

C O Q F

D



François Morellet, *20 lignes au hasard*, 1971, huile sur toile, 140 x 140 cm. Collection Manfred Wandel, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen. Photo Nikolaus Heinrich. © Adagp, Paris 2016.

François Morellet

N° 30

Seven Corridors François Morellet

**Exposition du 24 octobre
2015 au 6 mars 2016**

**Des mathématiques
poétiques p. 9**

**La participation
du spectateur p. 23**

**L'abstraction
décontractée de François
Morellet p. 37**

Le mot du commissaire,
Frank Lamy

François Morellet, né en 1925 à Cholet, est une des figures majeures de l'art contemporain et un des compagnons de route du MAC VAL depuis son ouverture. Plusieurs œuvres font partie de la collection (*Carrément décroché n°1*, 2007 est actuellement exposé dans le cadre de l'exposition de la collection « L'Effet Vertigo »).

Célébré et reconnu dans le monde entier (plus de 450 expositions monographiques à ce jour), il investit la salle des expositions temporaires de 1350 m² pour un projet *in situ* inédit qui place le visiteur au centre de l'œuvre.

Il débute sa carrière au début des années 1950 et déploie depuis ses recherches entre abstraction et dérision. Le « rigoureux rigolard », comme on le surnomme, développe un œuvre radical empreint de rigueur et d'espièglerie. Il travaille très tôt à mettre le plus à distance possible toute subjectivité et tout romantisme traditionnellement associés à la figure de l'artiste démiurge. Se fixant des méthodes et des contraintes pour les appliquer et mieux les contourner, il revendique la liberté dans les règles.

Formes élémentaire (lignes droites, carrés, cercles, triangles), absence de motif, all over, compositions acentrées, principes simples (trames, grilles, superpositions, variations, systèmes, juxtapositions, fragmentations, intégrations...), progression mathématique, décomposition analytique du vocabulaire de l'art, langage dépouillé, jeu de mots et calembours, ... constituent les éléments moteurs de cette recherche de la neutralité active. Toiles carrées, ruban adhésif, néons, éléments naturels ou haute technologie... tout est bon pour dérouler ce programme qui joue de l'aléatoire, de la puissance infinie des combinaisons et du hasard dans la neutralité des matériaux et l'anonymat de la facture sur fond de conversation amusée avec l'histoire de l'art.

« François Morellet a réussi ce paradoxe de marier l'abstraction géométrique réputée austère et en tout cas toujours rigoureuses, avec la liberté et l'impertinence des artistes qui depuis Dada, et auparavant la joyeuse bande des Arts Incohérents ont su bousculer les normes établies. » Alfred Pacquement, *Réinstallations*, MNAM.

Faisant suite aux projets de Lyon et de Nantes (« Échappatoire », du 6 juin au 5 août 2007, Musée d'art contemporain de Lyon, commissariat Thierry Raspail; « Ma Musée », novembre 2007 – février 2008, Musée des Beaux-arts de Nantes, commissariat Blandine Chavanne et Alice Fleury), « Seven Corridors » est le titre de cette nouvelle intervention *in situ*. Comme à son habitude, François Morellet se donne des contraintes et le système mis en place génère automatiquement le dessin de l'œuvre. Souvent le titre, sous forme de boutade tautologique et auto référente, donne une des clés du système mis en place ici pour dessiner les 7 couloirs selon le principe des lignes « au hasard », déterminées à partir des lettres de deux alphabets répartis hypothétiquement autour d'un carré.

7 couloirs, 14 entrées / sorties. Le visiteur est invité à arpenter ce tableau agrandi, cette sculpture labyrinthe de près de 20m de côté, activant ainsi l'œuvre par son déplacement.

« Morellet, fils monstrueux de Mondrian et Picabia, a développé depuis 1952, tout un programme de systèmes aussi rigoureux qu'absurdes, utilisant les figures les plus simples de la géométrie (droites, angles, plans ...) avec les matériaux les plus divers (toiles, grillages, néons, acier, adhésifs, branches...) sur toute sortes de supports (toiles, murs, statues, architectures, « paysage » ...) ».

François Morellet, « Réduire à une phrase trente-cinq ans de travail », juillet 1987.

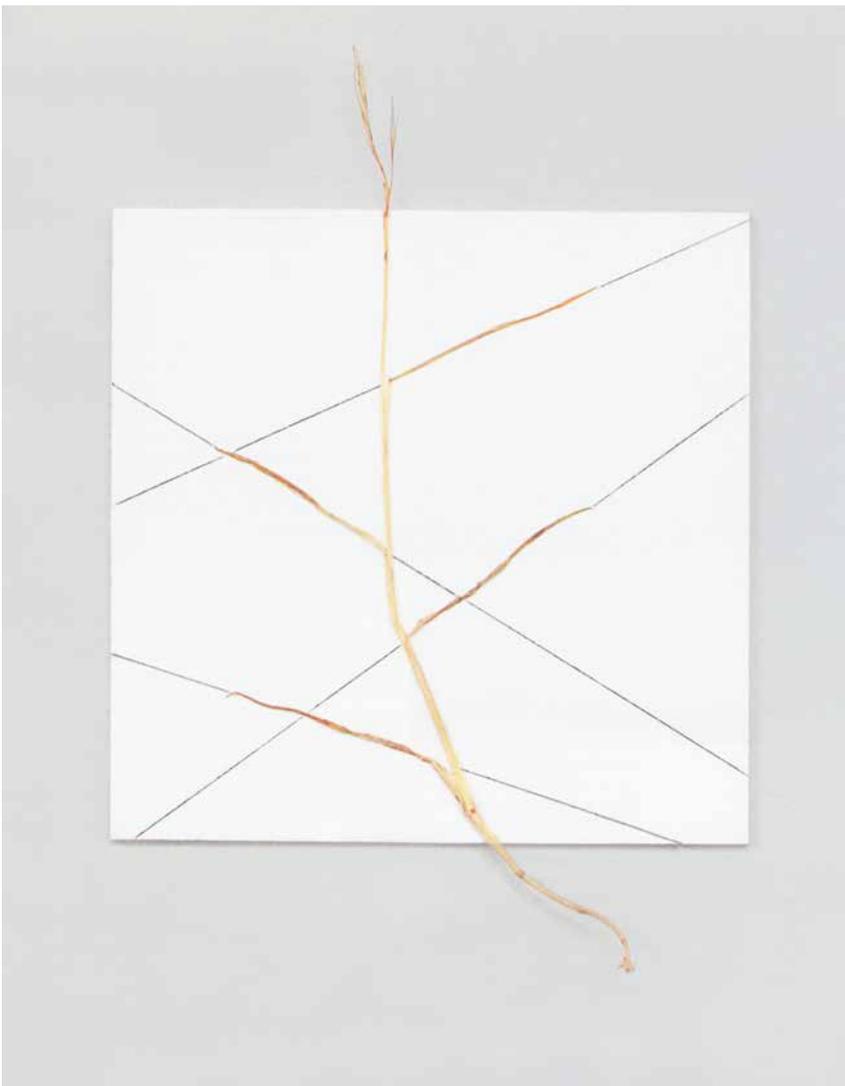
« J'ai, pendant vingt ans environ, produit avec beaucoup d'obstination des œuvres systématiques dont la ligne de conduite a été de réduire au minimum mes décisions arbitraires. Pour limiter ma sensibilité d'« Artiste », j'ai supprimé la composition, enlevé tout intérêt à l'exécution et appliqué rigoureusement des systèmes simples et évidents qui peuvent se développer, soit grâce au hasard réel, soit grâce à la participation du spectateur. »

« Les arts plastiques doivent permettre au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il amène lui-même. Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique, des auberges espagnoles où l'on consomme ce que l'on apporte soi-même. L'Art pour, l'Art pour l'Art, est fait pour ne rien dire (ou tout dire). »

François Morellet, *Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique*, 1971.

L'œuvre de François Morellet, polymorphe et singulière, est fondée sur la mise en place d'un système, et sa perturbation. Constitué d'un principe et de son contraire, son acte créatif fait surgir l'inattendu et l'imprévisible. François Morellet reste jusqu'en 1975 à la tête de l'entreprise familiale à Cholet tout en participant à l'art de son temps. Ce détachement de fait est peut-être à l'origine de la distance qu'il institue, tant dans son travail artistique que dans son rapport à la scène artistique de l'époque et à l'art en général, ne se prenant jamais au sérieux et mettant sans cesse en cause l'acte de création. Il commence à peindre en 1946. En 1951, il découvre avec Piet Mondrian puis Max Bill un langage fondé sur des formes simples et géométriques. Un voyage en Espagne lui permet de rencontrer la force et l'universalité de l'art arabo-andalou de l'Alhambra de Grenade, au vocabulaire de formes abstraites. Dès lors, il s'engage dans l'aventure de l'art abstrait et géométrique et dans l'internationalisation des principes du constructivisme. Ses peintures des années 1950 sont fondées sur une remise en cause de l'acte de peindre. Chassant l'inspiration, le savoir-faire artistique et tout choix arbitraire, il soumet ce processus à la définition d'un système, énoncé dans le titre, qui explique l'œuvre (*Du jaune au violet*, 1956; *Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire du téléphone*, 1958) : les règles du jeu sont données. « L'art abstrait ne veut rien dire. C'est un système de signes, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. » Ce système sur lequel repose le principe d'élaboration de l'œuvre laisse une part importante au hasard qui, dès 1958, devient constitutif de sa création. « Si je devais résumer en une phrase l'esprit dans lequel j'ai réalisé mes œuvres depuis 1952, je dirais que j'ai toujours cherché à limiter mes décisions subjectives et mon intervention artisanale pour laisser agir librement mes systèmes simples, évidents, et de préférence absurdes. » Laisser au hasard son pouvoir de création et d'expression a d'autant plus de force perturbatrice que François Morellet agit sur un contexte à priori rigide et contrôlé, celui de l'abstraction géométrique. Mais c'est de cette tension continue entre deux forces contradictoires, deux philosophies de la vie, que naît la magie de son œuvre. Artiste de son temps, il participe à la création du GRAV en 1960. C'est en 1963 que François introduit le néon dans son travail. Ses recherches portent sur les phénomènes optiques, l'utilisation de la matière lumineuse comme matériau de création et d'impression sur l'œil du spectateur.

Des mathématiques poétiques



François Morellet. *Géométrie n°26*, 1983. Herbes, peinture acrylique sur toile tendue sur bois, 130×130 cm. Collection de l'artiste. Photographie: archives François Morellet, extrait du catalogue de l'exposition « François Morellet, Réinstallations », Centre Pompidou, 2011. © Adagp, Paris 2016.

La liberté de s'imposer des règles

Si on choisit une règle c'est parce que celle-ci évite d'autres choix. Et ma règle principale c'est d'en faire le moins possible, faire le moins possible de choix, de faire le moins possible de décisions subjectives.

François Morellet, entretien avec Daniel Soutif, 1999,
Images de la culture: François Morellet.

Les œuvres de François Morellet sont exécutées d'après un système: chaque choix est défini par un principe établi à l'avance. L'artiste contrôle ainsi sa création tout en laissant une part au hasard. Il utilise des formes simples, un nombre restreint de couleurs en aplat, et des principes de compositions élémentaires (juxtaposition, superposition, interférence, fragmentation).

... le choix du noir et du blanc... car c'est les deux couleurs que tu peux définir d'une façon objective: le blanc réfléchit le plus la lumière, et le noir l'absorbe. Et si je prends un carré, c'est parce que il se définit d'une manière très simple, par une dimension. C'est déjà un choix, mais un rectangle, il en a deux par exemple...

François Morellet, entretien avec Daniel Soutif, 1999,
Images de la culture: François Morellet.

Construire avec le nombre π Le nombre π (pi) fascine François Morellet, il l'utilise comme une matrice de composition.

Les raisons de cet usage tiennent à des questions logiques et mathématiques mais aussi symboliques et poétiques.

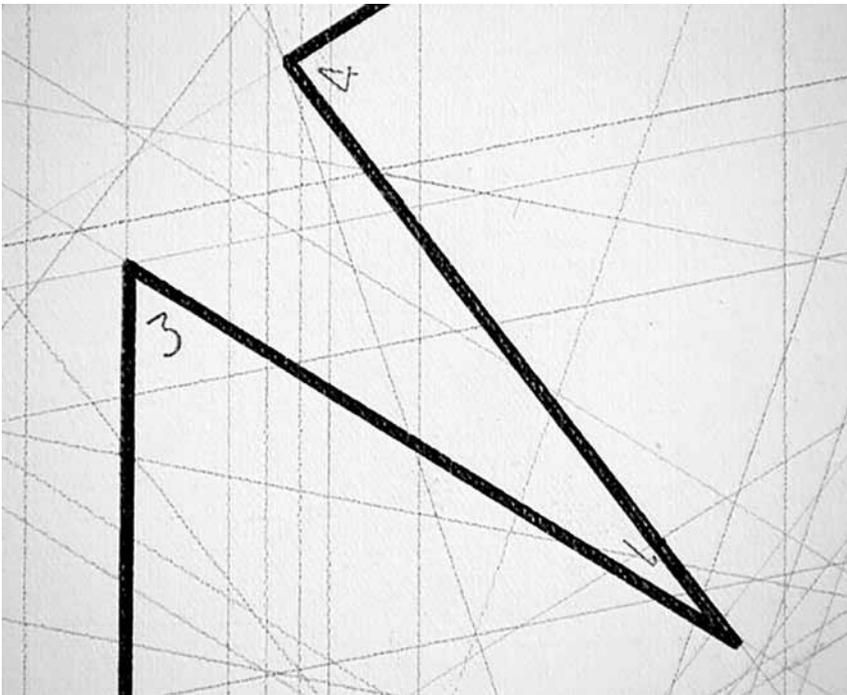
La valeur de π est infinie: 3,1415926555... C'est pourquoi il est représenté par une lettre qui le synthétise, le π grec. Il est notamment utilisé pour calculer l'aire d'un cercle. Comme $\sqrt{2}$, il fait partie des nombres irrationnels, c'est-à-dire qu'on ne peut pas l'exprimer comme un rapport de deux nombres entiers: ceci entraîne que son écriture décimale n'est ni finie, ni périodique.

De nombreuses formules de physique, d'ingénierie et bien sûr de mathématiques, impliquent π , qui est une des constantes les plus importantes des mathématiques: François Morellet fait de cette donnée un phénomène visuel et artistique.

J'avais depuis longtemps rêvé de trouver un système idéal, simple à comprendre, facile à réaliser avec mes outils habituels, règle et rapporteur, qui serait capable de créer des lignes au cheminement imprévisible et infini (tout au moins en apparence)... en 1998 j'ai pu réaliser mon rêve d'une ligne infinie au cheminement imprévisible qui se génère lui-même, et cela grâce à des lignes brisées, à un accordéon déglingué, aux décimales du chiffre π et à un ordinateur.

François Morellet, *Constructions avec le nombre π* ,
Galerie Dorothea Van Der Koelen, 2001, p.15.

À partir de 1998, François Morellet articule des segments de droites selon des angles déterminés par la suite de décimales du nombre π , selon un système de conversion. Par exemple, pour la série des « π Rococo de façade» (Paris, Tours, Bourges), la conversion est 1=10°, 2=20°, 3=30°... 9=90°, 0=100°.

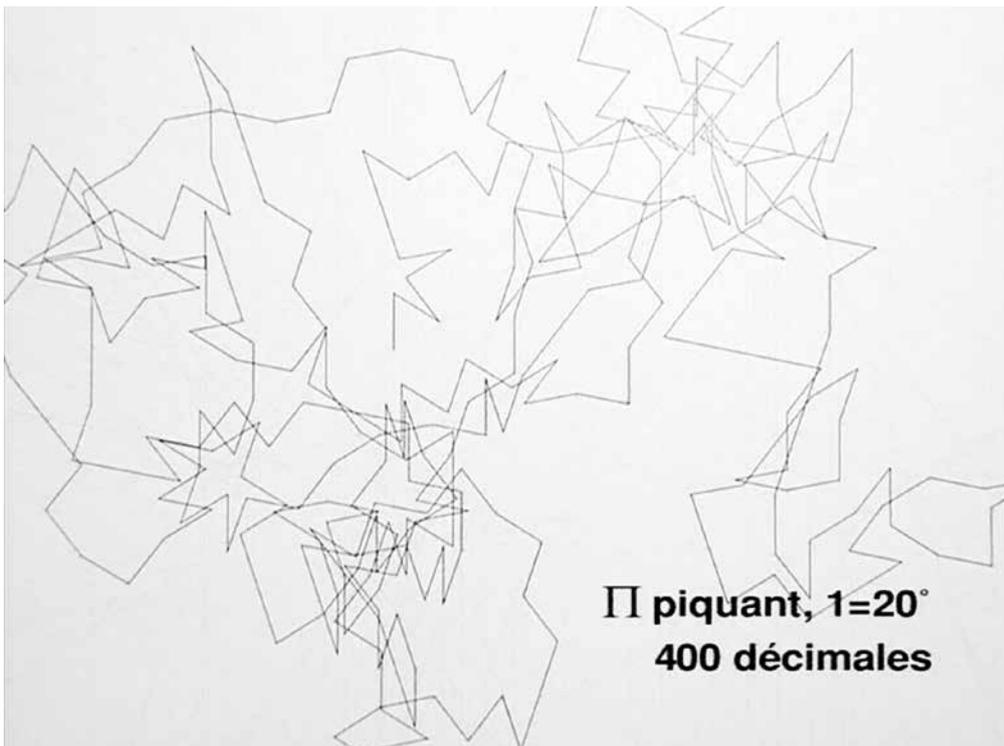


Détail d'une œuvre de François Morellet en cours de production à partir de π . Captures d'écran du documentaire consacré à François Morellet par Camille Guichard, dans la collection Images de la culture, Terra Luna Films, CGP, La Cinquième, France 3 Ouest, CNC, Ministère de la Culture et de la communication (DAP), Ministère des affaires étrangères, 1999. © Adagp, Paris 2016.

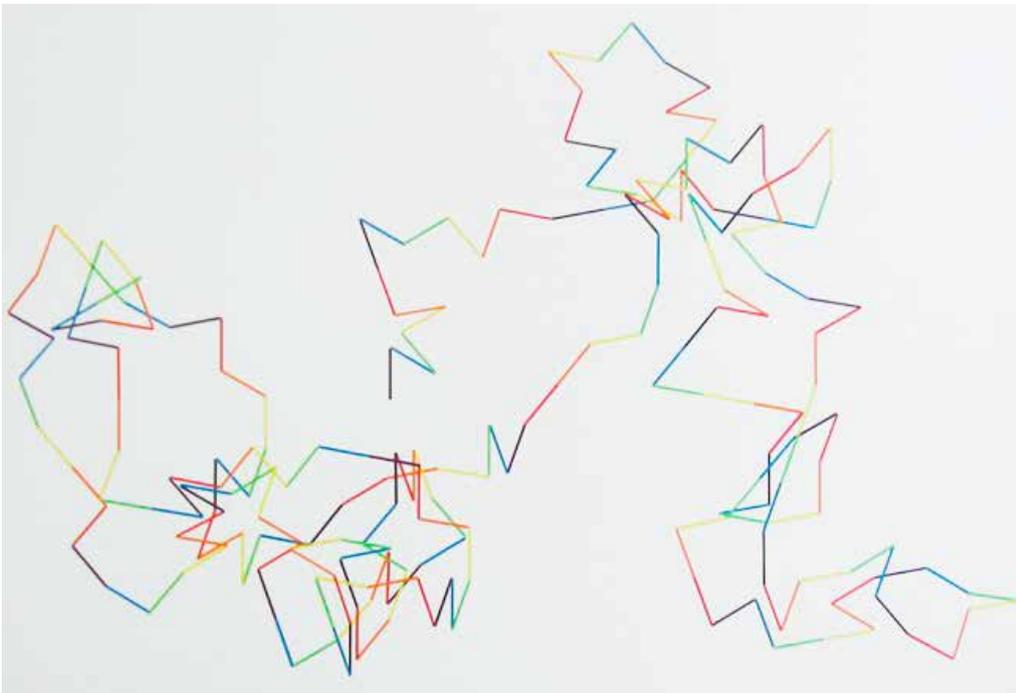
François Morellet a développé une véritable passion pour le nombre π . Il apprécie d'ailleurs que les suites de chiffres employées (au hasard, comme il souligne lui-même) soient contrôlables, vérifiables par chaque spectateur. Pour ne pas être accusé de tricheur, entre autre, de faire plus beau.

... n'importe quelle suite de chiffres au hasard aurait donné des types des cheminements assez semblables à ceux que provoquent les décimales de π , comme par exemple l'annuaire du téléphone, comme j'ai fait longtemps... Si je prends le chiffre π c'est pour la progression que je trouve très belle... Il y a aussi des horizontales et des verticales et c'est très solide et il se passe des choses formidables. Et puis là c'est comme un énorme diamant, là tu as le triangle, un carré parfait là-bas : c'est une merveille...

François Morellet, entretien avec Daniel Soutif, 1999, *Images de la culture : François Morellet*.



François Morellet, π Piquant, $1=20^\circ$, 400 décimales, 1988. Captures d'écran du documentaire consacré à François Morellet par Camille Guichard, dans la collection Images de la culture, Terra Luna Films, CGP, La Cinquième, France 3 Ouest, CNC, Ministère de la Culture et de la communication (DAP), Ministère des affaires étrangères, 1999. © Adagp, Paris 2016.



François Morellet, π Color, $1=20^\circ$, 200 décimales, 1998. Captures d'écran du documentaire consacré à François Morellet par Camille Guichard, dans la collection Images de la culture, Terra Luna Films, CGP, La Cinquième, France 3 Ouest, CNC, Ministère de la Culture et de la communication (DAP), Ministère des affaires étrangères, 1999. © Adagp, Paris 2016.

Le hasard existe-t-il vraiment? Pour son installation au MAC VAL, c'est le titre *Seven Corridors* qui est le générateur et la clé du système formel mis en place: les 14 lettres (reliées par couple: SE, VE, NC, OR, RI, DO, RS) définissent le dessin des 7 couloirs à partir des lettres de deux alphabets répartis autour d'un carré.

7 couloirs, 14 entrées/sorties. Le visiteur est invité à arpenter ce tableau agrandi et en élévation, cette sculpture labyrinthe de près de 20 mètres de côté, activant ainsi l'œuvre par son déplacement.

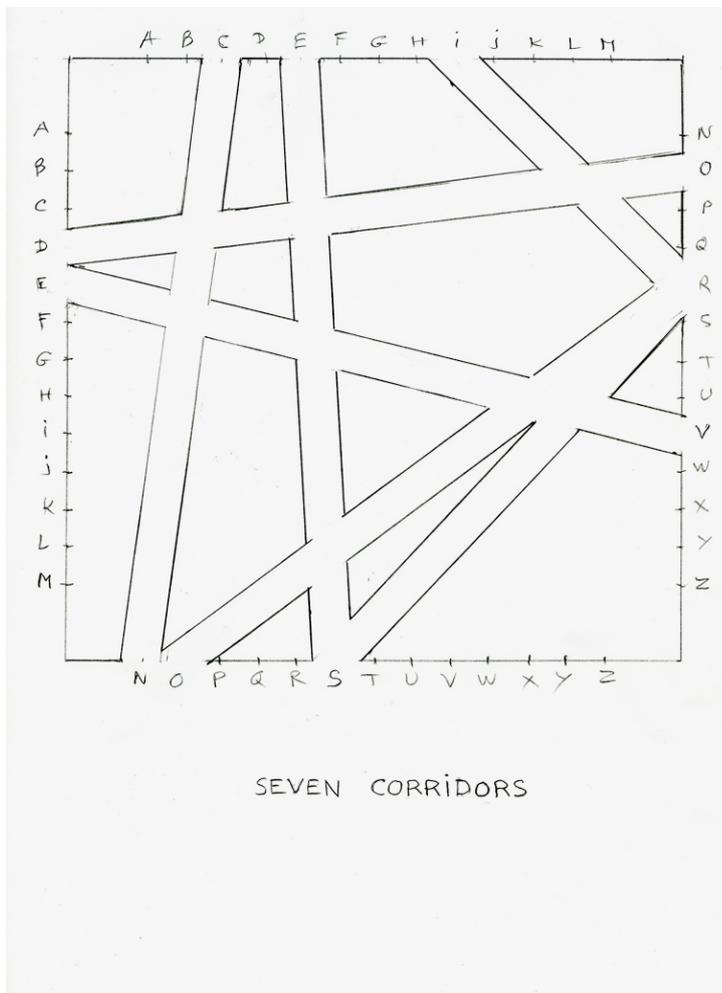
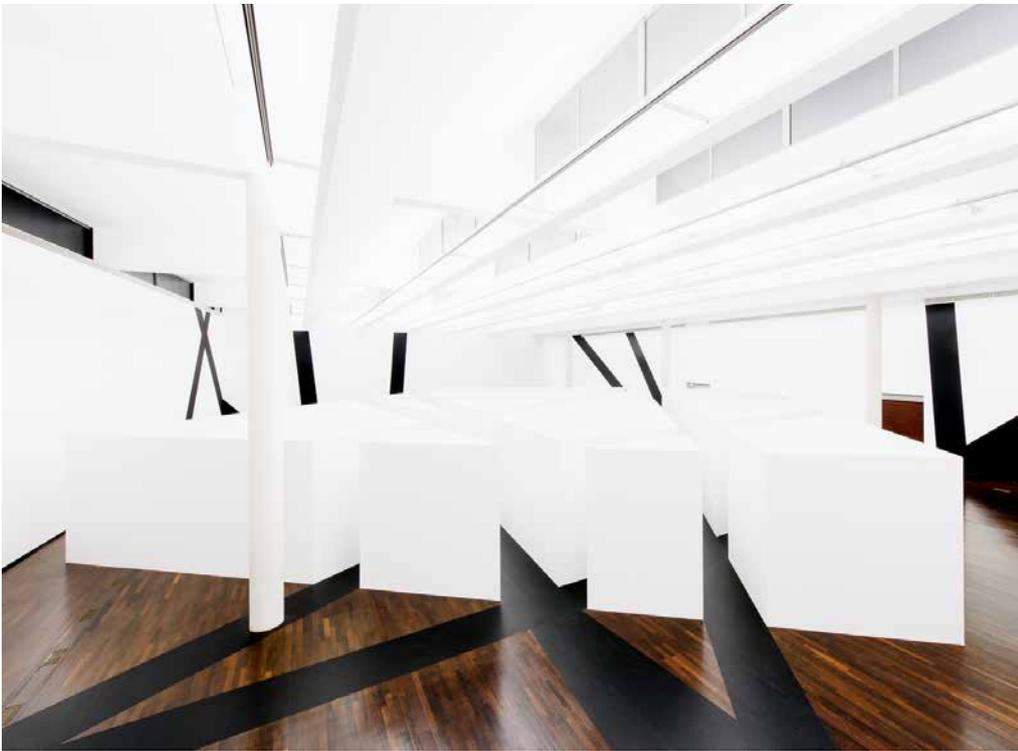


Schéma préparatoire réalisé par François Morellet pour l'exposition «Seven Corridors». © Adagp, Paris 2016.



Vue de l'exposition de François Morellet, « Seven Corridors », du 24 octobre 2015 au 6 mars 2016 au MAC VAL. Photo Martin Argyroglo. © Adagp, Paris 2016.

L'emplacement des couloirs n'est pas arbitraire. Il y a une règle du jeu. Sans connaître la règle, tout nous semble aléatoire. Mais que veut dire aléatoire ?

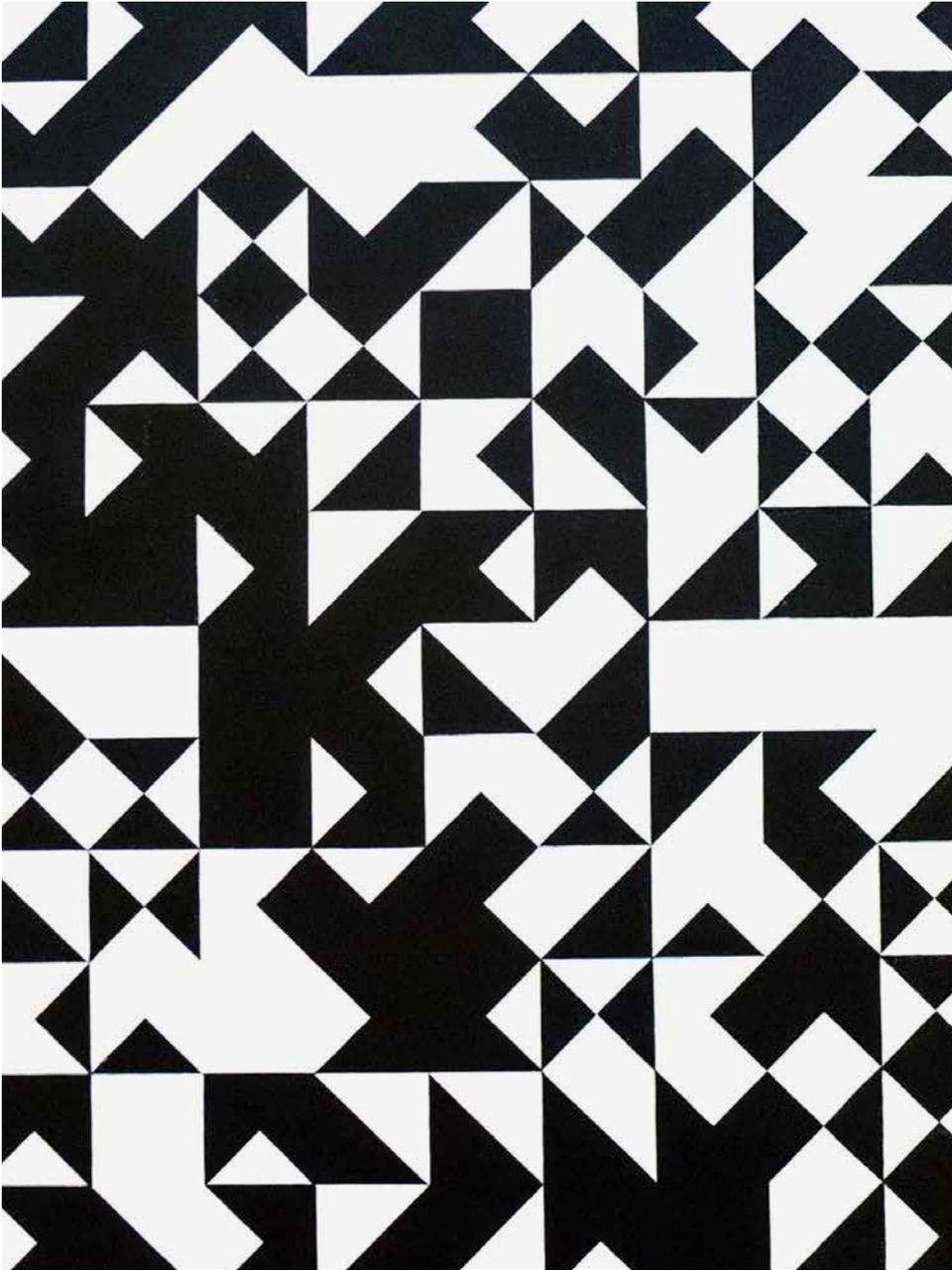
... on peut penser que l'artiste a choisi juste une des possibilités pour placer ces couloirs. Mais il y a 13 possibilités pour commencer ou terminer un couloir de chaque côté du carré. Donc il y a 1014 couloirs différents qu'on peut dessiner sur ce carré. Il faut choisir 7 couloirs différents pour faire un tableau *Seven Corridors*, ce qui nous donne un billion de trillions de tableaux possible (~1021)

Tirer à pile ou face apparaît aléatoire : s'agit-il du hasard ou d'ignorance ? Et si cela nous apparaissait aléatoire uniquement parce que nous ignorons les conditions précises du lancer de la pièce ? Si nous connaissions exactement la force du lancer, les propriétés de l'air (pression, friction, etc.) pourrions-nous toujours savoir en avance si le résultat serait pile ou face ? Selon la physique newtonienne, il n'y a pas de hasard au monde, seulement un hasard à l'ignorance. Mais selon la mécanique quantique le vrai hasard existe. Il y a en effet des expériences sur des systèmes quantiques où le résultat reste aléatoire, même si toutes les informations/conditions sont connues en avance. Einstein n'était pas d'accord : « Dieu ne joue pas aux dés ». Il avait tort !

Propos de Iordanis Kerenidis recueillis lors de la visite inventée de l'exposition « Seven Corridors » menée au MAC VAL le 24 octobre 2015. Iordanis Kerenidis est directeur de recherche au CNRS, directeur du Paris Centre for Quantum Computing.

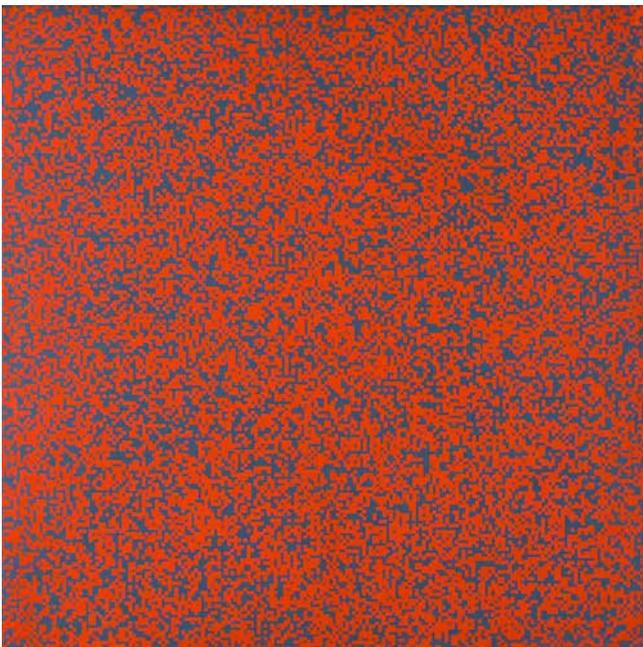
La forme de l'œuvre *Seven Corridors* apparaît aléatoire quand on ignore la règle du jeu. Même après le dévoilement de la règle, il reste 16 000 possibilités pour donner forme à un tableau *Seven Corridors*. Ce n'est peut-être pas la règle du jeu de l'artiste qui est importante, ni de savoir si la forme de l'œuvre est vraiment aléatoire ou non, mais ce sont les règles que nous pourrions choisir nous-même pour interagir avec l'œuvre, pour traverser cet espace, les règles qui vont changer notre regard, notre relation à l'espace, notre perspective.

En 1958, François Morellet conçoit sa première pièce «selon les lois du hasard» :



François Morellet, *Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire téléphonique, 1958*. Triptyque, huile sur contre-plaqué, chaque panneau: 80×80 cm, conservé au musée de Grenoble. Crédit photographique: Jean-Luc Lacroix. © Adagp, Paris 2016.

En demandant à ses proches de lui dicter les chiffres de l'annuaire, l'artiste coche ses cases selon la fin paire ou impaire du numéro de téléphone. Les cases cochées sont remplies d'une couleur, les cases vides d'une autre. Le principe est simple: partir d'une grille régulière de carrés et d'un choix arbitraire de deux couleurs. L'intention est de brouiller les repères visuels du visiteur. Pour François Morellet, l'intervention du hasard dans la réalisation de l'œuvre permet d'invalider la croyance selon laquelle une composition réussie serait le fruit du métier, de l'intuition, voire du génie de l'artiste. Pour lui, c'est la contrainte à laquelle est soumis le hasard qui fait la composition. Par ailleurs, l'emploi de l'annuaire téléphonique souligne le fait que l'œuvre produite est un pur objet de télécommunication: elle retransmet aux spectateurs la suite des actions dont elle est le résultat.



François Morellet, *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50% bleu, 50% rouge, 1963*. Papier mural sérigraphié, ampoule électrique. S.M.A.K. Gent, Belgique. © Adagp, Paris 2016.

Exposer la proximité des mathématiques et de l'art

Le mathématicien, comme le peintre ou le poète, est un fabriquant de motifs. Si ses motifs sont plus permanents que les leurs, c'est qu'ils sont faits avec des idées.

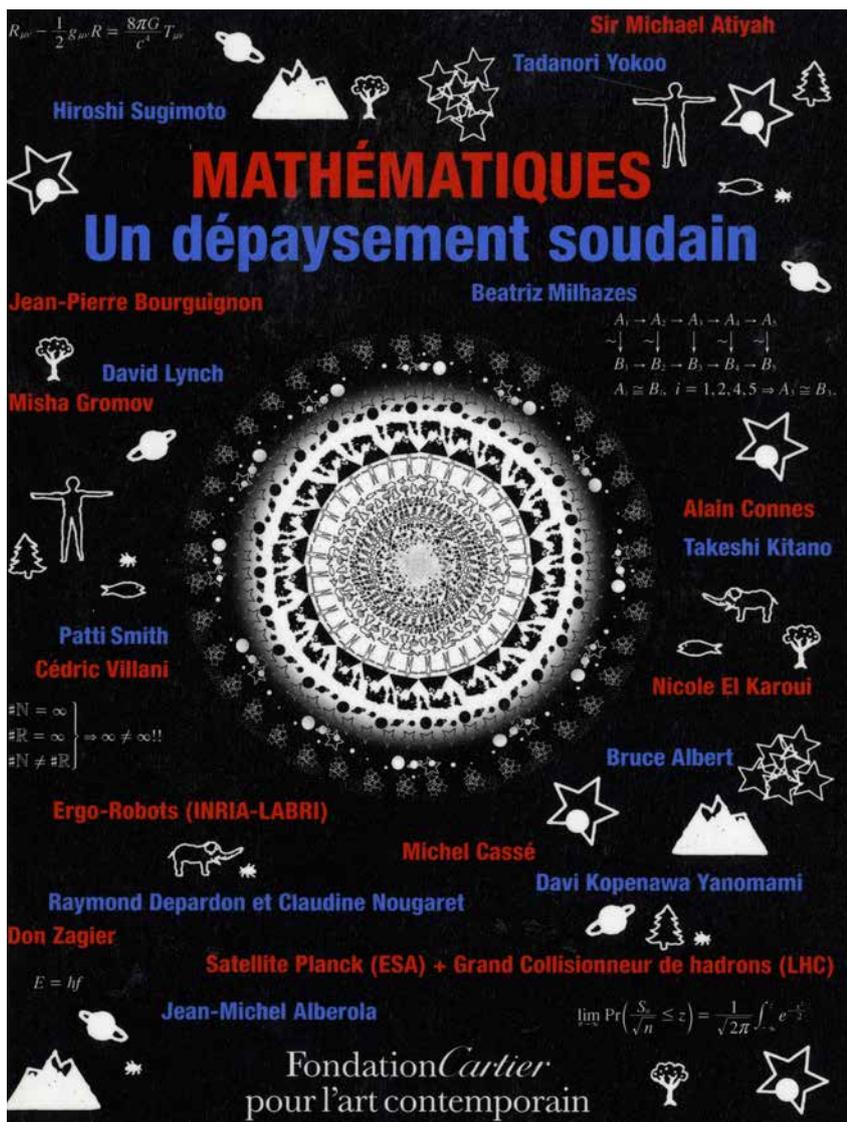
Godfrey Harold Hardy

Les artistes ont souvent évoqué le voisinage des mathématiques et de l'art. C'est par exemple grâce à l'utilisation de la géométrie que la perspective fut mise au point à la Renaissance. Elle permet de donner l'illusion de la profondeur à partir de la surface plane du tableau.

Le dialogue entre ces deux disciplines a été exploré notamment lors de l'exposition «*Mathématiques. Un dépaysement soudain*» présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris (octobre 2011 – mars 2012). Neuf artistes ont accueilli huit mathématiciens d'origines géographiques et de champs mathématiques divers pour tisser un dialogue commun autour de l'abstraction.

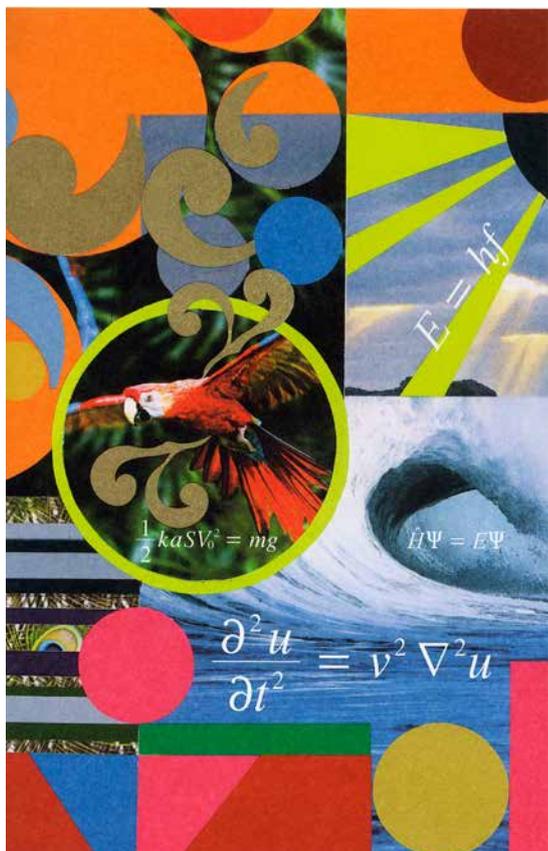
Que propose l'exposition ? Le parti a été pris de confronter le visiteur au résultat de rencontres entre des artistes et des mathématiciens, les uns mettant leur savoir-faire dans la mise en scène et la lecture décalée d'un certain nombre de situations données ou suggérées par les autres...

Jean-Pierre Bourguignon, *Mathématiques. Un dépaysement soudain*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris (octobre 2011 – mars 2012).



Affiche de l'exposition «*Mathématiques. Un dépaysement soudain*», présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (octobre 2011 – mars 2012). © Fondation Cartier pour l'art contemporain.

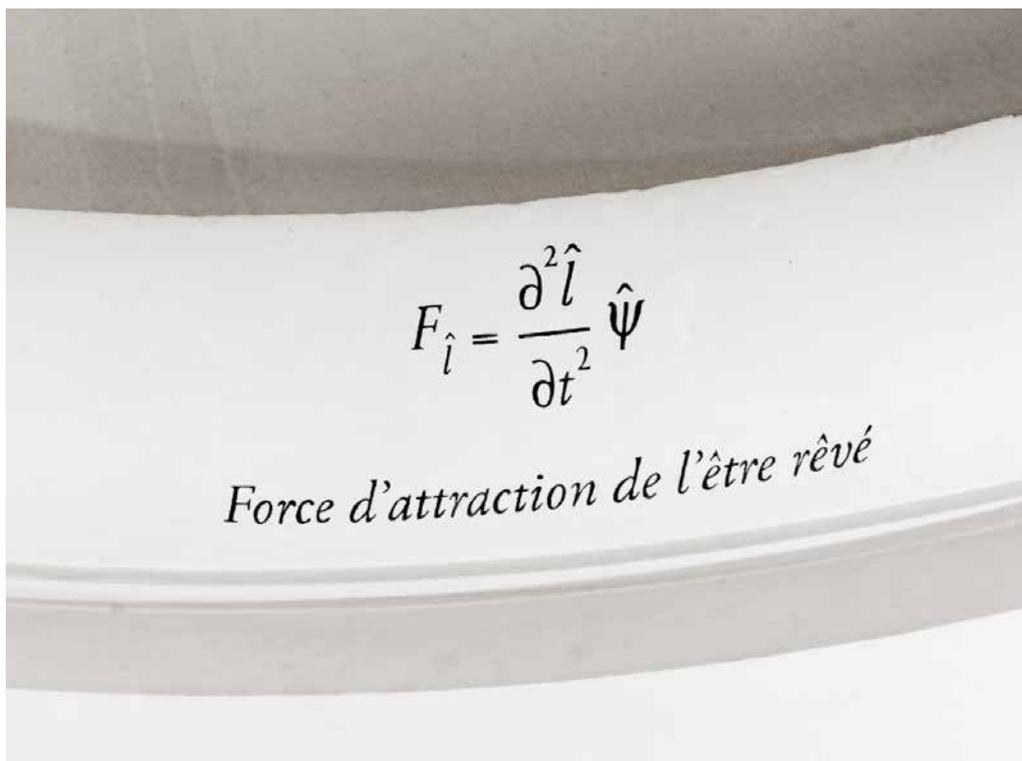
Une œuvre de Beatriz Milhazes présentée dans le cadre de cette exposition, met en scène les mathématiques comme contenus en potentialité dans des éléments naturels.



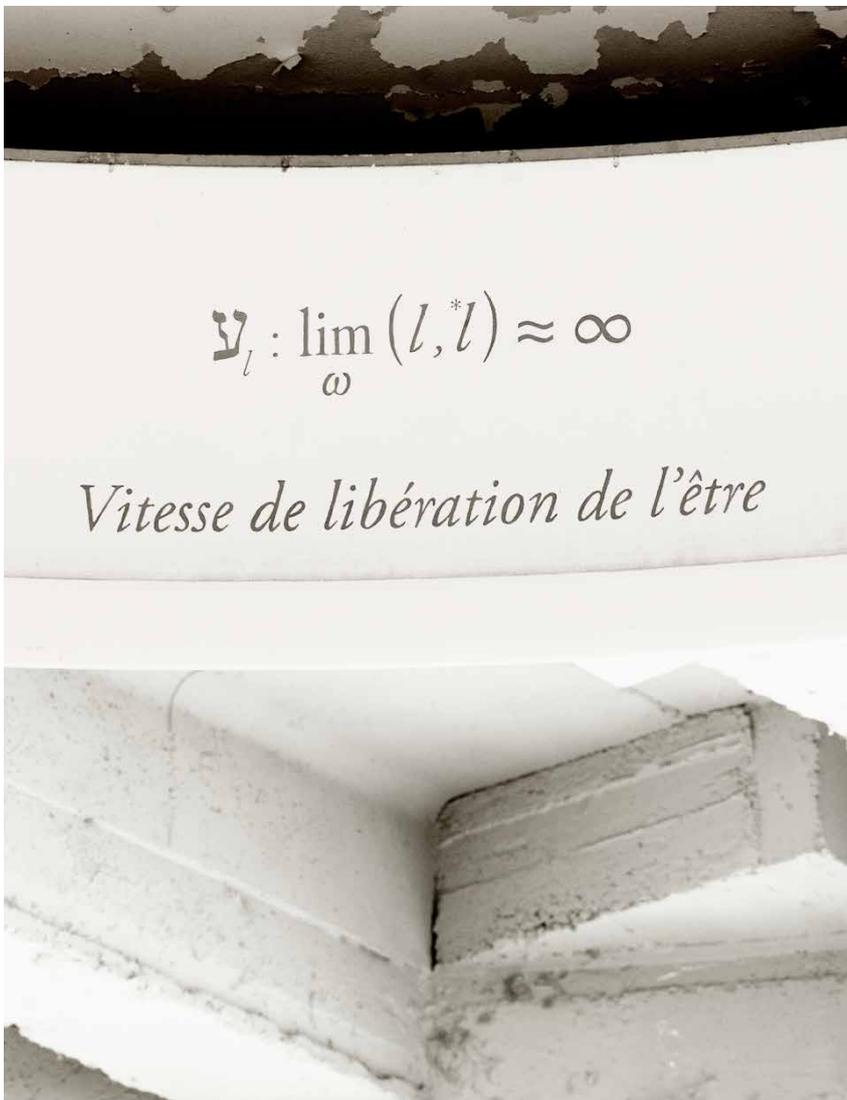
Beatriz Milhazes, *O Paraíso* (Le Paradis), 2011 (détail). Collage sur papier. Photo © 2009 Andrew JK Tan/Flickr/Getty image; © Laurent Névo; Tischenko Irina/Shutterstock.com; © NorthShore-SurfPhotos/Fotolia.com; © Biophoto/J.L. Klein & M.L. Hubert; Defpicture/Shutterstock.com; © valdezri/Fotolia.com.

Laurent Derobert développe une pratique plastique de mathématiques existentielles. Docteur en sciences économiques et chercheur (CNRS-GREQAM et Université d'Avignon), il interroge notre rapport au monde sous forme algébrique et produit des équations qui sont autant de poèmes rigoureux et sensibles, de haïkus mathématiques.

Pour le Palais de Tokyo, Laurent Derobert imagine une constellation reliant plusieurs coupoles du bâtiment. À l'entrée principale, le visiteur fait face à la formule mathématique de *La Force d'attraction de l'être rêvé*. À l'étage inférieur, *La Vitesse de libération de l'être* et *L'Asymptote des mondes* se font face. Dans une zone plus secrète, *La Dérivée du souffle* se laisse entrapercevoir. À partir de ces quatre formules cardinales, l'artiste esquisse ainsi une poursuite d'êtres et de mondes sublimés.



Laurent Derobert, *La Force d'attraction de l'être rêvé*, Palais de Tokyo, 2012. ©André Morin.



Les ouvroirs potentiels

L'usage et l'importance de la contrainte chez François Morellet rappelle des usages de l'Ouvroir Potentiel de Littérature. L'Oulipo apparaît dans la seconde moitié du 20^e siècle. Il rassemble des écrivains s'appuyant sur des contraintes formelles systématiques et logiques pour écrire. Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec ou encore Jacques Roubaud sont des oulipiens réguliers et distingués.

Il existe également des Ouvroirs en musique (OUMUPO), en sculpture (OUSCUPO) ou en bandes dessinées (OUBAPO). On peut tracer de nombreux parallèles entre les démarches mises en place par ces Ouvroirs et celle de François Morellet, tout particulièrement dans le recours à des règles du jeu ainsi qu'à la mathématique. Ces usages ont le pouvoir de remettre en cause le cliché de l'artiste démiurge et de l'œuvre comme une image de sa subjectivité, de son génie.

Des poèmes hétérogrammatiques Les poèmes programmatisques de Georges Perec sont produits par l'auteur grâce à un système numérique et des restrictions qui limitent le hasard. Dans son ouvrage *Métaux*, le chiffre 14, comme dans l'installation *Seven Corridors* de François Morellet, a toute son importance.

En 1976, Georges Perec publie 176 poèmes nommés *Alphabets*. Ceux-ci sont écrits avec un nombre limité de 11 lettres: a, e, i, l, n, o, r, s, t, u, auxquelles est ajoutée pour chaque poème, une seule

autre lettre de l'alphabet (un joker). Chaque poème est noté dans un carré de 11 lettres sur 11. Chaque ligne et chaque colonne n'a le droit d'utiliser les lettres qu'une seule fois. Pour favoriser la lisibilité du poème, il est également rédigé sur la même page d'une manière plus classique: la ponctuation, les accents, les blancs et les interlignes peuvent être rajoutés. Pour *Métaux*, il change les règles du jeu. Il écrit sept poèmes utilisant un alphabet de 14 lettres: 12 lettres fixes (a, d, e, i, l, m, n, o, r, s, t, u) et pour chaque poème une lettre supplémentaire et une lettre joker.

Pour voir plus d'images de l'ouvrage *Métaux*: <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/metaux>

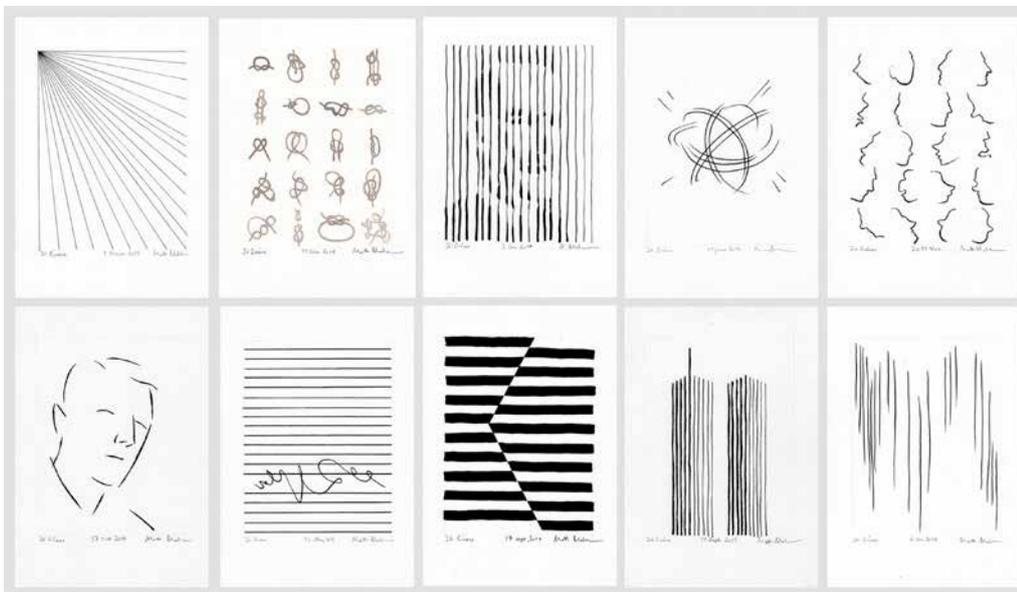
Reproductions d'une page de l'ouvrage de Georges Perec, *Métaux*, sept sonnets hétérogrammatiques accompagnés de sept graphisculptures de Paolo Boni - Robert et Lydie Dutrou, Paris, 1985.



L'Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle Praticiens de la reprise et du détournement, du réductionnisme iconique, les membres de l'Oubapo cherchent l'expérimentation dans un médium où le classicisme passe par les cases, les bulles et le respect du récit narratif.

Matt Madden travaille beaucoup sous l'impact de l'Oulipo. Entre 1999 et 2006, il a réalisé une bande dessinée en hommage à Raymond Queneau, *99 exercices de style*.

Plus récemment, il a exploré une autre contrainte productive: celle de créer des compositions dessinées avec seulement vingt lignes sur une page.

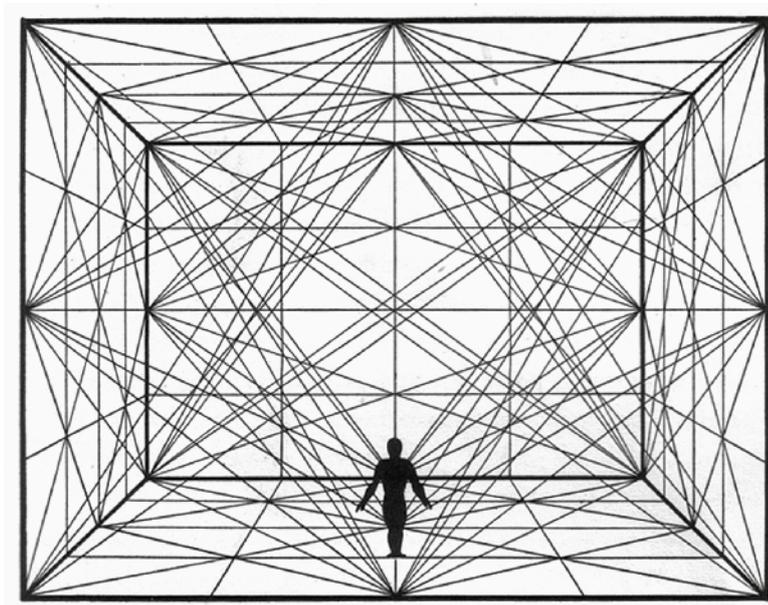


Matt Madden, *20 lines project*, dessins rassemblés à la galerie eTHALL, Barcelone, lors d'une exposition en octobre 2015. © Matt Madden.

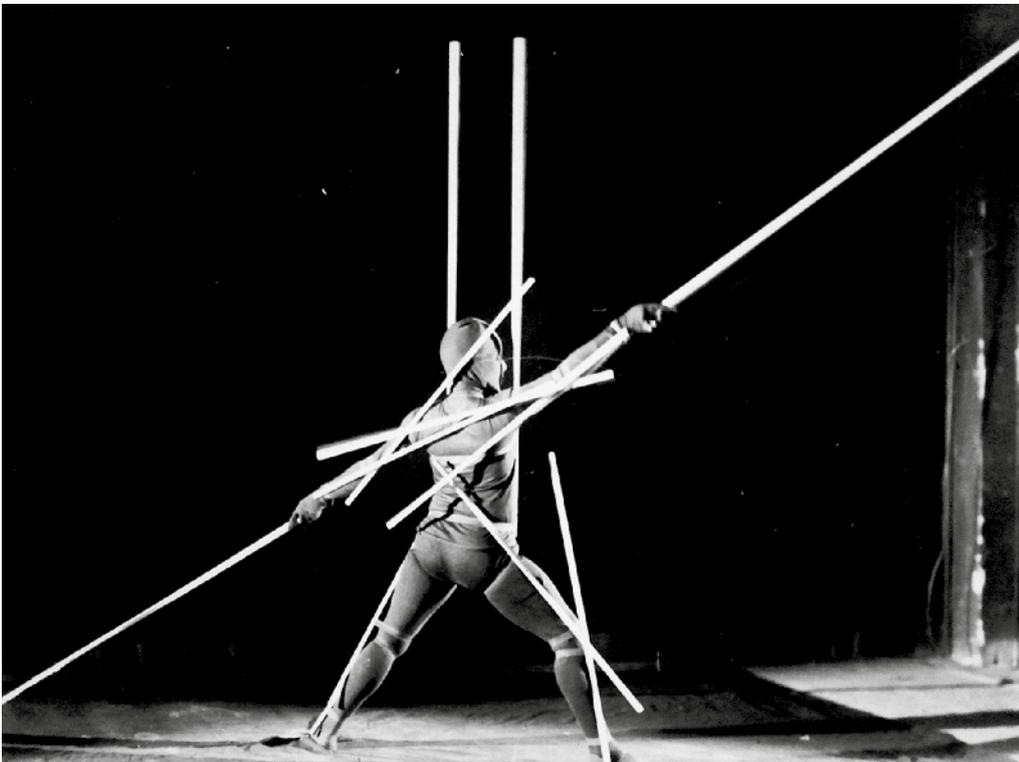
Une géométrie à la mesure du corps

Dans ses installations, François Morellet entretient avec l'espace d'exposition un rapport qui décline les mêmes questions mathématiques que dans l'espace plan de ses tableaux. Le corps du visiteur se déplace au sein d'un système construit de lignes droites qui, en se coupant, produisent des effets de perspective et d'accélération très dynamiques. On peut rapprocher les questions de composition spatiale que l'artiste pose avec celles des metteurs en scène et des chorégraphes lorsqu'ils travaillent à partir d'une organisation scénique géométrique. Le corps est envisagé au sein d'un système minimal et épuré qui fait ressentir des lignes dynamiques avec simplicité.

Oskar Schlemmer au Bauhaus À la fois peintre, sculpteur et chorégraphe, Oskar Schlemmer participe au Bauhaus en développant une réflexion sur le théâtre où la mise en scène doit prendre en compte ce qui marque son temps. Son œuvre injecte les recherches liées à l'abstraction dans le champ de la scénographie et de la mise en scène. Le *Ballet triadique*, créé au Bauhaus en 1922, intègre tout particulièrement le corps à des systèmes géométriques par les costumes de scène mais aussi grâce à des systèmes scéniques organisés autour de la grille, du cercle ou de la spirale.



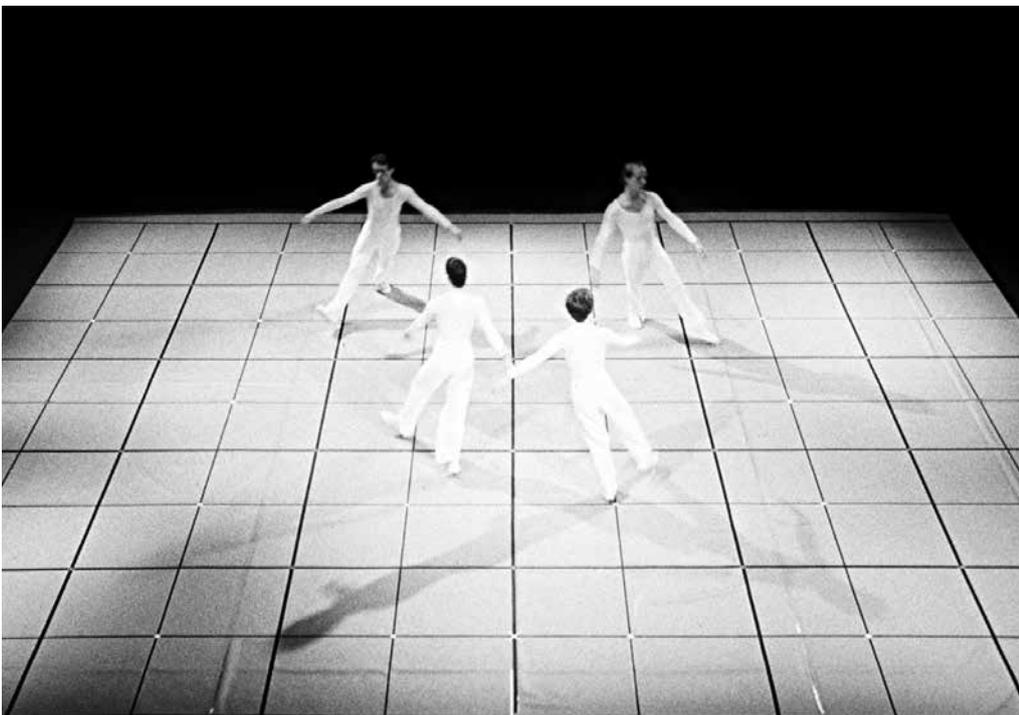
Oskar Schlemmer, *Figur und Raumlineatur*, 1926. Illustration tirée de *L'homme et la figure d'art* (1924) et de *La Scène et le Bauhaus* (1926).



Oskar Schlemmer, *Stelzenläufer*, 1927.

Une esthétique minimalisme chez Lucinda Childs Au début des années 1960, Lucinda Childs travaille la danse dans une logique sérielle et minimale qui rappelle des principes mathématiques autour de la combinatoire.

En 1979, la chorégraphe américaine travaille avec Philip Glass pour la musique et Sol Lewitt pour la scénographie à la création du spectacle *Dance*. La grille orthogonale qui quadrille le sol appartient à la scénographie de Sol Lewitt. Elle souligne les lignes de force des déplacements des danseurs et la dimension répétitive de certaines de leurs actions.



Lucinda Childs Dance Compagny, *Dance*, 1979. © Nathaniel Tileston.

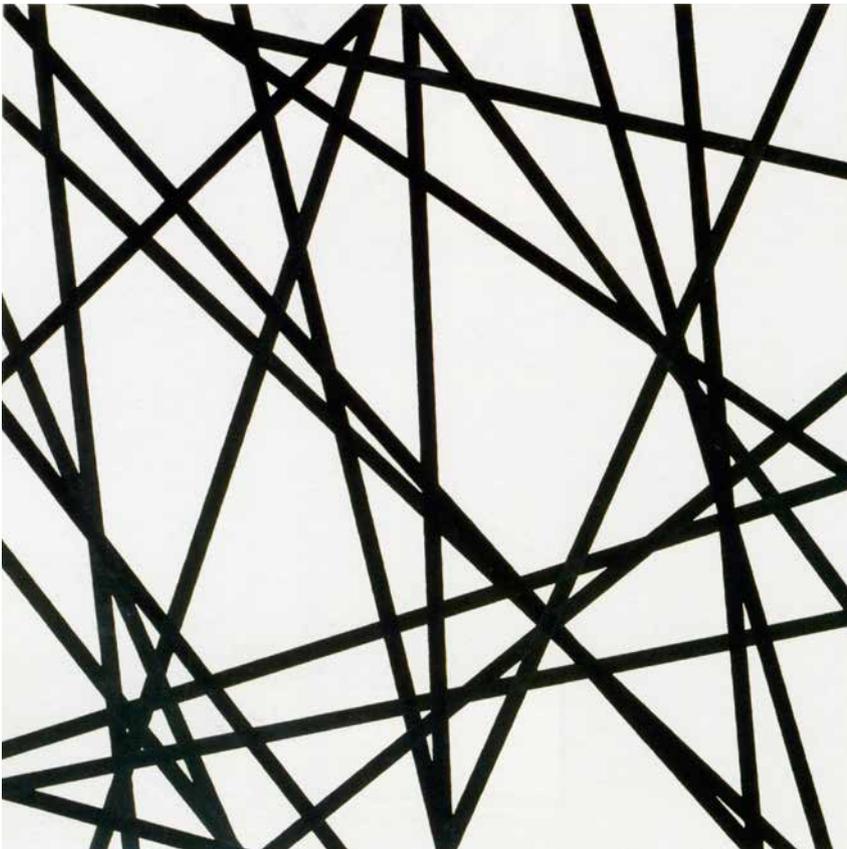
Le corps sous contrôle Comment modéliser le vivant? On peut construire une histoire de notre ère contemporaine à partir de cette problématique. En recensant et en mettant en perspective

les moyens techniques et technologiques développés pour enregistrer les mouvements du corps, Julien Prévieux développe une vision marquée par les notions de système et de contrôle.



Julien Prévieux, *Patterns of life*, 2015. Image tirée de la vidéo.
© Julien Prévieux. L'intégralité de cette œuvre est accessible en ligne sur son site Internet : <http://www.previeux.net/html/videos/Patterns.html>

La participation du spectateur



François Morellet, *20 lignes au hasard*, 1971, huile sur toile, 140×140 cm. Collection Manfred Wandel, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen. Photo Nikolaus Heinrich. © Adagp, Paris 2016.

En 1971, dans « Du spectateur au spectateur, ou l'art de déballer son pique-nique », François Morellet questionne, sur un mode humoristique, les modalités et la légitimité du commentaire sur les œuvres. Mais il critique également l'illusion d'un art accessible directement et qui serait vu de manière identique par tous, position qu'André Malraux a développée à travers « le musée imaginaire ». L'artiste écrit ainsi : « les arts plastiques doivent permettre au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il amène lui-même. Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique, des auberges espagnoles où l'on consomme ce que l'on apporte soi-même. »

Cette « théorie du pique-nique » amène à interroger le rapport entre l'œuvre et le spectateur. Les utopies du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), dont François Morellet est l'un des membres fondateurs, semblaient très liées au contexte des années 1960. Mais la participation est restée un enjeu artistique important, comme en témoigne le succès de l'« esthétique relationnelle », mise en avant par Nicolas Bourriaud à la fin des années 1990.

Par leur dimension participative, certaines œuvres jouent sur les frontières entre l'œuvre et le corps du spectateur en impliquant totalement celui-ci. La forme donnée par François Morellet à son installation, proche du labyrinthe, l'inscrit bien sûr dans les débuts retentissants du GRAV mais également dans une histoire contemporaine du « corridor », de Bruce Nauman à Laurent Pariente, où l'expérience du temps et de l'espace prend le pas sur un art « rétinien ». Dans *Seven Corridors*, la déambulation du spectateur active l'œuvre pour lui-même mais également pour les autres, qu'ils entendent sa présence, qu'ils croisent son chemin ou qu'ils l'observent depuis le point de vue en hauteur.

Du GRAV à l'esthétique relationnelle : l'œuvre comme expérience politique

Dès les années 1950, François Morellet développe une œuvre où la subjectivité, le fait-main, l'expression spontanée deviennent marginales dans l'acte créateur. Il fonde avec Hugo De Marco, Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein et Yvaral, le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Ils se font connaître en septembre 1961 par le tract « Assez de mystifications », déclaration qui tient lieu de programme pour le groupe. Ils cherchent à changer les paramètres de l'œuvre en mettant en crise les notions d'auteur, de chef d'œuvre, de permanence, de stabilité. À partir d'un vocabulaire géométrique, de lumière électrique, d'objets manipulables et de matériaux industriels, ils élaborent des parcours ponctués de cloisons réfléchissantes, de cylindres en rotation, d'intensité lumineuse.

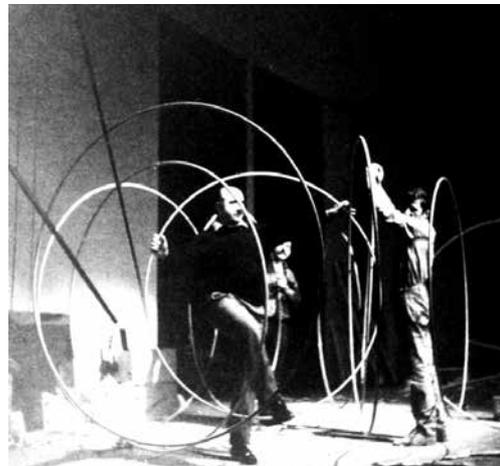
Au début des années 1960, le groupe se bat pour contester les interprétations ludiques de ses œuvres. Selon Marion Hohlfeldt, les membres du GRAV considèrent que la participation n'est pas *in fine* un divertissement mais doit permettre la prise de conscience d'une démocratie participative. À travers le récit de la première installation du GRAV, le *Labyrinthe*, (Troisième Biennale de Paris, 28 septembre-3 novembre 1963), elle retrace les stratégies, souvent iconoclastes, du GRAV pour modifier la relation entre l'œuvre et le spectateur.



GRAV, *Le Labyrinthe*,
Troisième Biennale de Paris,
1963. © D.R.



Dalles mobiles de Julio
Le Parc à Montparnasse pour
la manifestation *Une journée
dans la rue* organisée
par le GRAV, 1966 © Atelier
Julio Le Parc © Adagp,
Paris 2016.



GRAV, exposition « Cinétisme-
Spectacle-Environnement »,
Maison de la Culture de Grenoble,
1968 © Atelier Julio Le Parc
© Adagp, Paris 2016.

(...) *le Labyrinthe* permet de restituer le contexte spécifique d'une des œuvres collectives les plus emblématiques des années 1960 en France. Comme en témoigne la reconstruction de ce même *Labyrinthe* du groupe pour l'exposition « *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* » (Grand Palais, 10 avril – 22 juillet 2013), les circonstances sont à présent réunies pour rendre justice à un travail artistique qui a marqué son temps. Présenté dans la section « Travaux d'équipe » de la Biennale et couronné du premier prix décerné à cette section 2, le dispositif est constitué d'un ensemble de « 7 cellules successives » au « caractère tout à fait expérimental », visant à soumettre le public une série de stimulations perceptives, corporelles et participatives.

(...) Ces formes de participation sont explicitées dans le catalogue de la Troisième Biennale, allant d'une « activation visuelle » à une « participation active volontaire ». Elle est aussi soulignée dans

le tract **Assez de mystifications que le GRAV distribue lors de la manifestation : « Notre labyrinthe n'est qu'une première expérience délibérément dirigée vers l'élimination de la distance qu'il y a entre le spectateur et l'œuvre. [...] Nous voulons le faire participer. Nous voulons qu'il soit conscient de sa participation. [...] Défense de ne pas participer. Défense de ne pas toucher. Défense de ne pas casser. »**

Marion Hohfeldt, « L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur », *Critique d'art* [En ligne], 41, printemps/été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014. Consultable sur <http://critiquedart.revues.org/8334>

Nicolas Bourriaud ou la culture de l'usage À Madrid, le visiteur entre dans le *Splendide Hotel*, au coeur du parc du Buen Retiro, un établissement pourvu d'une chambre unique impénétrable recouverte d'un tapis évoquant l'époque de construction du Palacio de Cristal. Des fauteuils à bascule entourent cette mystérieuse chambre, invitant les visiteurs à s'asseoir pour se plonger dans les livres qui y sont déposés. On retrouve certains éléments de cette installation dans l'exposition monographique « *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058* », présentée au Centre Pompidou, Paris, du 23 septembre 2015 au 1^{er} février 2016.



Dominique Gonzalez-Foerster, *Splendide Hotel*, 2014. Vue de l'installation au Museo nacional Centro de art Reina Sofia, Madrid. © Adagp, Paris 2016.



Dominique Gonzalez-Foerster, *Double Terrain de Jeu (pavillon, marquise)*, 2006, parc Ibirapuera, 27^e Biennale de São Paulo, Brésil. © Adagp, Paris 2016.

Nicolas Bourriaud, critique d'art et co-fondateur du Palais de Tokyo, a cherché à théoriser l'art des années 1990 et 2000, s'intéressant aux artistes qui faisaient du format d'exposition et du rapport du spectateur avec l'œuvre leurs matériaux de recherche. Il a ainsi réuni sous l'appellation « esthétique relationnelle » (Les presses du réel, Dijon, 1998) des artistes tels que Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster ou Pierre Joseph, pour lesquels l'exposition peut devenir un cadre dans lequel le spectateur est amené à agir pour devenir acteur, interprète, voire coproducteur de l'œuvre et de son sens. Son second ouvrage théorique, *Postproduction – La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, (Les presses du réel, Dijon, 2004) poursuit ces réflexions en les orientant sur la question de l'usage. Une résonance semble apparaître entre les aspirations politiques des années 1960 et l'émergence d'une culture de l'usage.

Ce qui rassemble toutes les figures de l'usage artistique du monde, c'est ce brouillage des frontières entre consommation et production. « Même si c'est illusoire et utopique, explique Dominique Gonzalez-Foerster, ce qui compte, c'est d'introduire une sorte d'égalité, de supposer qu'entre moi – qui suis à l'origine d'un dispositif, d'un système – et l'autre, les mêmes capacités, la possibilité d'un rapport égal, lui permettent d'organiser sa propre histoire en réponse à celle qu'il vient de voir, avec ses propres références. »

Dans cette nouvelle forme de culture que l'on pourrait qualifier de culture de l'usage ou de culture de l'activité, l'œuvre d'art fonctionne donc comme la terminaison temporaire d'un réseau d'éléments interconnectés, tel un récit qui prolongerait et réinterpréterait les récits précédents. Chaque exposition renferme le script d'une autre; chaque œuvre peut être insérée dans différents programmes et servir de multiples scénarios. Elle n'est plus un terminal, mais un moment dans la chaîne infinie des contributions.

Cette culture de l'usage implique une profonde mutation du statut de l'œuvre d'art. Dépassant son rôle traditionnel, celui d'un réceptacle de la vision de l'artiste, elle fonctionne désormais comme un agent actif, une partition, un scénario plié, une grille qui dispose d'autonomie et de matérialité à des degrés divers, sa forme pouvant osciller de la simple idée jusqu'à la sculpture ou le tableau. Devenant génératrice de comportements et de réemplois potentiels, l'art vient contredire la culture « passive », opposant des marchandises et leurs consommateurs, en faisant fonctionner les formes à l'intérieur desquelles se déroulent notre existence quotidienne et les objets culturels proposés à notre appréciation. Et si la création artistique pouvait aujourd'hui se comparer à un sport collectif, loin de la mythologie classique de l'effort solitaire? « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », disait Marcel Duchamp: c'est là une phrase incompréhensible si l'on ne la rapporte pas à l'intuition duchampienne de l'émergence d'une culture de l'usage, pour laquelle le sens naît d'une collaboration, d'une négociation entre l'artiste et celui qui vient la regarder. Pourquoi le sens d'une œuvre ne proviendrait-il pas de l'usage qu'on en fait, autant que du sens que lui donne l'artiste? Tel est le sens de ce que l'on pourrait se hasarder à nommer un communisme formel.

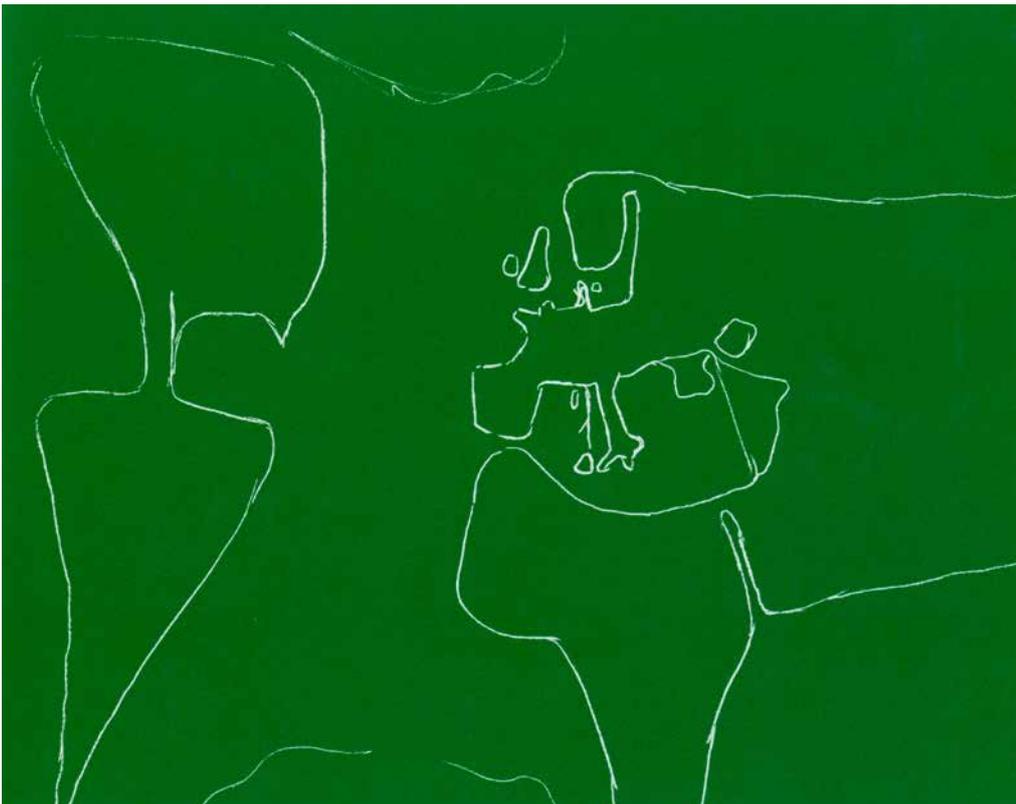
Nicolas Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les presses du réel, Dijon, 2004.

Pierre Joseph ou le commentaire participatif

Un matin, à côté d'une gare qui dessert Tokyo, je suis resté une partie de la matinée avec une pancarte suggérant aux travailleurs de m'inviter à les suivre sur le lieu de leur travail. Il s'agissait d'apprendre quelque chose de nouveau ce jour-là. Au hasard.



Pierre Joseph, Join the work in Japan (Early work), 1998. Photographies 2×20×30 cm. Courtesy Galerie Air de Paris. © Pierre Joseph.



Pierre Joseph, Atlas, images restaurées (la carte du monde), 2005. Impressions à encre pigmentaire sur papier, 8 séries de 16, 80×105 cm. Collection du Fonds régional d'art contemporain Languedoc- Roussillon, Montpellier. © Pierre Joseph.

En 1999, Pierre Joseph propose un projet éditorial sans précédent : un catalogue de ses productions, encore appelé « catalogue raisonné » dans les typologies de l'histoire de l'art, qui soit entièrement rédigé par les spectateurs. Anticipant sur les pratiques du web 2.0, la sélection d'œuvres était en ligne et les contributions, « utilisées telles quelles » se faisaient par mail uniquement. Elles devaient constituer les seuls textes de ce catalogue. Voici comment l'artiste explicite les enjeux liés à la délégation du commentaire et à la participation du regardeur.

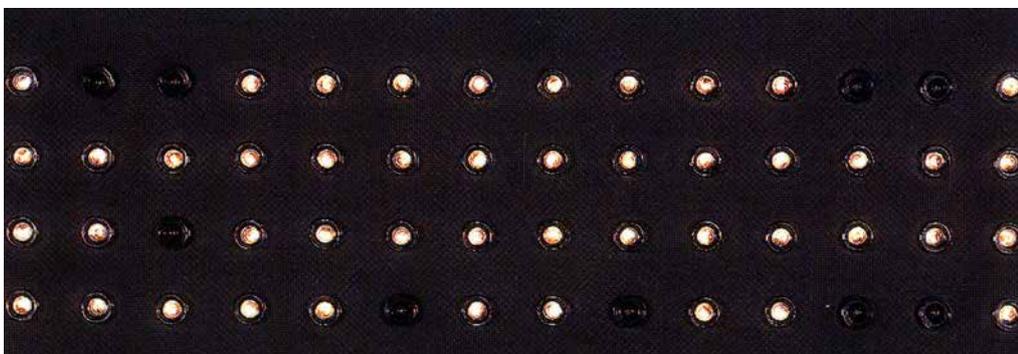
« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». L'idée que chacun se fait de l'art est quelque chose de très personnel. C'est souvent plus facile de parler de politique avec les gens qui m'entourent que de mouvements artistiques : l'art touche d'une manière intime à la façon dont on se représente le monde. C'est un sujet sensible : on trouve des extrémistes chez nos proches. Il y a autant de « lecture » d'une œuvre que de regardeur. Alors je veux faire le catalogue de ces diverses interprétations, de ce qui a été perçu. L'art est aussi un outil de communication qui permet à l'artiste de comprendre qui il est et ce qu'il fait par un

retour de commentaires et de critiques. Ce « feed-back » est assuré habituellement par le critique d'art ou le commissaire d'exposition, c'est une lecture experte qui place l'œuvre d'art dans une nécessaire relativité historique, sociologique, conceptuelle... C'est le « on » qui travaille et s'exprime pour savoir où « l'on » va. On n'est plus seuls au monde. Il l'est aussi par les artistes qui font des suggestions et des commentaires tout aussi importants, pragmatiques et sensibles. Il s'agit d'échanges fraternels. Mais qu'en est-il des impressions venant de personnes d'horizons professionnels différents ? De milieux différents ? Est-ce que ces regards ne peuvent pas assurer à eux seuls une finalité théorique ou sensible ? On ne peut pas rester toujours dans un futur de la compréhension. Cela revient à se demander si cela est suffisant à une œuvre d'avoir été regardée dans un espace public. En somme qu'est-ce qu'il y aura de plus dans une œuvre que l'idée que s'en fait le regardeur, un avis personnel ? Je propose d'arrêter le catalogue à ce qui a été compris et non pas à ce que je voudrais qu'on comprenne : c'est toujours repousser l'échéance. Merci de participer.

Focus sur *56 lampes avec programmation aléatoire-poétique-géométrique*, 1966. Collection du MAC VAL.

François Morellet soumet l'acte créateur à la définition d'un système, énoncé dès le titre : les règles du jeu (car il s'agit bien de jeu) sont données. Ce système, sur lequel repose l'élaboration de l'œuvre, laisse une place importante au hasard qui devient, à partir de 1958, un constituant de son œuvre. La même année, il introduit la matière lumineuse comme matériau d'impression de l'œil du spectateur. Déjà, il place ce dernier dans une situation de responsabilité et le charge de faire apparaître l'œuvre, que ce soit avec *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur* (1964) ou, deux ans plus tard, avec ces *56 lampes avec programmation aléatoire-poétique-géométrique*. De façon aléatoire, une constellation d'ampoules lumineuses apparaît, soumise au hasard de la programmation. Le jeu de mots est un principe actif de l'œuvre de François Morellet. Vibrant successeur de l'esprit dada, l'artiste cultive ce moyen de voir et de décrire le monde. Il s'en cache pourtant un peu, car c'est au public qu'il revient de lancer ces « interjections grossières et dépréciatives » (Arnauld Pierre) en appuyant du pied sur la pédale. C'est bien ici que se situe pour toujours la force du manifeste du GRAV 1 : « Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter... » François Morellet fait avec cette œuvre surgir l'amusement, mais parfois aussi la gêne du regardeur qui devient responsable de l'apparition de ces messages insolents.

I Alexia Fabre



56 lampes avec programmation aléatoire-poétique-géométrique, 1966. Lampes, circuits électriques, bois, 48×129 cm. Collection du MAC VAL. Inv. 2001.913. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France.

Avec son projet de « catalogue raisonné » (1999), Pierre Joseph offrait à des regardeurs anonymes la possibilité de construire un commentaire polyphonique de son œuvre. François Morellet s'amuse plutôt ici à faire parler le regardeur à son insu, par l'intermédiaire de l'œuvre. Le caractère aléatoire des combinaisons de mots générées par le dispositif empêche toute maîtrise du discours

produit par la personne activant celui-ci. Tous les commentaires générés par cette interaction œuvre-spectateur équivalent alors, qu'ils soient triviaux, absurdes ou profonds.

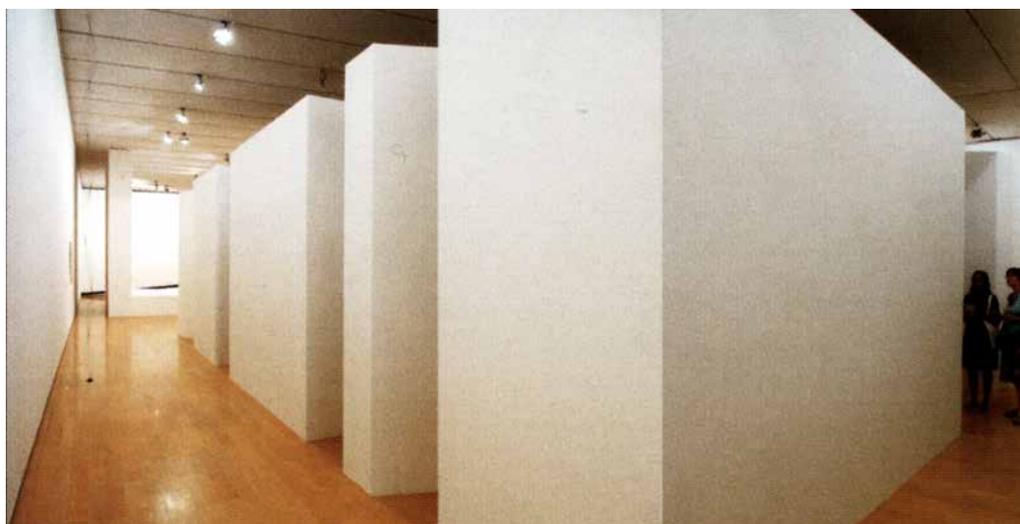
Du couloir dans l'art contemporain

La figure du couloir ou «corridor» en anglais est l'un des motifs emblématiques de l'émergence de l'installation comme médium. Elle se prête à des installations de grande dimension voire à des œuvres monumentales comme celles proposées par Laurent Pariente et plus encore par François Morellet dans deux projets réalisés avant la création de *Seven Corridors: Échappatoire* et *Ma Musée*, 2007. Depuis les années 1960, Bruce Nauman a produit de nombreuses variantes de cette forme architecturale, avec l'attente explicite de jouer sur la perception sensorielle en exploitant ses spécificités.

Le couloir fonctionne souvent dans un rapport au labyrinthe, non seulement par sa forme mais également par les expériences corporelles qu'il propose: enfermement, sentiment d'oppression, perte des repères spatio-temporels. David Zerbib, qui se place dans l'héritage du philosophe Richard Shusterman, cherche à théoriser l'expérience de l'œuvre en temps qu'expérience du corps.

La présence de murs, de seuils, d'espaces à parcourir pose la question de la frontière entre installation et architecture. L'analyse du Musée juif de Berlin, conçu par Daniel Libeskind, met en évidence le fait que les questions plastiques du parcours et de la réception sensorielle peuvent se formuler dans des termes très proches pour une œuvre et pour un bâtiment.

Les expositions à couloirs de François Morellet «Seven Corridors» s'inscrit dans une sorte de trilogie d'expositions réalisées par François Morellet entre 2007 et 2015 qui mettent chacune en jeu un espace labyrinthique. Invité par le Musée d'Art Contemporain de Lyon (MAC) à réaliser une exposition rétrospective, François Morellet propose en 2007 une pièce intitulée *Échappatoire*. C'est une sculpture de 12,5×12,5 m que le visiteur traverse. La sculpture monumentale, cachant la vue dans un premier temps, distribue en fait l'ensemble des œuvres de François Morellet présentes dans la collection, à la manière d'une trame où chaque ligne devient un point de vue. La même année, François Morellet proposait *Ma musée* dans le patio du musée des Beaux-arts de Nantes. L'artiste agrandit un de ses tableaux (*Six lignes au hasard*, 1975) à la taille du patio et propose que les couloirs entre les volumes conduisent vers une quinzaine d'œuvres de la collection, rassemblées autour de la thématique de la perspective.



Vue de l'exposition de François Morellet «Échappatoire», juin-août 2007, Musée d'art contemporain de Lyon, commissariat: Thierry Raspail. Photo Blaise Adilon. © Adagp, Paris 2016.



Vue du montage de l'exposition de François Morellet « Ma Musée », novembre 2007-février 2008, Musée des beaux-arts de Nantes, commissariat: Blandine Chavanne et Alice Fleury. Photo D.R. © Adagp, Paris 2016.



Vue de l'exposition de François Morellet « Seven Corridors », 24 octobre 2015-6 mars 2016 au MAC VAL. Photo Martin Argyroglo. © Adagp, Paris 2016.

Au MAC VAL, l'œuvre s'empare du lieu même des expositions temporaires. La totalité des mille trois cent mètres carrés de la salle, l'intégralité du sol et tous les murs du volume sont investies par le déploiement de lignes noires. C'est donc une œuvre *in situ*, qui ne donne à voir qu'elle-même et qui place le corps du spectateur au centre de l'expérience.

Les « corridors » de Bruce Nauman *Changing Light Corridor With Rooms*, 1971, est toujours constitué d'un long couloir d'environ trente centimètres de large, à partir duquel deux pièces adjacentes (l'une rectangulaire, l'autre triangulaire) sont accessibles à mi-parcours. L'obscurité du couloir est interrompue par des flashes lumineux venant par intermittence des deux pièces latérales.

Le premier corridor de Bruce Nauman, *Performance corridor*, date de 1969. Installé au Musée Guggenheim de New York, il invite le « regardeur » à devenir acteur. Celui-ci est amené à parcourir l'espace proposé par l'artiste, un couloir exigü dans lequel son corps est contraint à l'immobilité. Observé depuis une installation vidéo connectée à un écran, le performeur est spectateur de son propre corps. Confronté à l'étroitesse de l'installation, la sensation d'angoisse au sens étymologique du terme latin « angustu » (lieu étroit) est mise en scène. Cette mise en jeu du corps et des affects du spectateur est explicitée par Agnieszka Gryczkowska à travers l'analyse de *Changing Light Corridor With Rooms*, 1971.



Bruce Nauman, *Performance corridor*, 1969. Bois et plaques de plâtre, 243,8×609,6×50,8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © 2016 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York. © Adagp, Paris 2016.



Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970. Plaques de plâtre et lumière fluorescente verte, 3 m×12,2 m×30,5 cm. Photo © Erika Barahona Ede © 2016 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York. © Adagp, Paris 2016.

L'œuvre est une manifestation de la fascination de l'artiste pour les affects que l'environnement physique peut produire sur les gens, en particulier la sensation de malaise provoquée par un espace trop compressé ou trop large. La structure de l'œuvre invite les spectateurs à interagir avec un espace qui peut créer une désorientation mentale. Une fois à l'intérieur, ils se trouvent dans une situation qui attire et repousse simultanément. La pièce latérale offre un bref sentiment de libération après l'étroit couloir mais elle produit également une sensation d'aliénation et de conscience de soi, due au flash lumineux intense et à l'espace confiné. Tout sentiment d'isolation est cependant affecté par la présence possible d'autres visiteurs, ce qui peut augmenter la prise de conscience de soi.

Activée par la présence d'un corps en mouvement, *Changing Light Corridor With Rooms* exige que le spectateur devienne un « participant » de l'œuvre, le contraignant à suivre les règles d'une situation expérimentale établie par les paramètres physiques de l'espace. La situation embarrassante dans laquelle le spectateur se retrouve peut être comparée aux situations endurées par les protagonistes des écrits de Samuel Beckett (1906–1989).

Agnieszka Gryczkowska, octobre 2011. Disponible sur : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-changing-light-corridor-with-rooms-ar00044/text-summary>

David Zerbib ou l'œuvre comme « décentrement » du corps Poursuivant le travail de recherche initié par Richard Shusterman, (*Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, 2007), David Zerbib s'interroge sur les rapports entre pensée et expérience corporelle au moment de la confrontation avec l'œuvre. Dans l'extrait suivant, en s'appuyant sur une installation de Thierry Kuntzel, il montre comment celle-ci permet de relire et de déplacer les analyses du fondateur de la philosophie pragmatique, William James. L'œuvre d'art, mais plus particulièrement l'installation immersive devient ainsi une expérience cognitive.

Mais quelque chose se joue aussi du point de vue de la forme somatique de l'expérience. William James écrit : « le monde dont on fait l'expé-

rience (encore nommé « champs de conscience ») se présente à tout moment avec notre corps pour centre, centre de vision, centre d'action, centre d'intérêt. L'endroit où est le corps, c'est « ici »; le moment où le corps agit est « maintenant »; ce que le corps touche est « ceci » (...)

L'installation de Thierry Kuntzel [*Here, There, Then, 1977*] nous donne quant à elle à expérimenter un décentrement de cet « œil du cyclone » qu'est le corps pour James, ou une certaine manière de renverser le sens du mouvement, le corps n'étant plus le point d'origine, la coordonnée première à partir de laquelle tout se composerait par spirales concentriques. Ici le corps est le point d'une coordonnée non donnée mais construite, par un espace et une attention spatialisée. Une autre forme somatique de la présence se dégage alors. Et c'est cette forme qui est à sentir et à comprendre. Pas de coordonnées du corps donné: l'expérience d'un espace reconfigure le corps en permanence, elle modifie le champ de conscience en créant une forme somatique qui ne coïncide pas nécessairement ni en tout point avec le corps où se situe habituellement le soi.

David Zerbib, « Soma-esthétique du corps absent », *Penser en corps*, Barbara Formis (direction), L'Harmattan, Paris, 2009, p.144 et 145.



Laurent Pariente, « Sans titre », La Maréchalerie, Versailles, 2007. Plaques de plâtre, plâtre, craie. Surface au sol: 52 m², hauteur: 1,13 m. © André Morin et La Maréchalerie.

Laurent Pariente ou le temps comme forme « Devant l'œuvre, dit Laurent Pariente, le spectateur ne domine pas: il n'a pas les moyens de faire l'expérience de l'œuvre et ses connaissances ne lui servent à rien. Il est dépouillé de ses facultés d'intelligibilité et placé dans une position vulnérable qui le rend attentif à ce qui se présente à lui et auquel il doit faire face ».

Les constructions de Laurent Pariente invitent le visiteur à se confronter à une œuvre qu'il expérimente par la déambulation. Absorbé par la blancheur des hauts murs de craie, il parcourt un espace aux multiples voies. Seul face à lui-même, sans repères ni de temps ni d'espace, il fait l'expérience d'un cheminement méditatif. Pour Marie-Ange Brayer, l'œuvre échappe au labyrinthe pour devenir une expérience intime de l'écoulement du temps.

Si le dispositif de déambulation élaboré par Laurent Pariente présente nombre d'analogies avec un labyrinthe, il se distancie également avec ironie de sa charge mythologique. En effet, le labyrinthe doit *in fine* nous mener vers un point nodal, vers un objet central à la recherche duquel nous sommes. Différemment chez Pariente, il n'y a pas de centre, juste une dispersion para-tactique de l'espace. Certes, le labyrinthe est le « chemin le plus long enfermé dans l'espace le plus court » (M. Detienne), mais dans le labyrinthe, il n'y a qu'un

chemin qui puisse nous offrir une issue alors que les déambulatoires de Pariente sont autant de sorties que d'entrées dans un espace incisé de cloisonnements. L'expérience du labyrinthe est avant tout celle de l'espace; l'expérience des dispositifs de déambulation de Pariente est avant tout celle du temps, de notre temps propre de perception (...).

Marie-Ange Brayer, *Produire, créer, collectionner*, Hazan, Paris, 1997, p. 114.

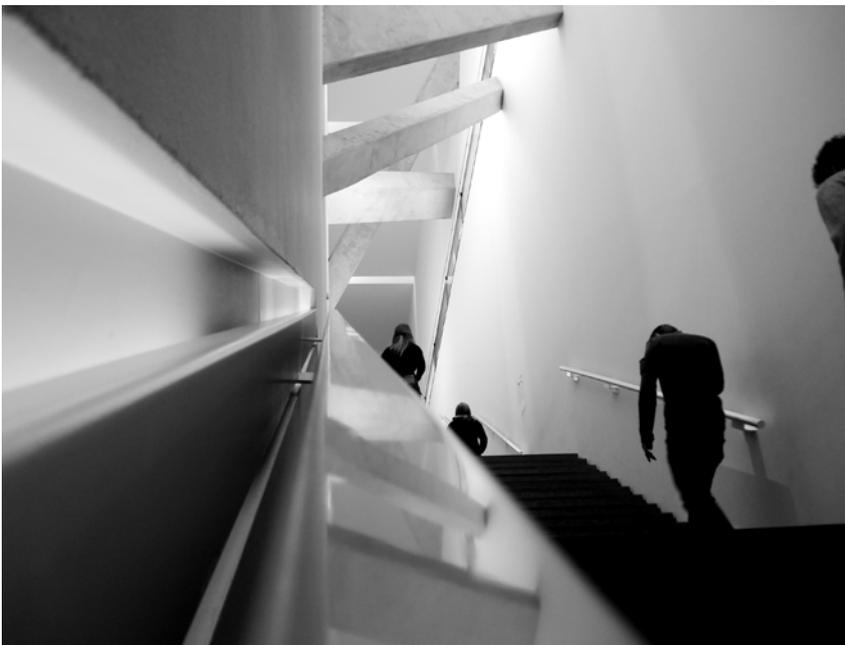


Laurent Pariente, « Sans titre », La Maréchalerie, Versailles, 2007. Plaques de plâtre, plâtre, craie. Surface au sol: 52 m², hauteur: 1,13 m. © André Morin et La Maréchalerie.

Daniel Libeskind ou le parcours comme forme

La construction de Libeskind peut en effet être considérée comme un geste architectural fort. Sa forme étrange et acérée à l'allure d'une étoile de David brisée et déformée crée une tension visuelle forte. (...)

Par exemple une continuité a été créée entre les espaces verts restreints qui entourent le bâtiment et sa surface: le sol de la parcelle est zébré de chemins, de traces, de lignes directrices qui semblent se prolonger sur les murs. La surface du bâtiment est effectivement pourvue de grandes lignes, de fentes qui font office d'ouvertures. Elles



Daniel Libeskind, Le Musée Juif de Berlin, 1999. Photo © Tim and Archikey. © Studio Libeskind.

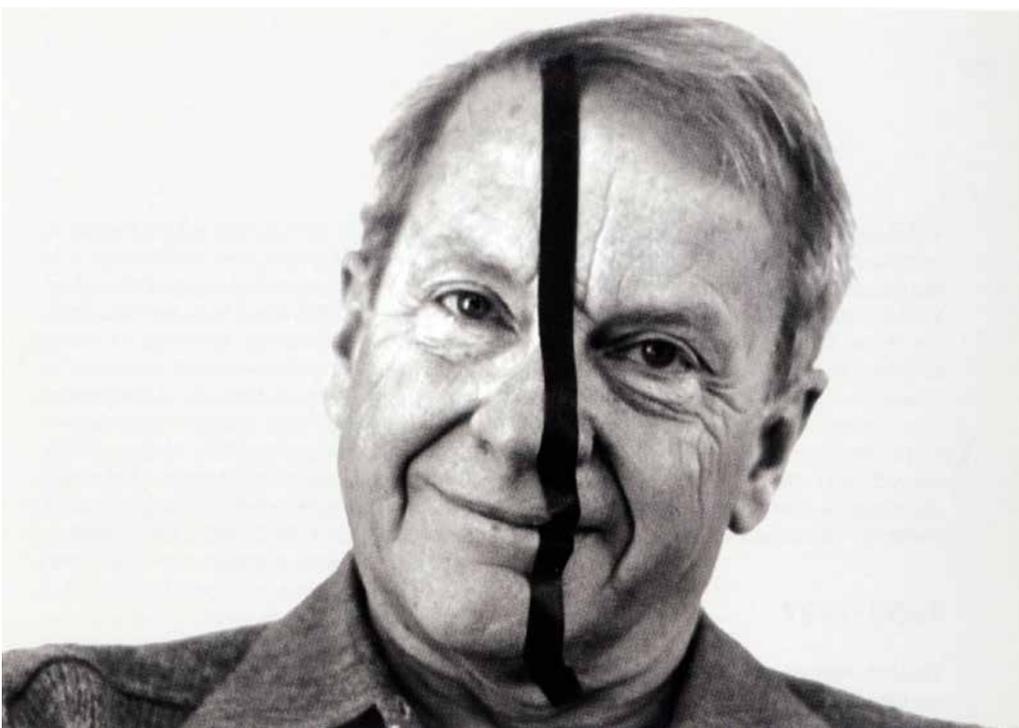
n'apparaissent pas comme des fenêtres traditionnelles mais plutôt comme des entailles qui lacèrent les murs. Elles sont assimilables à des blessures qui semblent symboliser l'histoire et la mémoire douloureuse de la communauté juive en Allemagne. Elles reflètent la violence émotionnelle du parcours intérieur. Leur présence griffe aléatoirement la surface des murs et ne permet pas de visualiser et de comprendre la structure interne de l'édifice. (...)

Daniel Libeskind crée une mise en scène afin de conditionner, de transformer par des expériences physiques l'état psychique des visiteurs. Le but est de faire ressentir l'impossibilité de raconter la Shoah, de faire comprendre l'illisible. Les vides architecturaux sont donc une réponse au vide laissé par la shoah. Ils dévoilent aux visiteurs « l'irreprésentable » mais paradoxalement ils permettent aussi de lutter contre l'effacement de sa mémoire. (...)

Bien qu'il soit aussi un objet/sculpture et un contenant pour une collection, le Musée juif de Berlin est surtout un espace global conçu pour faire ressentir une histoire. Il s'agit d'aller bien au-delà d'une construction destinée uniquement à accueillir des œuvres, il s'agit de transformer l'espace en un parcours où le visiteur devient acteur au sein du bâtiment.

Jérôme Moreno, « Le parcours comme expérience mémorielle au sein du Musée juif de Berlin », *Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'œuvre*, revue *Figures de l'art*, PUPPA, Pau, 2012.

L'abstraction décontractée de François Morellet



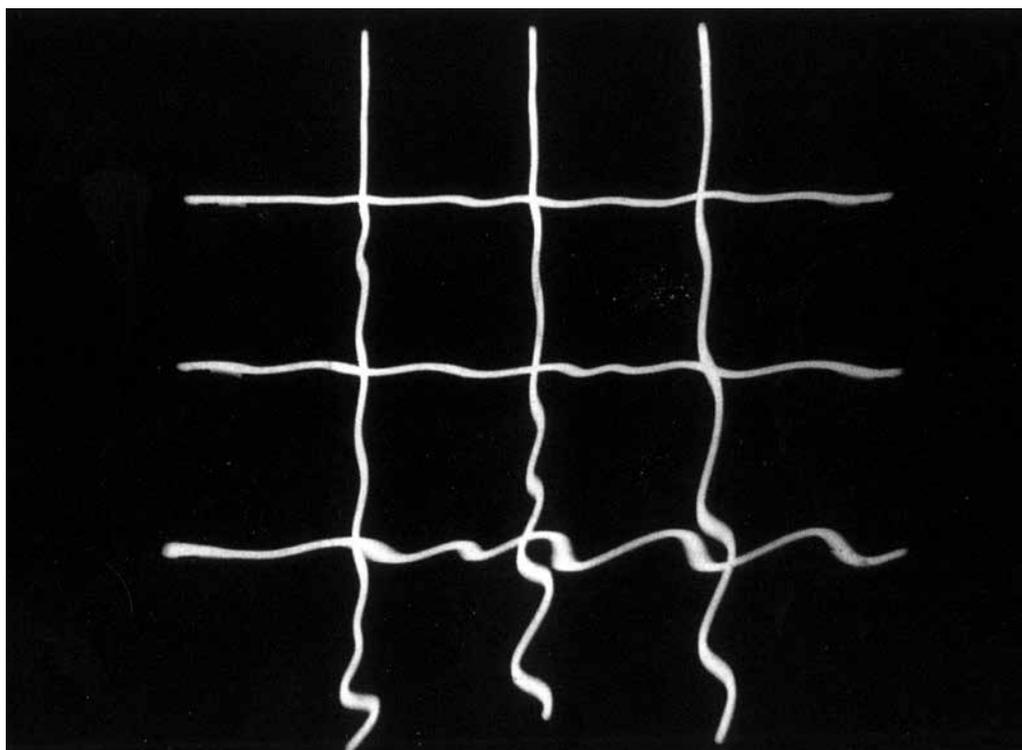
François Morellet, *Masque King Tape*, 1985. Autoportrait réalisé pour la collection de masques de l'artiste Polly Hope. Photographie noir et blanc, 38 × 51 cm. Archives personnelles de François Morellet. © Adagp, Paris, 2016.

Prendre la tangente

J'aime beaucoup me situer comme rigoureux-rigolard, position qui n'est guère universelle. J'ai seulement pris, un peu, le contre-pied de la surévaluation, la sacralisation, la prétention, l'ésotérisme, la transcendance, le sérieux de certains artistes.

François Morellet, entretien avec Natacha Pugnet, *Mais comment taire mes commentaires ?*, éditions des Beaux-arts de Paris, 2010, p.264.

Ce jeu de mots contradictoire entre le rire et le sérieux est une clé de lecture de l'œuvre de François Morellet. Entre une esthétique de l'épuration, souvent minimale, et des titres jouant de la dérision, le travail de l'artiste s'inscrit dans cette oscillation constante. Depuis les années 1950, il déploie une recherche plastique abstraite au centre de laquelle la géométrie se réinvente à chaque nouvelle œuvre. François Morellet est un digne représentant de l'abstraction géométrique en France mais il développe une singularité légère et inventive.



François Morellet, *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur*, 1964. Installation avec de la lumière. Bois, contreplaqué, néon, métal, eau. Collection du MAC VAL. © Adagp, Paris 2016. © Jacques Faujour.

Reflets dans l'eau déformés par le spectateur (1964), est une installation interactive qui donne la possibilité au visiteur de troubler le reflet d'une grille de néon. D'abord miroir, l'eau, dérangée par le visiteur, déforme cette géométrie parfaite. À l'aide d'une grille de néon et d'un baquet d'eau qui la reflète, François Morellet réalise une machine à voir qui doit être actionnée par le spectateur. Le reflet de cette forme, géométrique par excellence, se trouble et se déforme avec les mouvements de l'eau.

Le mouvement. Le mouvement réel supprime à l'œuvre d'art son caractère définitif, immuable. L'artiste n'impose plus un moment privilégié qu'il a arbitrairement choisi. Il propose une série de situations qui se développe en dehors de lui. Le jeu. La participation active du spectateur à la création ou à la transformation de l'œuvre d'art est sans doute la conception de « l'artiste » la plus éloignée du créateur tout-puissant romantique. Les génies arbitraires, dont le 19^e siècle a fabriqué les légendes, s'effacent devant le spectateur. Un fossé profond existe donc maintenant entre les « artistes inspirés » qui font des œuvres où chaque détail est fixé définitivement par un choix qui refuse toute autre justification que l'intuition, et les « artistes

expérimentateurs » qui proposent des situations qui se modifient dans l'espace et dans le temps, pour le spectateur et même par le spectateur.

François Morellet, entretien avec Natacha Pugnet, *Mais comment taire mes commentaires ?*, éditions des Beaux-arts de Paris, 2010, pp.22-23.

À propos de 16 carrés, 1953 :

« C'est cette œuvre, une de mes plus radicales, que j'ai « néonisée » et « cynétisée » en 1964.

J'en avais fait faire une copie, en néon, que j'avais fixée au plafond d'une petite cellule d'un des labyrinthes du GRAV. Puis, j'avais mis, en dessous, une sorte de bassin, en zinc, rempli d'un liquide noir. Ce bassin pouvait être légèrement soulevé, sur un de ses côtés, par les spectateurs. On obtenait ainsi de gentilles vagues qui faisaient subir les derniers outrages à mes carrés.

En 2002, cette cellule a été achetée par le futur musée d'Évry (sic), (qui va ouvrir cet automne).

N'ayant plus le générateur de brouillage, il me restait, heureusement, de nombreuses photos, dont j'ai fait copier, une partie, par mon néoniste, dont la trame des néons a les mêmes dimensions que la trame du tableau de 1953.

Ces *Après réflexion* m'ont procuré plusieurs satisfactions.

François Morellet, « Les «Après-réflexion» », publié dans le catalogue de la Biennale de Valencia, 3 juin 2005, repris in *Mais comment taire mes commentaires ?* éditions des Beaux-arts de Paris, 2010, p.268

Les analogies formelles entre *Cubic-Modular Wall Structure* de Sol LeWitt et *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur* de François Morellet sont particulièrement frappantes. Pourtant, les deux démarches artistiques ne sont pas similaires. Alors que Sol LeWitt se sert de la grille, de ses propriétés d'ordonnement et de ses formes modulaires pour produire un système défini et clos, François Morellet, au contraire, se joue ici, comme dans toute son œuvre, de l'ouverture des possibles, de la dimension poétique du hasard. D'une certaine façon, alors que de nombreux artistes se servent de l'abstraction géométrique de manière fermée, François Morellet en ouvre les formes.



Sol LeWitt, *Cubic-Modular Wall Structure, Black*, 1966. Bois peint. 110.3×110.2×23.7 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York. © 2016 Sol LeWitt/Artists Rights Society (ARS), New York. © MoMA.

Décaler les formes. Usages de la grille

En 2010, François Morellet répond à une commande *in situ* du Musée du Louvre en réalisant *L'esprit d'escalier*. La contrainte était d'utiliser l'escalier Lefuel, du nom de l'architecte, édifié entre 1852 et 1858 dans l'aile nord du Nouveau Louvre, appelée aujourd'hui l'aile Richelieu. L'escalier est monumental, chargé de sculptures et décors, ornements en pierre blanche.



Escalier Lefuel, intervention de François Morellet, *L'esprit d'escalier*, 2009. © Adagp, Paris 2016. © Musée du Louvre / Angèle Dequier.



François Morellet, *L'esprit d'escalier*, 2009, détail. © Adagp, Paris 2016. © Musée du Louvre / Angèle Dequier.

Je crois et j'espère qu'il pourra donner un assez bon exemple des différentes « intentions » que j'ai pu avoir depuis bientôt 40 ans dans mes travaux concernant les lieux publics. J'ai cherché :

- tout d'abord à me servir précisément des éléments ou des « formes » du lieu ou bâtiment public concerné,**
- à ce que ces éléments ne deviennent pas un accompagnement, une décoration, mais produisent plutôt une certaine « déstabilisation »,**
- à éviter tout côté sérieux ou dramatique et à rechercher plutôt la légèreté et l'ironie,**
- à paraître discret, peu visible pour le « grand public », mais sembler étonnant, – amusant, absurde.**

Note d'intention de François Morellet adressée à Marie-Laure Bernadac, conservateur général, chargée de mission pour l'art contemporain au Louvre. Dans *François Morellet, l'esprit d'escalier*, Musée du Louvre éditions, 2009.

François Morellet recherche les éléments abstraits dans ce décor. Il se tourne vers les grilles des vitres de l'escalier pour produire six interventions qui décalent, parfois seulement légèrement, les motifs des ferronneries.

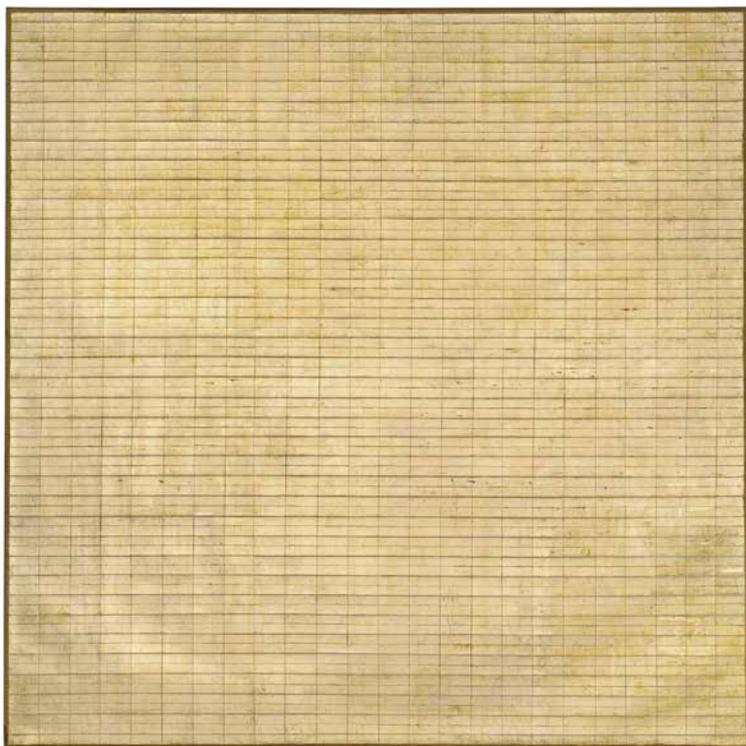
Pour l'historienne de l'art et critique d'art Rosalind Krauss, c'est la grille comme structure qui marque de son empreinte toute la peinture moderne, qui est la garante d'un art auto-référentiel et strictement plat. Le tableau tramé par une grille n'a rien de commun avec la nature et notre réel en trois dimensions, mais rien non plus avec l'espace pictural précédent, faussement creusé par la perspective.

Il faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour trouver des exemples antérieurs de grilles. Il faut remonter aux XV^e et XVI^e siècles, aux traités sur la perspective et aux délicates études faites par Uccello, Léonard de Vinci ou Dürer, là où le treillis en perspective est inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation. Mais les études de perspective ne sont pas réellement d'anciens exemples de grilles. Après tout la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle était une démonstration de la manière dont la réalité et sa représentation pouvaient être superposées l'une à l'autre, elle démontrait comment l'image peinte et son référent dans le monde réel entretenaient effectivement un rapport, la première étant un mode de connaissance du second.

Tout dans la grille résiste à ce rapport, l'écarte depuis le début. Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. En fait, si elle projette quoi que ce soit, c'est la surface de la peinture elle-même. C'est un transfert au cours duquel rien ne change de place.

Rosalind Krauss, « Grilles », in *Communications*, n° 34, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 167-176.

Dans ce célèbre texte, Rosalind Krauss propose une lecture du motif de la grille dans la peinture abstraite. Elle cite à titre d'exemple le travail d'Agnes Martin (1924-2004) comme fondamental.



Agnes Martin, *Friendship*, 1963. Feuille d'or et gesso sur toile, 190,5 × 190,5 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York. © 2015 Estate of Agnes Martin/ Artists Rights Society (ARS), New York. © MoMA. © Adagp, Paris 2016.

Une grille implique un règlement, une régularité, et donc la main humaine : des formes naturelles aussi uniformes que ce motif de lignes droites horizontales et verticales, régulièrement espacées, sont rarement accessibles à l'œil nu. Dans *Friendship*, comme dans d'autres œuvres pourtant, Agnes Martin trace une ligne qui, d'une certaine façon, adoucit la fermeté des lignes géométriques et semble ouvrir sur un espace nettement plus large que la sphère humaine. [...]

L'organisation de *Friendship* a plus en commun avec l'art minimal des générations plus récentes, mais les lignes tracées à la main par l'artiste sur cette surface chatoyante sont d'une délicatesse inégalable. Dès que l'on s'éloigne un peu, elles s'effacent, structurant le champ de manière presque subliminale. Il en résulte le sens d'un espace infini, chargé d'une extrême vitalité. En effet, l'expérience que Martin affirme attendre d'une toile est dans le simple fait « d'entrer directement dans le champ de vision, comme si l'on traversait une plage vide pour regarder l'océan ».

MoMA Highlights édité par Harriet Schoenholz Bee et Cassandra Heliczer, MoMA, New York, 2004, p.268.

Mes contraintes

Ce sont les plus contraignantes, mais je les aime bien depuis trente-cinq ans qu'on vit ensemble.

Ma première contrainte pourrait s'appeler : simplicité – neutralité – régularité. C'est la « grille », la meilleure figure pour illustrer ces trois qualités. Deux réseaux de parallèles se coupent à angle droit et se neutralisent : pas de « composition », pas d'accident dans cette trame de base.

Ma deuxième contrainte pourrait s'appeler : ambiguïté – désordre – ironie. Ces trois qualités sont les complémentaires des trois premières indispensables. L'ordre comme le désordre deviennent les images mêmes de la mort quand ils existent seuls.

François Morellet, « Je voudrais montrer ici », plaquette accompagnant le projet in situ *Portail 0°-90°*, *Portail 8°-98°*, réalisé à Nantes sur le parvis de l'Hôtel de région, 1987, repris dans *Mais comment taire mes commentaires*, éditions des Beaux-arts de Paris, 2010, p.118.

Robert Pincus-Witten introduit dans les années 1970 le terme de postminimalisme. Pour la critique d'art américain, cette appellation décrit plus une tendance plutôt qu'un mouvement circonscrit à quelques artistes bien définis. Il regroupe ainsi des plasticiens très différents tels qu'Eva Hesse (1936-1970) ou Richard Serra (1939). Il s'agit pour lui de prolonger les acquis de l'esthétique minimale en dépassant son autorité ou son aridité. Le postminimalisme opère une ouverture vers d'autres préoccupations, vers le sensible, le social ou la subjectivité, à travers des procédés tels que le programme, l'aléatoire ou le jeu. On peut lire l'œuvre de François Morellet dans cette perspective : il déploie des motifs géométriques abstraits en s'inscrivant dans une esthétique minimale tout en limitant ses propres décisions afin d'opérer une critique de l'autorité de l'artiste et de ses rigidités formelles. S'ouvrant à une part d'aléatoire, les motifs géométriques de l'artiste et leurs titres en jeux de mots dépassent une tendance minimaliste parfois sèche.

La ligne oblique

Theo van Doesburg (1883-1931) est un artiste pluridisciplinaire néerlandais fondateur du mouvement De Stijl en 1917. Proche de Piet Mondrian, il s'éloigne peu à peu de celui-ci, lui reprochant sa trop grande rigidité formelle. Theo van Doesburg trouve notamment dans la ligne oblique une manière de dynamiser l'espace de la peinture.



Theo van Doesburg, *Simultaneous Counter Composition*, 1929-1930. Huile sur toile, 50,1×49,8 cm. Collection du Museum of Modern Art, New York. © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. © MoMA.

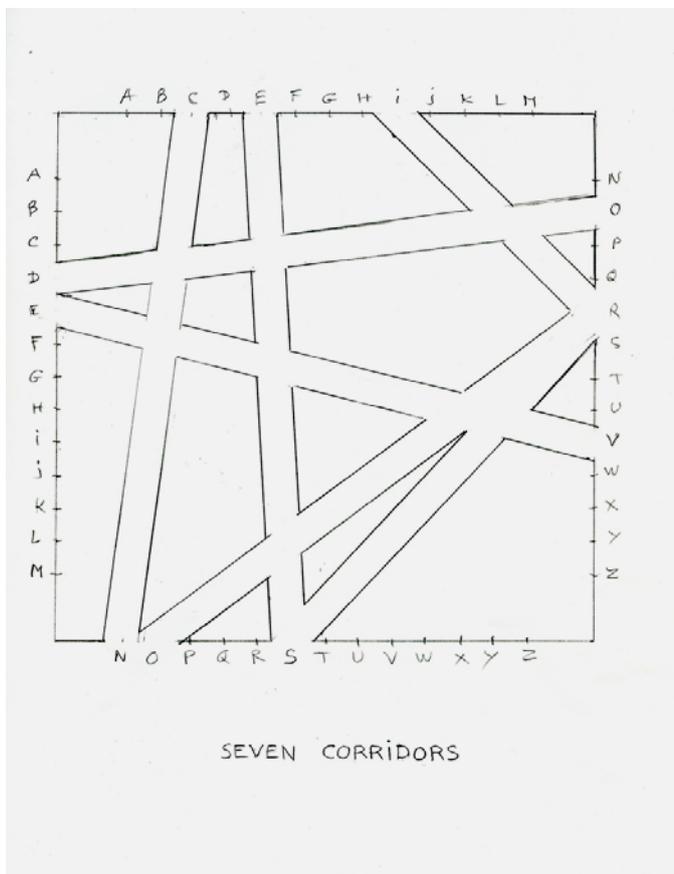
Contre l'équilibre absolu, stable, immuable, il s'agit de penser la relation à l'espace en termes de conflit et non d'harmonie, de donner à percevoir un espace instable, qui oblige l'homme à réajuster ses positions en permanence, ce qui s'exprime immédiatement, plastiquement par la ligne oblique. Contre le modèle de l'architecture, procéder à l'introduction de surfaces inclinées, rejeter le centre des compositions à la « périphérie », tout doit être « tension ». L'élémentarisme rejette [les] systèmes [équilibrés] et trouve dans le désordre spirituel et social la confirmation de son principe fondamental : la différence radicale de structure entre la nature-société et l'esprit-individu. Cette différence soutient toutes les forces destructrices qui contribuent à libérer fondamentalement l'esprit humain et à le hisser à un niveau supérieur.

Theo Van Doesburg, « Peinture et plastique. Sur la Contre-Composition et la Contre-Plastique. Élémentarisme (Manifeste-Fragment) », *De Stijl* n°75-76, 1926, catalogue *De Stijl*, p.260.

François Morellet se saisit de l'oblique et de la diagonale, qui lui permettent de jouer avec la rigidité du carré et de transformer ses lignes en couloirs lorsque sa peinture s'installe. Dans une dialectique jubilatoire entre ordre et désordre, il dépasse le cadre qu'il s'est fixé, cadre qui définit lui-même les règles de son art.



François Morellet, *Triple xneonly*, 2012. 6 tubes d'argon bleu, 450 cm chaque. Vue de l'exposition « Lux Perpetua », galerie kamel mennour, Paris, 2012. Courtesy kamel mennour, Paris. © Adagp, Paris 2016. © Fabrice Seixas.



Petit panorama d'une abstraction décontractée

Je fais la transcendance et le sérieux. L'humour, l'ironie, la dérision, la frivolité me semblent les condiments nécessaires pour rendre digestibles les carrés, les systèmes et tout le reste.

François Morellet, «Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique. Une conversation avec Gerta Ridler», 2009, pour le catalogue de l'exposition «La quadrature du carré - une introspective», Musée Ritter, Waldenbuch, repris in François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, éditions des Beaux-arts de Paris, 2010, p.301.

François Morellet n'est pas le premier, ni le dernier, à rechercher cet équilibre entre raison et dérision. On trouvera, dans la sélection subjective d'œuvres et de gestes proposée ici, cette même alliance entre la rigueur des systèmes et des formes et le second degré, l'humour, la légèreté.

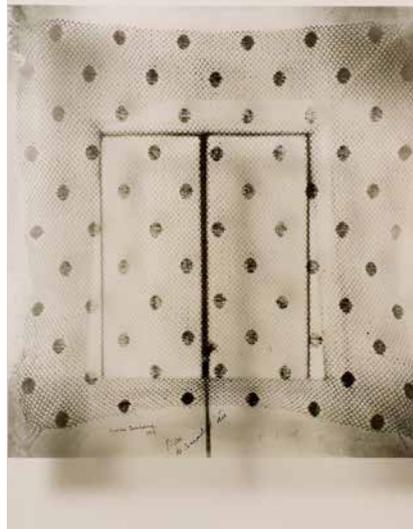
La subversion par l'ondulation: Marcel Duchamp À partir de 1915 et jusqu'en 1923, Marcel Duchamp travaille à son «grand œuvre», l'installation *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Chaque élément, motif, registre de ce grand panneau de verre peint et gravé, est élaboré séparément et selon une technique expérimentale significative. Dans la partie haute du *Grand Verre*, on trouve trois carrés déformés: leurs contours viennent d'une photographie faite par Marcel Duchamp d'un carré de tulle suspendu devant une fenêtre et agité par un courant d'air.

Je voulais enregistrer les changements sur la surface de ce carré, et j'ai utilisé dans mon Verre les courbes des lignes déformées par le vent. J'ai donc utilisé la gaze, qui présente naturellement des lignes droites. Au repos, la gaze était un carré parfait - comme sur un échiquier - et les lignes étaient parfaitement droites - comme elles le sont sur un papier quadrillé.

Marcel Duchamp, lettre du 21 mai 1915, cité par Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp: Passages de l'art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p.59.



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923/1991-1992. Réplique réalisée par Ulf Linde, Henrik Samuelsson, John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina Duchamp. Huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre feuille d'aluminium, bois, acier, 321×204,3×111,7 cm. Moderna Museet, Stockholm. © succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2016.



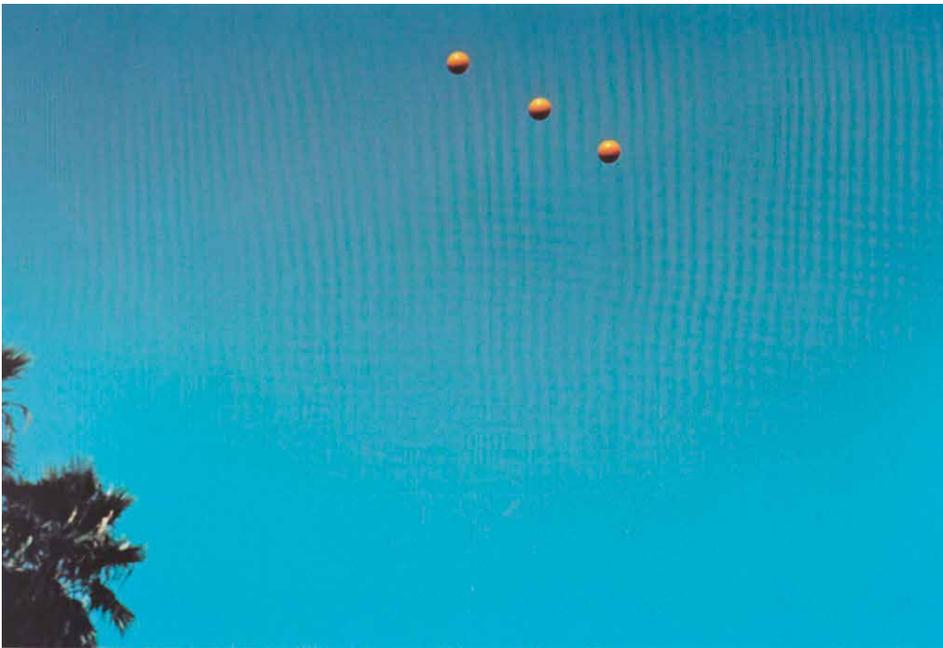
Marcel Duchamp, *Piston de courant d'air*, 1914. Sérigraphie sur plexiglas, Épreuve signée, datée, titrée et numérotée 72 / 100, 28 × 23 cm. © succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2016.

Avant même la formulation, par Kazimir Malevitch, en 1915, du carré comme figure ultime, stable, totalisante, Marcel Duchamp proposait une version gauchie et féminine du futur emblème de l'abstraction. La dimension expérimentale et arbitraire du processus peut rappeler la démarche de François Morellet, toujours intéressé, lui aussi, par les perturbations des systèmes.

Ordre et désordre : John Baldessari Artiste conceptuel, enseignant, passionné par les images communes et par les équivalences entre images et texte, John Baldessari réalise souvent des séries photographiques qui ne sont que la mise en œuvre systématique d'une règle contenue dans le titre. Ici, il photographie trente-six lanciers de balles dans le ciel californien, dans le but de tracer une ligne droite.



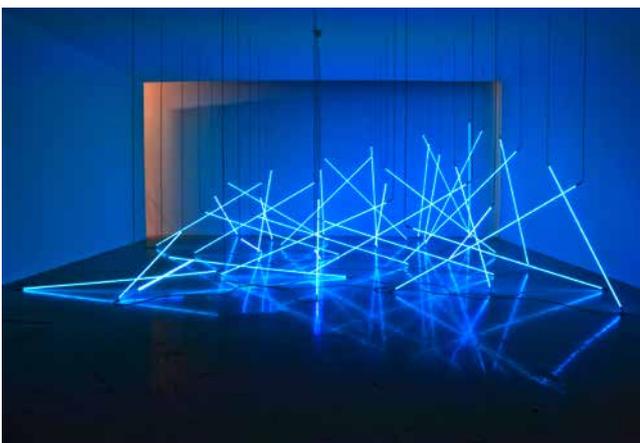
John Baldessari, livre d'artiste *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)*, détail, lithographie offset, chaque image 17,78×25,4 cm. Collection du Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago. © 2016 John Baldessari.



John Baldessari, livre d'artiste *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)*, détail, lithographie offset, chaque image 17,78×25,4 cm. Collection du Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago. © 2016 John Baldessari.



En présentant l'éventail des résultats et pas seulement le plus régulier, il valorise le caractère expérimental et ludique de la création. Il en révèle aussi la dimension imprévisible, hasardeuse, et montre que l'abstraction « pure » basée sur la ligne droite est une construction, une exception, alors que l'« informe » est plutôt la règle. Quant au nombre de tentatives, il est simplement dicté par le nombre de poses de sa pellicule 35 mm.



François Morellet, *L'Avalanche*, 1996. 36 tubes de néon bleus, fils haute tension blancs, 400×400 cm. Collection de l'artiste. Courtesy GALERIE AM LINDENPLATZ AG. © Adagg, Paris 2016.

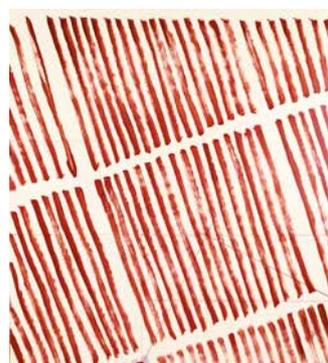
Le système qui préside à cette œuvre ménage à la fois l'ordre et le désordre, la rigueur et une certaine improvisation. Ayant tracé un carré au plafond, Morellet y suspend 36 tubes de néon par leurs câbles d'alimentation. Les fils sont raccourcis pour qu'un néon situé dans un coin soit debout, alors que celui situé dans le coin opposé est allongé. Les 34 autres tubes se disposent spontanément entre horizontale et verticale, se partageant la longueur de câble restante.

Gestuelle et géométrie: Martin Barré Après des études d'architecture, Martin Barré (1924-1993) développe, à partir de 1954, un travail pictural non figuratif, minimal et radical.

Utilisant des formats de tableaux spécifiques, proches du carré et sans encadrement, il utilise successivement le couteau, le tube de peinture à même la toile, ou la bombe aérosol pour créer ses réseaux de lignes dont la rigueur met en valeur les éléments de désordre. Ce fondamental de l'art qu'est le carré se fait chez Martin Barré «élastique», dissonant.



Martin Barré, 67-AZ-2, 1967.
Peinture à la bombe aérosol sur
toile, 113×105 cm. Collection
du MAC VAL. © Adagp, Paris 2016.
© Claude Gaspari.



Martin Barré, 75-76-D-157×145,
1975-1976. Acrylique sur toile,
157×145 cm. © Adagp, Paris 2016.

Minutie et nonsense: Raphaël Boccanfuso Pour la série «Savoir disposer ses couleurs», dont trois collages sont exposés au MAC VAL dans «L'Effet Vertigo», Boccanfuso «rectifie» des chefs-d'œuvre de l'abstraction géométrique. Il travaille à partir de reproductions (cartes postales ou affiches) d'œuvres de Kazimir Malevitch, Ellsworth Kelly, Josef Albers ou Piet Mondrian (entre autres).

Chaque poster est découpé, chaque couleur est quantifiée et séparée au cutter, c'est une opération très précise, qui se joue au millimètre carré près. Ensuite tous ces morceaux sont recollés dans l'espace vide du poster, sous forme d'histogramme, de manière à représenter une forme statistique qui permettrait de quantifier la couleur présente dans chacune de ces reproductions.

Raphaël Boccanfuso, interview réalisée pour l'audioguide de l'exposition «L'Effet Vertigo», MAC VAL, 2015.

En quelque sorte, il pousse jusqu'à l'absurde la logique de l'art auto-référentiel: si ce que nous voyons n'est rien d'autre qu'une juxtaposition de plages colorées, autant rationaliser leur organisation à la surface de la toile.

La technique, et le titre avec sa «référence à un savoir-faire, à un manuel didactique», réintroduisent avec humour de l'artisanal et du fait-main dans une histoire de la peinture qui tend vers la dématérialisation.



Raphaël Boccanfuso, *Savoir disposer ses couleurs (Kazimir Malevich - Suprematism)*, 1997. Collage, poster découpé et collé sur papier, 100×70 cm. Collection du MAC VAL. © Raphaël Boccanfuso.



Kazimir Malevitch, *Croix suprématisante hiératique*, 1920-1921. Huile sur toile, 84×69,5 cm. Collection du Stedelijk Museum, Amsterdam. © DR.

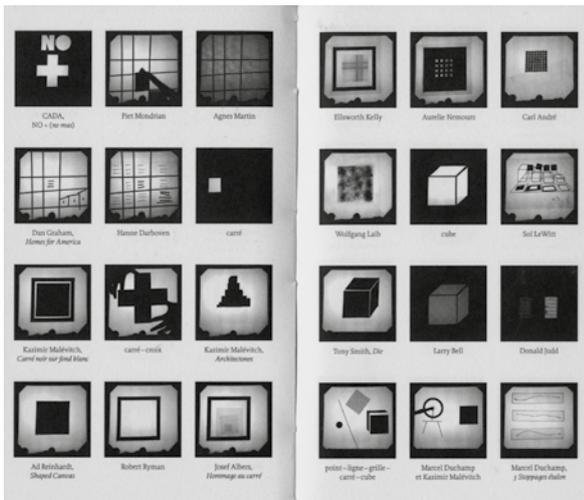
Géométrie et occultisme: Guillaume Désanges Au fil de la conférence «Signs and wonders. Théorie de l'art moderne/Théorème de l'art maudit», qu'il a donnée en public à plusieurs reprises en 2009, le critique et commissaire d'exposition Guillaume Désanges passe en revue plusieurs signes géométriques élémentaires qui ont marqué l'histoire de l'art abstrait mais les analyse comme des symboles magiques. Après une généalogie des motifs rectilignes à la rationalité mathématique (point, ligne, grille, carré, puis cube), il invite à se pencher sur les «hérésies» et la «face sombre»: formes mobiles, molles, organiques, désordre.

Les images accompagnant son discours sont des ombres chinoises projetées en temps réel, allusions merveilleuses plus qu'illustrations sérieuses.

Dans l'ordre des symboles élémentaires, le carré a toujours représenté le monde physique, les quatre directions de la Terre. Des qualités humaines, aussi: culture, savoir, réalisme, rationalisme, opposés au cercle divin. Le carré, c'est l'ordre et la stabilité du monde, la base de la géométrie sacrée, de la suite de Fibonacci et du nombre d'or, que l'on retrouve dans l'architecture, dans l'art, mais également dans la nature. [...] Le carré sera le véritable invariant géométrique de l'art minimal et conceptuel. Kazimir Malevitch, grand maître de la modernité, en fait d'ailleurs son emblème. Son *Carré noir sur fond blanc*, peint en 1913 et tenu secret jusqu'en 1915, est le véritable logo de la modernité. [...] Le carré, figure anti-dynamique ancrée sur quatre côtés,

symbolise l'abolition du temps. Extase de l'immobilité. La quadrature des temples, des camps militaires contre la circularité des tentes nomades.

Guillaume Désanges, *Signs and wonders: théorie de l'art moderne, théorème de l'art maudit*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, collection « Chroniques muséales », 2010, pp. 31-34.



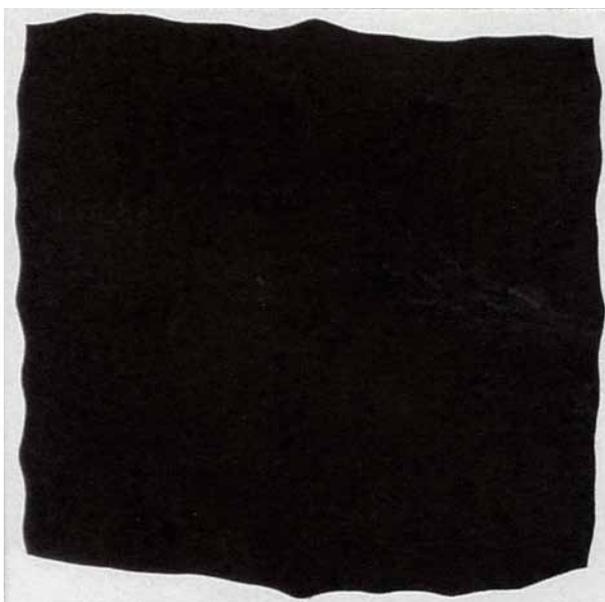
Guillaume Désanges, *Signs and wonders: théorie de l'art moderne, théorème de l'art maudit*. Planche d'illustrations (détail), éditions du MAC VAL, collection « Chroniques muséales », 2010, pp. 58-59.

Captation de la représentation donnée dans le cadre du Nouveau Festival du Centre Pompidou, le 30 octobre 2009, visible ici: http://www.dailymotion.com/video/xb3n9g_conferences-performances-guillaume_creation

La «géométrie assouplie» de Nicolas Chardon En 1998, Nicolas Chardon adopte sa méthode: il peint des formes géométriques sur des tissus à carreaux. Leurs lignes, leurs angles, leur symétrie seront perturbés par la tension irrégulière des toiles sur le châssis. Ce geste simple, jouant des propriétés physiques de la matière textile (souplesse, fibre, motifs) parasite la grille moderniste, soubassement des formes peintes.

On peut prendre mes peintures de carrés noirs par exemple comme des caricatures de Malevitch, mais mon propos n'est pas de faire un commentaire sur l'art. Ces tableaux sont absolument uniques, réels, tangibles – je n'ose pas dire concrets – dans la démonstration qu'ils font de leur matérialité. De cette matérialité, la souplesse qui caractérise les figures de ma peinture est peut-être bien l'image, et dans ce cas, elle nous montre qu'on peut être à la fois concentré et léger, ce qui n'est déjà pas si mal.

Nicolas Chardon, *La Pratique*, publication de l'Espace Lumière – Centre d'art d'Hénin-Beaumont, Galerie Jean Brolly, Paris et it: éditions, 2008, n.p.

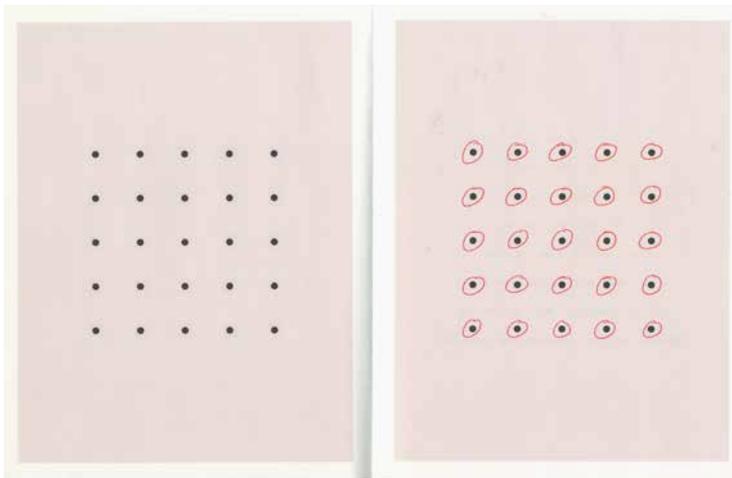


Nicolas Chardon, *Carré noir*, 2006. Acrylique sur tissu, 50×50 cm. Courtesy Galerie Jean Brolly. © Adagp, Paris 2016.

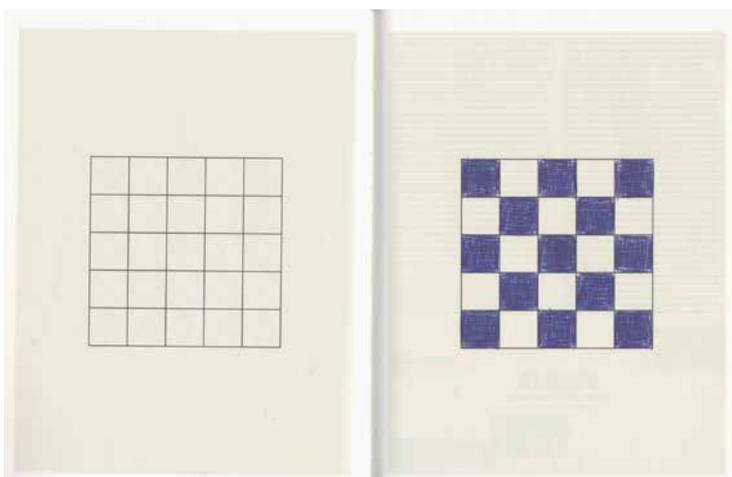


Nicolas Chardon, *Damier rouge*, 2003. Acrylique sur tissu vichy, 60×60 cm. Courtesy Galerie Jean Brolly. © Adagp, Paris 2016.

Formes abstraites et signes médiatiques: Claude Closky Ces dessins très simples rappellent étrangement des compositions abstraites très épurées, voire ascétiques. Cependant, Claude Closky en désamorce immédiatement la dimension méditative et impersonnelle puisqu'il les « complète » au stylo-bille sur la page de droite. Le côté « fait-main » et désinvolte semble moquer le sérieux de certains puristes de l'abstraction.



Claude Closky, schémas composant le catalogue de l'exposition « Manège », à l'espace 315, Musée National d'Art Moderne, 2006. © Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006. © Claude Closky, 2006.



Dans d'autres de ses travaux, c'est la perméabilité entre le champ de l'art et tout le reste des pratiques sociales qui est le point de départ. Il joue de déplacements, dans un sens comme dans l'autre, comme dans cette série intitulée « Nouvelles peintures », où des formes tout à fait génériques remplies de couleur pure peuvent se lire comme des tableaux abstraits en même temps que des histogrammes statistiques dépouillés de leurs référents.



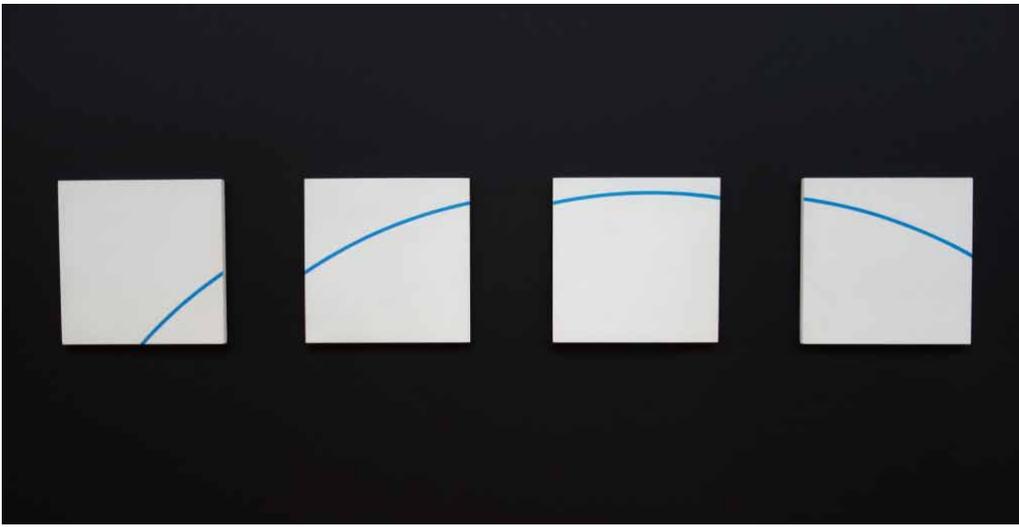
Claude Closky, *Untitled (Red 380)*, 2006. Acrylique sur toile, triptyque, 380 x 350 cm (160 x 100, 240 x 100, 380 x 100). Collection privée. Vue de l'exposition *Nouvelles peintures*, Galerie Laurent Godin, Paris, 2007. © Claude Closky. © D.R.

Œuvres ouvertes : Robert Morris *Three L Beams* («Trois poutres en L», créée en 1965) est constituée de trois formes identiques dont l'agencement n'est jamais le même d'une exposition à l'autre, variant parfois pendant une même exposition. Cette œuvre-manifeste de Robert Morris a de nombreux points communs avec l'installation *Seven Corridors* de François Morellet. Notamment parce que toutes deux s'ouvrent à l'espace qui les accueille et le transforment au lieu de l'ignorer. Elles sont, de fait, difficiles à mesurer, à délimiter par des contours fixes comme on peut le faire d'un tableau ou d'un objet d'un seul bloc. La « nouvelle esthétique » selon Robert Morris est en effet une configuration qui intègre la forme, son expérience par le spectateur, donc l'espace où elle se trouve, le point de vue, la lumière, etc.



Robert Morris, *3 L Beams*, 1965. Deux vues d'installation. Contreplaqué, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2016. © DR.

Chez François Morellet, les œuvres ouvertes et les formes fragmentées apparaissent dès 1954 : elles manifestent le refus d'un art autonome, fermé sur lui-même. L'espace vide entre les quatre tableaux de l'*Arc de cercle brisé* est pleinement un élément de l'œuvre.



François Morellet, *Arc de cercle brisé*, 1954. Quatre huiles sur bois, 60×60 cm chaque. Collection de Manfred Wandel, Stuttgart. © Adagp, Paris 2016. Photo © Manfred Wandel.



François Morellet, *Carrément décroché n°1*, 2007. Acrylique sur toile, néons, convertisseur électronique, 100×100 cm. Collection du MAC VAL. © Adagp, Paris 2016. © Jacques Faujour.

L'équipe des publics

Responsable des publics

et de l'action culturelle
Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinavis
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinavis@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean, professeur
relais de la DAAC du rectorat
de l'Académie de Créteil, accom-
pagne la réflexion de l'équipe
des publics pour un accueil
adapté aux publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Catalogue de l'exposition
« L'Effet Vertigo »

Textes de Stéphanie Airaud, Arnaud

Beigel, Antonie Bergmeier,
Julien Blanpied, Géraldine Bloch,
Marc Brouzeng-Lacoustille,
Irène Burkel, Thibault Capéran,
Stanislas Colodiet, Pauline
Cortinavis, Marion Dupont,
Alexia Fabre, Anne-Laure
Flacelière, Marion Guilmot,
Lucile Hamon, Ingrid Jurzak,
Valérie Labayle, Isabelle
Limousin, Garance Malivel,
Luc Pelletier, Catherine Viollet

Édition du MAC VAL

224 pages, 15 euros

MAC VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

Place de la Libération 94400

Vitry-sur-Seine

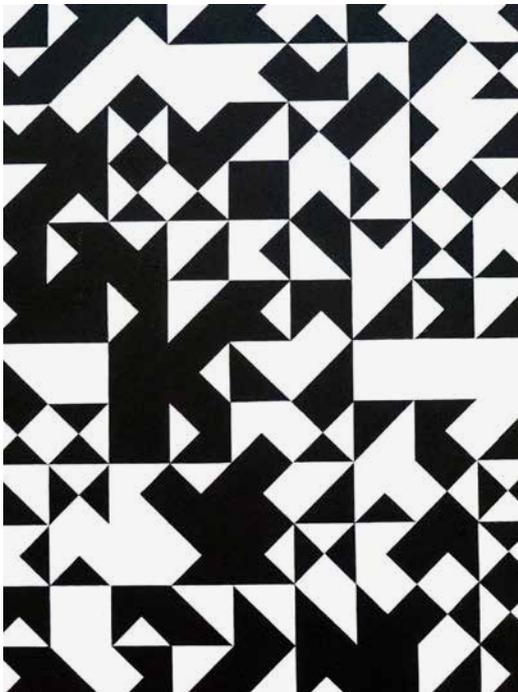
T +33 (0)1 43 91 64 20

F +33 (0)1 79 86 16 57

www.macval.fr



**MIA
VAL**



François Morellet, *Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire téléphonique*, 1958. Triptyque, huile sur contre-plaqué, chaque panneau: 80 x 80 cm, conservé au musée de Grenoble. Crédit photographique: Jean-Luc Lacroix. © Adagp, Paris 2016.