

- DUBUFFET Jean, *Lettres à J.B.*, 1946-1985, Hermann, Paris, 1991, p. 326-327.
- FOUGERON Lucie, « Un exemple de mise en images : le “réalisme socialiste” dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *Sociétés & Représentations*, 2003, vol. 1, n° 15, p. 195-214.
- FRÉMONT Armand, *La mémoire d'un port. Le Havre* [1997], Arléa, Paris, 2009.
- GÉHIN Louis et POITOU Jean-Claude, *Des voitures et des hommes. Les vingt ans de Renault-Sandouville*, La Découverte, Paris, 1984.
- HINDRY Anne, et RENARD Micheline, *Renault et la collection d'art*, Flammarion, Paris, 2009.
- HINDRY Anne, *Renault et l'Art une épopée moderne*, Fernand Hazan, Paris 1999.
- KAHNWEILER Daniel-Henry, « L'essence de la sculpture » (1919), dans *Confessions esthétiques*, Gallimard, Paris, 1963, p. 84-102.
- L'été 1954 à Biot. Architecture, formes, couleur*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2016.
- LAKS Déborah, *Des déchets pour mémoire. L'utilisation de matériau de récupération par les nouveaux réalistes (1955-1975)*, Les Presses du réel, Paris, 2017.
- LÉGER Fernand, « L'esthétique de la machine, l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste » (1923-1924) dans *Fonctions de la peinture*, Folio-Gallimard, Paris, 2004, p. 87-102.
- LÉGER Fernand, « Les réalisations picturales actuelles » (1914) dans *Fonctions de la peinture*, Folio-Gallimard, Paris, 2004, p. 39-54.
- LÉGER Fernand, « Note sur la vie plastique actuelle » (1923) in *Fonctions de la peinture*, Folio-Gallimard, Paris, 2004, p. 61-67.
- LETERRIER Jean-Michel, *Métro, boulot, expo, Les comités d'entreprise et les arts plastiques*, La Dispute, Paris, 1988.
- LEVOYER David, *Renault, un bastion manceau*, ITF-Imprimeur, Mulsanne, 2014.
- LINHART Robert, *L'établi*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- PARENT Claude, *Vivre à l'oblique*, dessins et commentaires de l'auteur, publié par *L'Aventure urbaine*, 1970.
- PARINAUD André, « Le pari d'Alexandre Orlov », *Galerie des arts*, n° 120, octobre 1972.
- PERRUCHOT Henri, « La fin énigmatique de Van Gogh », *L'Œil*, n° 10, octobre 1955, p. 12-17.
- PILLON Thierry, *Le corps à l'ouvrage*, Stock, Paris, 2012.
- RAGON Michel, *Naissance d'un art nouveau*, Albin Michel, Paris, 1963.
- RENEAU Serge (avec la collaboration de Raymond Gosselin), « Au Havre, l'aluminium a pris des couleurs », *Cahiers d'histoire de l'aluminium*, n° 54, vol. 1, 2015, p. 9-31.

- RENEAU Serge, « Peintres du Havre, peintres au Havre, 1944-1970 », *2017 & Plus*, décembre 2016, p. 84-125.
- RESTANY Pierre, *Le manifeste de la nouvelle peinture. Les nouveaux réalistes*, Planète, Paris, 1960.
- ROT Gwenaële, *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Octarès, Toulouse, 2019.
- ROT Gwenaële et VATIN François, « Reynold Arnould : un peintre à l'usine. Esthétique industrielle et mécénat d'entreprises dans la France de la Reconstruction », *Artefact*, n° 2, 2015, p. 201-227.
- ROT Gwenaële et VATIN François, « Effets de miroir à Saint-Gobain. Relations publiques et sociologie du travail », *Le Mouvement social*, n° 262, 2018, p. 107-129.
- ROT Gwenaële et VATIN François, *Reynold Arnould. Une poétique de l'industrie*, Presses universitaires de Nanterre, Nanterre, 2019.
- SALANON René, *Le musée dans l'usine, collection Peter Stuyvesant*, 28 septembre-14 novembre 1966, Centre Art et Recherche, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, 1966.
- SAUNIER Frédéric, « Pour une histoire des grands ensembles de l'agglomération havraise », *2017 et plus*, décembre 2012, p. 64-106.
- SEVERINI Gino, « La peinture d'avant-garde », *Mercure de France*, juin 1917, repris dans Gino SEVERINI, *Écrits sur l'art, Écrits sur l'art*, Diagonales, Paris, 1987, p. 79-95.
- SFEZ Lucien, *L'administration prospective*, Armand Colin, Paris, 1970.
- SPINA Raphaël, *Histoire du STO*, Perrin, Paris, 2017.
- VALLIER Dora, « La vie dans l'œuvre de Fernand Léger », *Cahiers d'Art*, vol. 29, n° 2, 1954, p. 140-178.
- VERDÈS-LEROUX Jeannine, « L'art de parti. Le parti communiste français et ses peintres (1947-1954) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28, 1979, p. 33-55.
- WILSON Sarah, « La "Beauté révolutionnaire" Réalisme socialiste and French Painting, 1935-1954 », *Oxford Art Journal*, vol. 3/2, 1980, p. 61-69.

Les auteurs

Gwenaële Rot et **François Vatin** sont tous deux professeurs des universités en sociologie, la première à l'Institut d'études politiques de Paris, le second à Paris-Nanterre. Spécialistes de la sociologie du travail et de son histoire, ils s'intéressent depuis plusieurs années à la question des rapports entre l'art et l'industrie. Ils ont publié ensemble aux Presses de Nanterre *Reynold Arnould. Une poétique de l'industrie* (2019). Ils ont organisé en juin 2019 au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle un colloque sur le thème « Art, industrie et société à l'heure de la Reconstruction et de la croissance d'après-guerre », dont les actes seront prochainement publiés.