

Ecole des Beaux-Arts d'Avignon.

Diplôme supérieur d'études en conservation et restauration d'œuvres peintes.

FRANCOIS MORELLET
ETUDE POUR UNE CO
NSERVATION DE SON
OEUVRE EN ACCORD
AVEC SES EXIGENCES.*

* F. Morellet
aurait préféré
"négligences"

Mémoire de fin d'études présenté par :
Rachel MORELLET.

Sous la direction de :
Mme Hélène LASSALLE et MR Claude WROBEL.

ANNEE 2000 - 2001.

Remerciements

Tout particulièrement à François et Danielle Morellet, qui m'ont aidée, accueillie et soutenue durant cette année, mais également depuis 26 ans.

A tout le reste de la famille Morellet : Dominique, Christophe, Duncan, Friquet et Florent.

A Gilles Barabant, Eva et Barbara Blanc, Marie Boyer, Geneviève Brémond, Lionel Broye, Eric Bullot, Karine Corbier, Jean-Marc Ferrari, Nicolas Gal, Marie-Hélène Gatto, Nicolas Gruppo, Philippe Lamy, Hélène Lassalle, Serge Lemoine, Caroline Portales, Julia et Till Riecke, Marcelle Startek, Hélène Vincent, Claude Wrobel.

Aux Städtisches Museum de Gelsenkirchen. (Allemagne),
Stadtmuseum de Bonn. (Allemagne),
Wilhelm Lehmbruck Museum de Duisburg. (Allemagne),
Kunsthalle Recklinghausen de Recklinghausen. (Allemagne),
Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven de
Otterndorf. (Allemagne),
Groninger Museum de Groninger. (Pays-Bas).

Ainsi qu'à tous les autres, qui par leur grand nombre, m'ont conseillée d'arrêter ici cette page.

Index

- Remerciements.....	p. 1
- Index.....	p. 2
- Avant-propos.....	p. 3
- Pourquoi François Morellet.....	p. 4
- Le métier de conservateur – restaurateur face aux exigences d'un art contemporain.....	p. 7
-Sommaire.....	p. 8
- Base d'information relative à l'œuvre de François Morellet.....	p. 29
-Sommaire.....	p. 32



751.6 nr
F 3385 / S 1824
ex 1/2 (consultation)

Pourquoi François Morellet

gestes, les outils et la mise en œuvre, puis considère en dernier lieu son essence.

Par la succession de ces deux approches différentes, mon intérêt pour les artistes d'aujourd'hui et leurs œuvres, ainsi qu'une volonté de préserver se sont jointes. J'ai souhaité ainsi adopter un compromis me permettant de fondre deux aspects d'une perception vécue. Profiter de la situation pour mieux la faire partager m'a semblé être un bon moyen de défendre l'intégrité d'une œuvre tout en apportant une aide aux professionnels.

Enfin, j'ai souhaité appliquer cette étude à la personne qui est la source principale de ma découverte et de mon amitié pour l'art contemporain afin de jouer avec la chance, l'opportunité ou le hasard d'être la petite fille d'un artiste comme François Morellet et faire partager le résultat de cette confrontation intime.

Cette étude prend également à mes yeux un sens particulier. Elle est en effet le premier témoignage divulgué de mon attachement à l'art d'aujourd'hui.

**Le métier de conservateur / restaurateur
face aux exigences d'un art contemporain.**

Sommaire

- Introduction.....	p. 10
- Les caractéristiques d'un nouvel art.....	p. 11
- Les conséquences sur le monde de la conservation.....	p. 11
- Deux tendances en opposition.....	p. 12
- Le mythe de "l'artiste".....	p. 13
- Le geste.....	p. 13
- La valeur historique.....	p. 15
- L'importance du concept.....	p. 16
- Le besoin de redéfinir les choses.....	p. 17
- Quelques contradictions.....	p. 18
- Les solutions préventives.....	p. 20
- Quelques cas faisant état de nouvelles attitudes.....	p. 22
- Les bases d'un nouveau regard.....	p. 23
- La copie comme moyen de conserver.....	p. 24
- Les rôles futurs du conservateur / restaurateur.....	p. 25
- Un nouveau métier?.....	p. 26
- Conclusion.....	p. 27

"les œuvres elles-même et les maîtres qui les ont produites ne sont nullement satisfaits de nous [...] car nos soins les plus modernes, les plus attentifs leur infligent pourtant quelque chose de discordant, une imperfection dont elles ne peuvent plus jamais se libérer. Parce que nous échouons à saisir leur esprit. Parce que nous les traitons de façon purement extérieure".

Botho Strausz

Introduction

L'art est lié à l'époque où il est né, cependant celui-ci a cherché souvent par l'imagination un moyen d'en bouleverser les valeurs. Mais considérons le vingtième siècle puisque le travail de François Morellet en fait partie.

L'importance de nouvelles attitudes artistiques et l'apparition de moyens de création sans cesse nouveaux, font que beaucoup de créations récentes ne répondent plus, par leur essence, aux considérations et à la vision que l'on porte aux œuvres de factures traditionnelles.

Certaines ont aujourd'hui une physionomie et des exigences propres qui ne sont pas pensées pour résister à l'épreuve du temps. La mort d'une œuvre à peine née est alors immédiatement appréhendée. Moins par l'artiste, comme c'était le cas autrefois, mais plus par le regardeur professionnel, l'acheteur, le galeriste, le conservateur / restaurateur.

Au sein de cette dernière activité, les professionnels sont de ce fait obligés, afin d'effectuer une restitution fidèle, d'envisager pour chaque œuvre de nouvelles hypothèses d'intervention.

La conservation a tenté d'assouplir ses règles et procédures en fonction des types d'œuvres. Les professionnels ayant également, très vite compris que la parole de l'artiste s'avérait importante, l'établissement d'une documentation fut engagé.

Cette richesse informative est cependant difficilement accessible par manque de réseau d'échange. Intervient alors parfois une part d'intuition lors d'interventions de conservation / restauration. Parce qu'une exigence d'authenticité stricte a aussi dicté ses lois à la conservation / restauration, cette activité développe encore un regard interprétatif envers certaines œuvres contemporaines. Les limites de ce regard sont alors apparues et ce sont souvent les œuvres qui en portent les traces.

De ce fait afin de privilégier une attitude qui satisfasse les exigences d'un grand nombre d'œuvres, il semblerait nécessaire de manifester une relation toute nouvelle avec le type d'art auquel elles répondent.

Mais également, pour rendre opérationnelle la conservation et la restauration de celui-ci, ne faut-il pas repenser l'éthique, les codes déontologiques, voire créer des droits relatifs à cette activité? Nous sommes en effet arrivés, lorsque l'on considère l'œuvre de François Morellet, au point où la définition et l'existence même d'un "original" sont remises en question.

Les caractéristiques d'un nouvel art.

A la suite des temps "modernes" et de la révolution industrielle apparaissent, en Europe, des bouleversements historiques au sein des mœurs et du quotidien de vie.

En parallèle, des mouvements artistiques au début des années 50 se manifestent comme revendicateurs d'une réalité sociale et commencent à vouloir habiter le présent. S'étant introduits dans le quotidien des gens avec le "Ready Made"⁽¹⁾ de Marcel Duchamp en 1917, d'autres artistes comme François Morellet vont tenter, par divers biais, de désacraliser l'objet d'art.

L'avant-garde tente d'abolir, également le cadre d'exposition traditionnel ainsi que la pensée fétichiste. Les œuvres sortent des musées et deviennent, par la performance, des espaces temps définis par des actes, par des témoignages de vie.

Avec le mouvement conceptuel, l'art s'oppose aussi à la notion de durabilité. Il concrétise cela en négligeant l'importance de la matière pour développer celle de la pensée, du concept.

Cette matière si elle existe en tant que telle, se revendique alors de plus en plus comme l'émergence d'une idée et non plus comme une formulation ou un moyen d'expression. Elle possède un rôle idéologique, destiné à faire percevoir une réalité autre.

Un grand nombre d'œuvres ont ainsi le plus souvent volontairement perdu de leur matérialité, telle qu'elle était définie autrefois ou lui ont donné une importance éphémère.

Ces caractéristiques permirent également aux avant-gardes de bouleverser les nouvelles conditions du marché de l'art, en particulier le statut des œuvres d'art transformées en marchandise. Ils tentent alors de remplacer l'œuvre par un travail à la frontière entre art et vie.

A la place d'œuvres jadis sacrées ou simplement belles, beaucoup de celles du vingtième siècle se réduisent à leur propre éloquence en s'affirmant dans la fragilité, l'éphémère, ou même l'immatériel.

Les conséquences sur le monde de la conservation.

De tels bouleversements ainsi que l'apparition de matériaux étrangers aux traditionnelles recettes, bien qu'ayant permis une grande et rapide avancée culturelle, a cependant entraîné parallèlement une détérioration tout aussi rapide des objets d'art. Un grand nombre de problématiques, appartenant à divers domaines, se posent en effet lorsque l'on appréhende la conservation / restauration ou la présentation au public de la création contemporaine.

L'apparition de ces questions, si elles sont corrélatives à la matérialité de l'œuvre, peuvent relever de la simple détérioration au non

(1) Marcel Duchamp, sous le pseudonyme de Richard Mutt présente au comité de la Société des Artistes indépendants un urinoir en porcelaine intitulé "Fontaine" et acheté quelques jours avant dans le commerce. "Que monsieur Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains ou non est sans importance. Il l'a choisie. Il a pris un objet du quotidien, l'a mis en situation au point de faire oublier sa fonction et sa signification utilitaires sous un nouveau titre et un nouveau point de vue (...)" Texte paru dans l'éditorial *The Blind man n°2* et probablement écrit par Duchamp lui-même.

fonctionnement total de l'objet. De plus, de par la complexité des œuvres, de par leur nature éphémère, périssable, parfaite, autographe ou partiellement autographe, se soulèvent des questionnements relatifs à leur intégrité.

Face à ces révolutions artistiques, les institutions se sont vues adopter de nouvelles formes, notamment en reconsidérant l'esthétique des espaces d'exposition. Elles ont dû également repenser l'aménagement des lieux de conservation ou des réserves.

Ces changements ont apportés très vite de nombreux avantages pour le maintien en vie des œuvres mais aussi pour leur présentation. Des artistes comme François Morellet furent souvent les premiers ravis, il affirme : "C'est sûr! Les musée sont devenus en dix ans des endroits bien pratiques où l'on peut faire à peu près ce que l'on veut et où l'on peut même s'amuser [...] Peu de temps avant ces expositions, on interdisait de planter un clou au mur et on était obligé de se servir des tringles de cimaises".(2)

Deux tendances en opposition.

Par ces nouvelles mesures et prises de conscience, le monde des institutions et de la restauration a tenté de comprendre et faire reconnaître au public un patrimoine neuf et ouvert sur l'avenir.

Il est cependant intéressant de cerner cette relation étroite que certaines œuvres du vingtième siècle entretiennent avec le monde de la conservation et les conséquences que cela engendre.

Les interventions – qu'elles relèvent de la restauration ou de la présentation - se sont aujourd'hui avérées efficaces pour la majorité des œuvres. Cependant lorsque ce travail préliminaire de décision se voit obligé de considérer deux points de vue opposés – les revendications de l'œuvre et les critères de conservation – la solution prise penche souvent vers les critères de valeur que sont l'unicité, l'original et l'histoire.

Parce que certaines tendances artistiques s'en sont prises aux grands critères définissant l'art, les différents métiers liés à celui-ci ont révisé leurs fonctionnements. Mais du point de vue de l'art ces changements n'ont souvent été qu'un leurre pour ré-enfermer au sein du musée une création qui tentait d'y échapper

(2) François Morellet in Christian Besson, "Entretien avec François Morellet", in cat "François Morellet", MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986. p 120.

L'œuvre de François Morellet, parmi d'autres, est intéressante en cela, parce qu'elle s'est montrée critique envers l'"Institution Art". Par le caractère subversif et anti-artistique de celle-ci, l'artiste s'est levé contre les principales valeurs de l'art et a tenté, en même temps que le

mouvement concret, minimaliste puis conceptuel, de construire un esprit revendicatif s'opposant à la valeur d'authenticité.

Le mythe de "l'artiste".

Considérons tout d'abord la notion d'original, qui est une des valeurs importantes à la reconnaissance de l'œuvre d'art ou plutôt du chef-d'œuvre.

François Morellet en se tournant vers les mathématiques pour toutes décisions et vers des formes répétitives et aléatoires pour l'exécution, a trouvé un juste moyen pour rendre l'artiste absent de son œuvre.

Afin d'en exclure totalement la valeur d'original il privilégie le critère de l'anonymat. Il faut en effet comprendre que "Morellet conçoit des principes d'organisation et les réalise, mais, sa main, l'évolution de sa psychologie, le développement dans le temps d'un tel travail, n'apportent rien de plus à son œuvre. Peu nous importe [...] que ce soit cet individu là qui ait inventé ou fabriqué de tels systèmes pour notre appréhension de tels travaux".⁽³⁾

En contre partie, "les musées réclament le privilège d'exposer des originaux et non leurs images si répandues à valeur documentaire"⁽⁴⁾. Mais si offrir au spectateur des originaux peut provoquer chez celui-ci un regard différent de celui du quotidien, il est important de savoir comment percevoir, alors, à sa juste valeur une œuvre qui refuse toute appartenance à l'unicité ou à quelques mythe que ce soit.

L'exigence d'authenticité basée sur le respect de l'originalité de l'œuvre d'art, est nécessaire et tout à fait valable pour autant que les œuvres revendiquent pour elles-mêmes le statut d'original. Or dans le travail de François Morellet, cette notion subit des restrictions jusqu'à perdre son sens. Elle cesse alors d'être applicable ou demande à se manifester sur un autre plan que celui de la matérialité. Comme le fait remarquer très justement Julia Garimorth, "il faut voir l'originalité des œuvres dont l'existence est fondée sur une idée, non pas à l'égard de leur réalisation matérielle, mais exclusivement en fonction de leur concept".⁽⁵⁾

Le geste.

Ceci nous amène à considérer le geste de l'artiste proprement dit. Il est également un des aspects primordiaux de la reconnaissance de l'authentique, contre lequel François Morellet se défend.

(3) "Morellet". Jean-Marc Poinot. Opus international n°24-25. Paris. 1971. p.118.

(4) Jean Clair. "De la modernité conçue comme une religion". p10. L'échoppe. Caen. 1988.

(5) Julia Garimorth. "Problèmes de conservation et de restauration en art moderne et contemporain". Mémoire. Université de Vienne. Sous la direction de Dr Friedrich Teja Bach. 1996.

L'acte, s'il est commun à une ou plusieurs personnes relève du sensible, de quelque chose d'inexplicable, qui le rattache donc au concept d'unicité et lui confère un caractère sacré.

Cette perception qui donne une résonance grave et mystérieuse à l'acte génial, et l'idée même d'un monde de génie, ont été revendiquées en art principalement avec le mouvement romantique.

En effet encore avant le 18^{ème} siècle, un homme de génie est un homme ingénieux ou puissamment original. Un homme possédant un talent et un goût naturel poussé à un point remarquable, que ne possède pas le commun des hommes.

C'est principalement cet aspect remarquable que l'on a par la suite accentué, au point d'y attribuer la définition mystique du mot génie, selon laquelle l'homme considéré est "empreint d'un esprit divin qui préside à la naissance" (6).

En réaction contre cette conception de l'art François Morellet fait prévaloir dans son œuvre la raison sur le sentiment et l'analyse critique sur l'imagination.

"Il me faut maintenant préciser ma position qui est particulièrement subjective [...] Pour limiter ma sensibilité d'"artiste", j'ai supprimé la composition, enlevé tout intérêt à l'exécution et appliqué rigoureusement des systèmes simples" (7).

"J'ai tenté de réaliser un art "artificialiste" qui est aussi éloigné de l'art naturaliste que celui-ci a pu l'être de l'art sacré. Et quand je parle d'art naturaliste [...] j'entends un art qui veut faire croire que ses justifications sont autres que le hasard et l'artifice, qu'il est motivé par des forces mystérieuses venues des profondeurs de la nature ou même des profondeurs de l'histoire".(8)

Ses œuvres sont ainsi de facture neutre et afin d'assurer cette neutralité jusqu'au bout, il va très tôt, mettre en pratique l'habileté manuelle d'un autre que lui-même.

Il supprime également tout sentiment d'excitation ou d'émerveillement dans l'approche que l'on peut avoir de son travail, en divulguant volontiers la description manuelle ou mentale de son processus de création. Cela l'a conduit dernièrement, en utilisant le médium Internet, à créer le mode d'emploi de ses dernières œuvres utilisant les décimales du nombre π (9). François Morellet cherche par ce moyen, non seulement une relation avec les internautes ou nouveaux spectateurs, mais les invite à se prendre pour lui.

Avec cette série, ses œuvres ne peuvent alors s'imposer comme une perfection achevée qui écarte toute idée de devenir, le nombre π étant infini.

Ses préoccupations partagées avec celles du GRAV (10), ont développé par la suite, une attention particulière à un second facteur : le

(6) Dictionnaire Larousse à "Génie".
 (7) François Morellet. "Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique". Dans "Mais comment taire mes commentaires" Ecole nationale supérieur des Beaux-Arts. Paris. 1999. p44.

(8) François Morellet "Mais comment taire mes commentaires". Paris, Ensba. 1999. pp 81-82.

(9) Site : www.culture.gouv.fr/entreelivre/. Travail effectué avec Rémi Bréval.

(10) "Groupe de Recherche d'Art Visuel", fondé en 1960 et dissout en 1968, il regroupait les artistes : Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Yvaral

spectateur et son pouvoir de participation à toute considération esthétique. Ces artistes réunis proposent de "l'engager dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction".(11)

Par cette invitation, l'intention du groupe énonce lisiblement une proposition mais qui est, par sa valeur stratégique bien destinée à bouleverser les valeurs conservatrices de l'art: Ils accusent en effet ce dernier de n'être qu'un "formidable bluff". "L'art actuel n'est qu'une mystification diversement intéressée autour d'un simple faire que l'on désigne "création artistique"". Ils ajoutent, "L'œuvre stable, unique, définitive, irremplaçable, va à l'encontre de l'évolution de notre époque"(12).

Le geste de l'artiste est alors dépossédé de sa valeur commune au profit de celui du spectateur. Mais cela va plus loin.

L'œuvre n'est en effet vraiment totale que lorsqu'elle rentre en contact physique avec le public. Ils écrivent : "Défense de ne pas participer, défense de ne pas toucher, défense de ne pas casser"(11).

Les artistes font ici un véritable pied-de-nez aux incessantes recommandations de conservation en rendant indispensable le geste du spectateur. Le public est plus que constitutif de l'œuvre, il en est le moteur, le créateur. "Sa présence, son action altère l'aspect de l'œuvre et lui donne vie".(13)

"L'entreprise de démolition conduite par l'artiste, contre les mythes de la création inspirée et de l'art "habité" par une conscience transcendante"(14) est une nouvelle fois argumentée.

(11) "Assez de mystification". Tract du GRAV, 3^{ème} Biennale de Paris, 1963.

(12) "Stratégies de participation" GRAV 1960-1968. Cat expo Grenoble. Le Magasin. 1998. pp.71-72.

(13) Nicolas Gal in "François Morellet, un art du temps minimal". Mémoire de maîtrise. Université de Montpellier III. 1997. p 73.

(14) Arnauld Pierre. "Ce que devrait être le spectateur". p17. Catalogue de l'exposition Morellet, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000.

La valeur historique

La reconnaissance physique du temps, ou patine, est la troisième exigence d'authenticité, corrélative aux deux premières et non la moindre car elle se manifeste directement sur l'œuvre.

Les preuves de vécu sont encore aujourd'hui la première chose considérée; celles-ci étant le critère majeur de l'authentification, donc enchérissant le coût de l'objet. De ce fait une œuvre intacte participe, à un plus faible degré de la qualité que reconnaît un collectionneur ou un musée, à l'œuvre détériorée.

François Morellet a tenté d'effacer de son œuvre cette forte reconnaissance historique, ayant mis en pratique très tôt le concept de "all-over" : le motif présent sur la surface de ses tableaux, ne répondant plus à un système de composition définie comme une recherche savante d'équilibres par l'artiste, s'échappe du support pour devenir un continuum. François Morellet a alors pris de façon subjective pour le

fond de la grande majorité de ses tableaux, le blanc officiel des espaces d'exposition.

Cette possibilité d'imaginer sans limite le motif perçu est malheureusement souvent rompue lorsque l'œuvre présente une teinte jaune, témoin du passage du temps.

Il faut également noter que lorsque l'œuvre, en plus d'être sobre, est abstraite, le regard est dirigé davantage vers les qualités de la surface. La vulnérabilité de celle-ci en est alors augmentée.

L'œuvre de François Morellet, pour avoir tout son sens, doit présenter un parfait état de conservation. Elle fait alors partie de celles pour lesquelles une restauration est souvent impuissante à rendre leur intégrité.

L'importance du concept

Il existe un quatrième critère : le concept, que l'exigence d'authenticité ne considère que peu par rapport à la matérialité de l'objet d'art.

Si, comme l'a énoncé Marcel Duchamp à l'époque des "ready made", "le résultat matériel ne constitue que le souvenir de l'idée créatrice"⁽¹⁵⁾, alors le concept pour subsister dépend de sa manifestation matérielle. Malheureusement, pour la plus grande partie, notre relation avec l'art fait du concept un aspect mineur par rapport à la matière et en voulant préserver cette dernière l'on en détourne parfois même le sens. Le concept ne survit que rarement devant l'importance que l'on accorde aux facteurs de fragilité, eux mêmes affectés par le monde du marché et les valeurs d'investissement.

Le concept qu'une œuvre sous-entend est cependant très important et ne relève pas seulement du temporel bien qu'apparu dans un contexte historico-culturel précis. Celui-ci revendique souvent dans l'art contemporain ses privilèges sur la matière.

Il possède de ce fait, dans le travail de Joseph Kosuth par exemple, une importance bien supérieure à toute celle présente dans l'objet matériel. Dans l'œuvre de François Morellet nous pourrions dire que l'idée asservit le matériau ou plutôt l'agencement des matériaux.

François Morellet se dresse lui même contre "le tremblement du pinceau, la dégoulinade et le côté mal foutu". Il revendique le fait que l'art puisse aussi ne pas être ça, "et être fait pour des gens dont la tête compte autant que les mains".⁽¹⁶⁾

(15) Marcel Duchamp cité par Hiltrud Schinzel, in Heinz Althöfer, *Restaurierung moderner Malerei*, op.cit. p 50.

(16) François Morellet in Claire Stoulig. In "François Morellet au carré". *Beaux-Arts Magazine* n°82, sept. 1990. p 53.

L'œuvre est alors davantage un fait de l'esprit qu'une réalisation, le résultat possède une moindre importance que le système lui-même. L'artiste peut par ce moyen titrer son œuvre avant son exécution.

On peut également observer que dans ses travaux de 1959 : *2 grillages 12°5- 79° sur fond blanc*, ou de 1980 : *seule droite traversant 2 carrés inclinés à 0° - 90° par rapport au mur*, c'est le titre qui fait l'œuvre.

Et pour reprendre une phrase de Sol Lewitt, "même un aveugle peut apprécier l'œuvre, il suffit de la lui décrire". (17)

Parce qu'il est le sujet principal de l'œuvre, sa raison d'être, le concept, l'idée ou le système devient la composante même de celle-ci et de son authenticité.

Cette récente conquête, au sein des arts plastiques, de l'esprit sur la matière donne un nouveau sens aux "objets d'art" et demande à ce que l'on reconsidère, alors, l'aura même de ce type d'œuvres.

Cependant le plus souvent, les liens relevant du spirituel entre le créateur et son œuvre ont disparu. L'œuvre devient fétiche. Elle n'est que le témoignage d'un acte génial donc se doit de porter les valeurs d'authenticité.

Le besoin de redéfinir les choses.

Tout comme la mystification collective peut brouiller les critères de l'authentification d'une œuvre – comme ce fut le cas du tableau de Van Meegeren, "les pèlerins d'Emmaüs", où l'engouement fut tel qu'il a fallu user de méthodes rigoureuses pour démystifier l'œuvre – à l'inverse, une importance exagérée accordée à la valeur d'authentique peut entraîner de fausses interprétations qui dénaturent les œuvres.

Exposer un all-over de François Morellet légèrement jauni, sur un fond gris ou derrière un plexiglas, est l'exemple même d'une solution en contradiction avec l'intégrité de l'œuvre

Comme l'a défini Walter Benjamin, "l'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, sa durée matérielle, comme son pouvoir de témoignage historique"(18).

Plus la connaissance de l'œuvre est grande plus on est tenté de définir cette dernière selon des critères de rareté donc empreints de valeur. L'on développe de ce fait un regard admiratif à tout objet dont on connaît l'origine, la matière et l'histoire.

Mais comment appliquer une telle définition à des œuvres éphémères ou encore, puisque nous parlons de François Morellet, aux œuvres à caractère intemporel ? Ces deux exemples ne sont pas uniques, et ne sont que l'échantillon d'un large climat artistique.

(17) Sol Lewitt in Ghislain Mollet-Vieville. In "Art minimal et conceptuel", Ed Skira, Genève, 1995, p 114.

(18) Walter Benjamin. "Œuvres III" "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique". Ed Folio Essais.

C'est en effet une tendance générale qui va jusqu'à faire naître une doctrine au vingtième siècle : Avec "l'art pour l'art", pour la première fois dans l'histoire, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence qui lui était impartie dans le cadre du rituel. L'art pur, c'est-à-dire ne servant à rien était né.

D'après Walter Benjamin l'aura d'une œuvre réside dans trois valeurs, cependant si l'œuvre elle-même se refuse à en porter ne serait-ce qu'une, alors il est nécessaire de re-évaluer les critères de définition. Pour autant, cela ne veut pas dire, que le "hic et nunc des oeuvres, leur existence unique au lieu où elles se trouvent" (19) doit être négligé, mais sa définition cesse d'être applicable sur les œuvres qui refusent toute appartenance à la notion d'original, d'objet unique ou historique. L'aura de telles œuvres cherchent alors à se manifester autrement que par la matière même.

Alors si certaines œuvres refusent les stigmates pourquoi les leur infliger? Beaucoup ne possèdent pas de valeur autographe, n'étant plus réalisées par l'artiste. D'autres sont volontairement fabriquées avec des matériaux peu solides ou périssables. Enfin elles ne sont parfois que le témoignage d'un événement ou demandent à garder leur fraîcheur originelle.

C'est le cas des œuvres de François Morellet qui, en employant des formes géométrisantes cohérentes, développe une décision minimaliste qui se refuse à tout intérêt esthétique ou sensible. N'apposant personnellement sur ses pièces que le numéro d'inventaire et la signature, il se détache de toute idée de création traditionnelle d'un objet unique qui était basé sur le faire.

Cependant cet art résonne souvent de tout ce à quoi il a renoncé. L'engouement du monde occidental pour les trois valeurs inséparables que sont la notion de sacré, d'historicité ou d'objet unique -ingrédients de base de la sacralisation et donc de l'authenticité, peut à lui seul créer de grandes contradictions. Il est alors important de ne pas appliquer la même définition de l'authenticité à l'ensemble des biens culturels. Celle-ci dépend de critères propres à chaque culture mais aussi à chaque artiste et à chaque œuvre.

Quelques contradictions.

Bien que l'artiste possède un droit moral, transmissible au moment du décès aux héritiers, pour une durée de 70 ans après sa disparition, mais également perpétuel, inaliénable et imprescriptible, ceci ne permet pas encore la protection de l'œuvre de l'emprise des valeurs officielles.

(219) Walter Benjamin. "Œuvres III" "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique". Ed Folio Essais.

Le "hic et nunc" traduit du latin par "ici et maintenant", définit l'aura de l'œuvre d'art selon les critères esthétiques, les caractéristiques matérielles et historiques de celle-ci, mais comprend également la notion de lieu, de temps et de perception.

Lorsque l'on considère les actes de jurisprudence relatifs aux œuvres d'art l'on observe que "pour bénéficier de la protection juridique, l'œuvre doit être originale et fixée sur un support matériel. Le droit ne protège pas ainsi l'idée en elle-même mais l'objet matériel par lequel elle est exprimée"⁽²⁰⁾. Et que parallèlement et indépendamment à cela existe un droit relatif aux œuvres de l'esprit.

Le partage en deux catégories de ce droit devient alors problématique lorsque l'on considère un art possédant un caractère matériel mais également et surtout conceptuel.

Si l'on considère les principes éthiques auxquels souscrivent les restaurateurs ⁽²¹⁾ apparaissent également des dysfonctionnements lorsque l'on veut les appliquer à l'art contemporain.

D'après le second principe déontologique énoncé par Cesare Brandi, "la restauration doit avoir pour but le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que ce soit possible, sans créer un faux artistique ou un faux historique et sans effacer aucune trace du passage du temps". ⁽²²⁾

D'après cette définition, les restaurateurs doivent respecter l'intégrité matérielle ainsi que la double valeur historique / esthétique. Ils sont alors tenus de répondre à l'exigence d'authenticité et ne peuvent la contredire. "Dans tous les cas obligation leur est faite de respecter la matière originale de l'œuvre, de ne pas restituer, de ne pas recréer, de ne pas remplacer tout ou partie de l'œuvre"⁽²³⁾. Cette exigence veut également que l'on puisse reconnaître ce qui est ajouté ou interprété dans une œuvre.

Si l'on considère strictement ces écrits, les restaurateurs ne peuvent alors considérer les objets sur lesquels ils travaillent autrement que comme des originaux irremplaçables.

Il est enfin intéressant de voir comment les œuvres sont placées dans des catégories auxquelles sont octroyées des valeurs propres.

On observe en effet que certaines d'entre elles acquièrent une valeur marchande plus importante lorsqu'elles possèdent une patine, bien que cela porte atteinte à leur intégrité. Une œuvre repeinte de François Morellet ou d'Elsworth Kelly sera plus difficilement vendable qu'une œuvre non restaurée avec "patine".

D'autres à l'inverse ne portant plus leur beauté originelle perdent tout intérêt aux yeux des amateurs. L'exemple le plus célèbre sont les monochromes d'Yves Klein qui lorsqu'ils ne sont pas restaurés par "repoudrage", perdent beaucoup de leur valeur monétaire.

Dans d'autres cas l'enjeu peut-être tel qu'il fait éclater toute forme artistique. On se rend compte alors que l'intégrité de l'œuvre, qui peut-être réelle et considérable, ne tient plus à ses qualités premières mais à

(20) "Marques déposées", Article de Cristina Sofia Martinez, dans les Cahiers du MNAM, n°70. Hiver 1999-2000.

(21) ICOM : « *Le conservateur/restaurateur : une définition de la profession* »

Copenhague. 1984.

(22) Cesare Brandi, "Restauratio Theoria e Pratica" a cura di Michele Cordaro, Rome, Editori Riuniti, 1994.

(23) "Le restaurateur et l'art contemporain." Chapitre VII. P 147.

son poids documentaire. L'on manifeste par exemple, aux objets utilisés lors d'une performance, une dévotion intense pour leur valeur historique. Les conservateurs n'ont alors de soucis que pour le maintien physique de tels objets. 8

Les œuvres des commandes publiques, mises en extérieur et intégrées à un espace urbain, sont par contre, souvent les dernières à qui l'on octroie un entretien régulier. Etant intégrées à l'architecture elles sont en effet plus perçues comme un paysage urbain que comme des œuvres d'art. aux
milles
x x

Les solutions préventives.

Afin de pallier à cela, des procédures ont été très vite établies au sein des métiers de la conservation afin de considérer les œuvres selon leur nouvelle nature et répondre aux récents problèmes de conservation. 8

Depuis les années 60 des interventions régulières dans des congrès triennaux permettent de prendre acte de cette prise de conscience. (24)

Au sein de la conservation / restauration, des personnes telles que Erich Gantzert Castrillo (25) avaient très tôt compris la nécessité de recueillir la parole des artistes afin de mieux comprendre et respecter leur travail. En faisant de cette connaissance la première étape dans l'analyse critique préalable au traitement proprement dit, il défendait déjà l'idée selon laquelle la matière ne pouvait plus être considérée comme réalité seule, mais bien dépendante de son créateur.

En effet, à travers les souhaits de l'artiste, la compréhension de l'œuvre dans son essence et lorsque sont abordés des sujets précis relatifs à la préservation de l'œuvre, les réponses à des questions complexes apparaissent d'elles mêmes.

Elles sont indéniablement d'une grande aide pour les professionnels et permettent notamment d'aborder certains aspects quant au futur des œuvres, qui ne sont généralement pas traités au sein d'un travail accompli par un historien de l'art, un commissaire d'exposition ou un critique d'art.

Ce sont également souvent les provocations des artistes, quant au sort de leurs œuvres et en réaction contre les règles établies, qui proposent des attitudes nouvelles. Cependant celles-ci relèvent très souvent d'un domaine purement artistique et restent alors difficilement défendables. Selon Donald Young, galeriste à Chicago, c'est purement aux professionnels de pousser les artistes à prendre des mesures contractuelles.

(24) Triennial meeting de l'ICOM: "the International Council Of Museums committee for conservation".

(25) "The archive of techniques and working materials used by contemporary artists." In *Mortality / Immortality: The legacy of 20th Century Art*, Miguel Angel Corzo. The Getty Conservation Institute, Los Angeles. 1999. pp 127-130.

Il arrive, en effet, que certains d'entre eux, s'ils sont intéressés, aillent jusqu'à créer des contrats attestant la reconnaissance de leurs œuvres selon les conditions d'entretien. Ou, comme le signale Dany Cohen, "si les volontés de l'artiste, postérieures à la vente de l'œuvre, sont l'expression du droit moral, alors la liberté d'action reconnue à l'artiste sera large et corrélativement celle des titulaire physiques de l'œuvre, en particulier des musées sera réduite" (26). Cette liberté laissée aux créateurs n'étant pas antérieure à la divulgation de l'œuvre est cependant peu utilisée; les artistes se refusant souvent à faire la police. The Netherland Institute for Fine Art a, quant à lui, développé depuis 1986 un modèle de contrat pour les acquisitions gouvernementales qui s'efforcent de répondre aux exigences des artistes.

Il existe des solutions simples et efficaces, destinées à prévenir l'avenir des œuvres, et la conservation préventive en est également une non négligeable.

Cette discipline relativement récente a fait en effet ses preuves en ce qui concerne l'art contemporain. Parce qu'elle considère les œuvres dans les réserves, les salles d'exposition, pendant leur emballage et leur transport elle est très souvent le meilleur moyen de prévenir des dégradations minimales mais qui à force de répétitions fragilisent la matière. Il faut également noter que son efficacité permet de minimiser les interventions de restauration et donc de maintenir l'aspect de l'œuvre au plus proche de celui d'origine.

En ce qui concerne son œuvre François Morellet démontre une conscience pour cette activité. Le travail avec son assistant se révèle souvent être une recherche de moyens préventifs. C'est en effet pour minimiser les problèmes d'enfoncements qu'il préconise depuis les années 80 des supports rigides, et afin de remédier à des problèmes récurrents dus à la manipulation il traite la surface de ses œuvres de façon à ce qu'elles soient, selon son mot, "lavable au jet".

Cependant, si l'on sait l'importance de ces activités et leur rôle aujourd'hui cela n'engage encore que peu le respect de la pensée des artistes de leur vivant et au-delà de leur vécu.

Il faut en effet noter que beaucoup de collectionneurs prônent leur sens de propriété au détriment des revendications de l'artiste.

Que certains galeristes viennent à cacher quelques considérations techniques afin de faciliter la vente. Il arrive également que des installations ne respectant pas les souhaits de l'artiste soient présentées au public, ou encore que l'œuvre, après un dommage, soit transformée pour pouvoir résister à son environnement.

Un troisième problème délicat se pose enfin lors des ventes aux enchères, l'agence ne manifestant qu'un temporaire intérêt de marché, sans engagement aucun auprès des artistes; les exigences ou contrats

(26) Dany Cohen, in "Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain". Colloque édité par l'Ecole nationale du Patrimoine, Paris, 1992. p 63.

destinés à suivre l'œuvre peuvent ne pas être communiqués avec celle-ci. Il existe de nombreuses erreurs également commises parce que les informations fournies par l'artiste ne sont pas directement accessibles. Des solutions instinctives ou de facilité sont alors privilégiées.

Quelques cas faisant état de nouvelles attitudes.

Le métier de conservateur / restaurateur ne souscrivant pas à une législation et ne possédant pas d'ordre, se trouve cependant libre de plier sa déontologie professionnelle selon les critères de chaque œuvre. Avec l'accord du propriétaire et du créateur la substitution totale ou partielle de l'objet considéré, peut être envisagée.

Cette alternative a souvent été choisie pour les œuvres de François Morellet après un accord entre le propriétaire et lui-même. Ce dernier étant pour la majorité des cas un collectionneur privé, il arrive cependant que des institutions, à posteriori des intérêts économiques, adoptent une solution proche des intentions de l'artiste et donc de l'authenticité de l'œuvre, comme le montre ce témoignage de l'artiste :

"Il s'agit de « cinq tableaux de 1958 qui ont été peints à l'huile sur un contre plaqué contre-collé à un châssis en bois. Comme toutes les œuvres de ces années-là, qui n'avaient aucun succès, je les ai stockées avec plus ou moins de soin pendant plus de vingt ans, je les avais déjà repeintes une fois au milieu de cette période. Puis en 1981 elles sont acquises par le centre Pompidou. Je lave le blanc et je repeins encore une fois le noir. Mais, ce faisant je m'aperçois qu'au moins deux des châssis sont sérieusement voilés.

Je n'avais plus le temps de refaire sans rien dire les châssis et de les repeindre. Le musée refusa ma proposition officielle de reconstruction et me rassura en me disant : " on va s'en occuper ". Ils s'en sont occupés avec un grand soin et un professionnalisme parfait. Ils ont dû délicatement séparer le contre-plaqué du châssis, le coller, cela a pris bien sûr de nombreux mois.

Maintenant c'est parfait, sauf que le noir a un peu souffert. Et dernièrement, un responsable d'exposition du centre me disait être d'accord avec moi, pour que je repeigne une petite couche sur le noir. Donc si les responsables acceptent, il ne restera d'authentique (d'originel) que la mince feuille de contre-plaqué ." (27)

On observe tout de même, pour de tels cas, très fréquemment une dévotion pour l'œuvre refaite. Celle-ci devient à nouveau chef-d'œuvre, c'est à dire unique dans sa série et sacralisée.

Alors que l'a très bien fait remarquer G. Boudaille, si l'on juge le travail de Morellet "selon les critères traditionnels de l'art, nous risquons de le

(27) "Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain". Ecole du patrimoine. Colloque. Décembre 1992. p.46.

condamner sévèrement car son apport, si important soit-il concrètement demeure esthétiquement infime.

Par contre si nous admettons que notre époque non seulement laisse place mais appelle de nouvelles formes d'artistes dont la mission est de lutter contre le "fonctionnel" et la grisaille de la banalité, alors les Morellet se trouvent réhabilités".(28)

Il faut noter enfin que si, pour les œuvres publiques, l'on accepte fréquemment la reconstruction totale, la destruction ou la restauration c'est principalement parce que ces interventions ne sollicitent pas directement le métier de restaurateur.

Ce fut le cas d'une œuvre de François Morellet à Montpellier qui, dégradée par la foudre, puis devenue une cible pour les chasseurs se dégrada très vite. Suite aux conseils de professionnels spécialisés les parties lumineuses, des tubes de néon bleu, furent remplacées par de la fibre optique.

Les bases d'un nouveau regard.

Nous avons vu comment la restauration tend aujourd'hui à se transformer faces aux caractéristiques ou exigences de certains objets d'art. Comment celle-ci devient, réparation, reconstruction et parfois même recréation.

La matière même des œuvres revendique le choix de sa propre évolution et demande au conservateur / restaurateur d'adopter de nouveaux concepts, qui nous l'avons vu, sont protégés et admis du vivant de l'artiste ou lorsque celui-ci a prévu des autorisations testamentaires, mais qui hors de ces quelques cas ne sont pas envisagés, voire totalement inconcevables.

Comment alors préserver l'intégrité des œuvres de François Morellet tout en les conservant dans le temps ? Mais avant tout, de nouveaux critères de ce qu'il faut entendre par conserver ne sont ils pas à définir ?

Dans beaucoup d'œuvres de François Morellet, l'intention artistique remet fondamentalement en cause la pérennité de l'œuvre originelle et par conséquent la légitimité de la transmission au futur de son support matériel originel. Nous pouvons en déduire alors que ses œuvres font partie de celles "pour lesquelles la restauration doit être examinée préalablement d'un point de vue éthique"(29)

Nous pouvons également imaginer, à partir de bases reconnues et appliquées lors de cas particuliers et d'après une autre définition de la notion d'authentique, un regard sur l'art de François Morellet qui soit en accord avec ses revendications.

(28) *"Au CNAC Morellet l'environneur"*.
Georges Boudaille.
Les lettres françaises
n° 1380. Paris.

(29) Heinz Althöfer
"La restauration de l'art contemporain",
Annales d'Histoire de
l'art et d'archéologie,
vol. III, Bruxelles
1990.

Si l'on se penche sur l'étymologie grecque du terme "authenticité" on remarque que "le mot authentês précise que celui qui accomplit de sa propre autorité un acte de vérité, l'a accompli de sa propre main ou selon sa propre technique et intention"⁽³⁰⁾.

Par définition une œuvre refaite à neuf, non par l'artiste mais selon son désir ou intention devrait pouvoir être considérée comme authentique, c'est à dire qui "exprime l'évidence absolue d'une vérité".

Peindre "à la manière de" ou exécuter une "copie" qui sont des notions exemptes de toute valeur dans la pensée actuelle devraient ainsi être acceptées, étant un des moyens de plus en plus souvent envisagés dans l'art contemporain.

Des attitudes autrefois réservées à l'atelier de l'artiste demandent aujourd'hui à être repensées et utilisées à des fins nouvelles.

Ces notions peuvent parfois être revendiquées comme création proprement dite lorsque des artistes font de la copie un nouvel "original", mais aussi définies déjà dans certains cas comme moyen idéal de conserver.

Pourquoi alors ne pas légitimer dans le futur, la même pensée pour des œuvres nécessitant une fraîcheur éternelle ou n'étant que des témoignages, et cela sans attendre que la situation soit proche de l'irréparable.

Si les intégrations architecturales de François Morellet font l'objet d'un traitement spécial, par le seul fait que l'artiste n'est pas l'auteur de la performance technique, alors pourquoi ne pas appliquer de telles attitudes sur ses œuvres "picturales" ? La sensibilité gestuelle n'étant pas présente, pourquoi prétendre à la sacralisation de l'œuvre?

La copie comme moyen de conserver.

Il est évident qu'aujourd'hui la conscience d'avoir à faire à une copie influence notre regard et surtout notre admiration.

Mais le but de la réplique est souvent de nous émouvoir comme le ferait un original. Elle est très souvent le meilleur moyen de préserver la réalité du monde tout en la divulguant à une majorité de spectateurs avides d'émerveillement. D'autant plus que cette réplique peut être transportée dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver.

Reconsidérer le rôle de la copie, comme c'est parfois le cas de façon cachée, permettrait aux conservateurs de faciliter leurs actions tout en préservant le plus justement un art aux exigences particulières. Les difficultés de diffusions, de prêts et la peur de la destruction qu'ont très souvent les propriétaires en serait également estompées.

(30) Jean-Pierre Mohen. *Les sciences du patrimoine, identifier, conserver, restaurer*, p.235. Ed Odile Jacob.1999.

Quant à son rôle d'enseignement, celui-ci serait totalement atteint, lorsque l'amateur, après avoir connu les œuvres des hommes par la gravure, la photographie noir et blanc, puis couleur, les découvrirait par la copie.

Enfin présenter cette dernière aux côtés de l'original, à chaque nouvelle exposition et lorsque cela est nécessaire, susciterait non seulement chez le public une conscience générale de la problématique, mais attacherait aussi l'attention du spectateur à l'essence de l'œuvre en particulier.

La restitution de la mémoire des œuvres, qu'elle soit matérielle ou virtuelle, pourrait alors se baser sur de nouveaux critères. Mais également maintenir vivant l'état originel de celles-ci.

Peut-être alors seulement les musées développeraient avec la mort une relation moins vive mais plus évocatrice.

Les rôles futurs du conservateur / restaurateur.

Si l'on acceptait cette nouvelle considération de l'art, la notion d'œuvre unique, bien que présente, en serait progressivement effacée et la multiplication des œuvres à l'identique deviendrait une nouvelle attitude officielle.

Une partie de l'art serait probablement considéré à l'inverse de ce qu'il est aujourd'hui, c'est à dire non plus relevant du trésor mais bien d'une pensée humaine dont le but serait de figurer une création. Et une création qui ne servirait à rien, dans son temps, sinon à être appréciée ou pas.

Cette hypothèse amène inmanquablement à rétribuer une valeur à certaines notions - dont en premier lieu, celle qui sépare le vrai du faux - ainsi qu'à bouleverser les critères d'attribution. Il est également probable que les hautes valeurs monétaires actuellement attribuées à l'art en ressentent les effets.

Mais cette ère ne pourra appliquer ses règles que lorsque la conservation se verra obligée de privilégier majoritairement de nouvelles attitudes face aux œuvres. Ce qui n'est pas le cas aujourd'hui.

Il faut en effet noter que si le discours de François Morellet ne présente pas de contradictions, celui-ci est une exception. Peu d'artistes comme lui ont en effet pensé au devenir de leurs œuvres. Dans beaucoup de cas ceux-ci répondent instinctivement et optent souvent pour des interventions peu minimales.

Mais en considérant le climat artistique actuel, l'utilisation plus fréquente de la copie, du fac-similé ou de la réplique comme moyen de conserver, pourrait être envisagée.

Destinée à la préservation du sens de l'art et non à sa reproduction à des fins financières et commerciales, elle ne pourrait, bien sûr, être faite sans certaines règles et surveillances.

Pourquoi alors ne pas développer une infra-structure commune pour le rassemblement et l'échange des informations. Ainsi que créer en parallèle et afin d'éviter toute malveillance, une commission d'accès aux informations techniques ? Ne pourrait-on pas octroyer, autrement, à la parole de l'artiste un poids juridique important, et faire répondre à ce dernier des droits relatifs au métier de restaurateur ?

Celui-ci semble en effet, face à beaucoup d'œuvres du vingtième siècle et particulièrement face à celles de François Morellet, dans l'obligation de changer sa déontologie.

Le restaurateur, restaurant l'art de son siècle étant devenu pour assurer son savoir-faire, beaucoup plus dépendant de ses connaissances culturelles que techniques, ne peut plus être un artisan. Il doit avant tout s'appuyer sur la reconnaissance critique de l'œuvre pour pouvoir formuler les hypothèses de restauration. En d'autres termes, il ne peut identifier seulement les matériaux qui concourent à la figuration de l'image. Il se doit de considérer avec la même importance l'intégrité conceptuelle.

Il serait peut-être alors ingénieux que le celui-ci ne se spécialise plus uniquement sur une ou plusieurs techniques mais avant tout sur les artistes et le fond de leur travail.

Cette connaissance parfaite de l'essence d'un travail artistique pourrait être la garantie de son professionnalisme et lui permettrait d'assurer en toute confiance ses responsabilités.

Celui ci ne légitimerait alors plus ses attitudes professionnelles sur sa seule déontologie et permettrait peut-être l'application, au sein du métier, d'une éthique nouvelle. Ainsi que la manifestation d'un plus grand respect envers la création d'aujourd'hui.

Un nouveau métier?

Mais que sera l'art de demain ?

Si une partie de la production artistique semble moins revendicative qu'au milieu du vingtième siècle elle se distingue tout de même beaucoup de celui-ci, utilisant des techniques et médiums toujours nouveaux.

Il faut en effet se résoudre à la probabilité selon laquelle le traitement numérique, déjà utilisé par de nombreux artistes, transformera la matière en quelque chose de plus en plus virtuel. La définition des couleurs et des images par des chiffres ou des codes en attestent déjà.

Un deuxième facteur important ne doit pas non plus laisser le restaurateur indifférent : l'utilisation de matériaux disparates par les artistes sollicite, en effet, lors de la restauration d'une œuvre contemporaine, de plus en plus de corps de métier, qui sont très souvent contactés directement sans l'intermédiaire d'un professionnel restaurateur.

Dans le domaine de la photographie et de la vidéo, les techniques modernes présagent une bonne conservation à long terme, et si cela n'est pas le cas, la fabrication de multiples et de copies résout déjà l'éventualité d'une disparition définitive.

Qui sait alors si le restaurateur ne deviendra pas un spécialiste des moyens de lecture ou de reproduction.

En ce qui concerne les œuvres faites d'objets en tous genres et faisant appel à des médiums différents, et parfois même opposés tels que l'eau et l'électricité, le restaurateur, afin de ne pas totalement céder sa place à des techniciens et artisans, pourrait devenir coordinateur et responsable des événements que rencontreraient les œuvres lors de leur vie.

De telles hypothèses doivent cependant, pour un bon fonctionnement, être étudiées profondément et demandent pour cela une connaissance parfaite des lois régissant le monde de l'art.

Conclusion.

Tout en s'inspirant du milieu où il est né, l'art a de tous temps cherché à ouvrir des portes et peut-être encore plus au vingtième siècle celui-ci a tenté de sortir des conventions.

Les revendications et exigences de l'œuvre de François Morellet sont représentatives de l'air du temps minimal avant-gardiste. Celle-ci s'est attaquée, au départ avec véhémence puis avec plus de modestie par la suite, aux définitions officielles de l'art.

Mais, bien que peut-être moins engagées certaines œuvres du vingt et unième siècle possèdent toujours des caractéristiques volontairement contradictoires avec le climat institutionnel de l'art.

On observe en effet que beaucoup de créateurs plasticiens ne développent aucun souci de conservation et résolvent très souvent le devenir de leurs œuvres par la substitution de tout ou partie de celles-ci. Cette attitude si elle n'est pas avouée présente souvent une conscience cachée de la provocation.

Nous savons qu'il existe des moyens autres, moins radicaux pour résoudre des problèmes de restauration ou de conservation et très peu d'artistes ont des exigences strictes quant à l'état matériel de leurs œuvres. Si certains créent des contrats de vente c'est principalement pour veiller au respect de leurs intentions conceptuelles. Le concept, la règle du jeu est ce qui fait l'authenticité de l'œuvre pour beaucoup d'entre eux.

Un moyen simple permettrait aux créateurs de s'assurer que leurs œuvres sont repeintes tous les trois ans, ceci au moyen d'un acte contractuel stipulant, comme essentiel à l'authenticité, un état donné de l'œuvre. Cependant les artistes se refusent à faire la police, cela ne fait pas partie de leurs ambitions, au même titre qu'imposer ou obliger.

François Morellet fait partie de ceux là. Il énonce à ce propos avec modestie : "Je n'ai pas une idée si haute de moi même pour penser qu'elle va chanceler si je ne me tient pas au courant de tout ce qui se fait sur mes œuvres". Le dénominateur commun et déterminant en art reste la liberté.

La parole de l'artiste étant ce qu'elle est, la conservation et la restauration doit alors s'imposer une certaine rigueur afin de respecter les intentions créatrices. Et peut-être, pour un respect toujours plus grand l'apparition de nouveaux métiers serait la bien venue.

Mais finalement la conservation / restauration, quelque soit sa forme, n'est-elle pas toujours un moyen de faire mourir les œuvres pour mieux les faire renaître ?

**Base d'information relative
à l'œuvre de François Morellet**

-Présentation de l'artiste

-Son œuvre

-Définition du sens de l'œuvre

-Contextes de création

-La fabrication des œuvres

-Liens présents entre l'artiste et son œuvre

-L'œuvre face au temps

-Quant a la restauration

-L'œuvre une fois vendue

-Documentation sur l'œuvre

-Bibliographies

-Présentation de l'artiste

-Son œuvre

-Définition du sens de l'œuvre

-Contextes de création

-La fabrication des œuvres

-Liens présents entre l'artiste et son œuvre

-L'œuvre face au temps

-Quant à la restauration

-L'œuvre une fois vendue

-Documentation sur l'œuvre

-Bibliographies



Masque King Tape, autoportrait de François Morellet; contribution de l'artiste à la collection de masques de Polly Hope, 1985.

Sommaire

Présentation de l'artiste.

- Bibliographie..... p. 35
- Résumé du parcours artistique de François Morellet p. 36 S

Son œuvre.

- Réduire en une phrase 35 ans de travail..... p. 42
- Dans quel contexte artistique est apparu François Morellet p. 42
- L'originalité d'une telle œuvre..... p. 43
- Un art intemporel..... p. 44
- Influences et préoccupations..... p. 44
- Annexes..... p. 57

Définition du sens de l'œuvre.

- En quoi réside l'intégrité de l'œuvre. p. 65
- Comment se définit l'œuvre face au caractère autographe..... p. 65
- Le rôle des matériaux..... p. 67
- L'importance des formats..... p. 68
- A propos de la substitution des matériaux..... p. 68

Contextes de création.

- L'évolution des préoccupations artistiques..... p. 70
- La façon de travailler..... p. 70
- Circonstances dans lesquelles les œuvres sont réalisées..... p. 71
- Exemples de travaux avec d'autres artistes..... p. 72
- Etudes en amont de la réalisation..... p. 73
- Des notions de conservation sont-elles prises en compte?... p. 74
- A propos des intégrations architecturales..... p. 75

La fabrication des œuvres.

- Les modes de fabrication généraux..... p. 76
- Description de la fabrication d'une œuvre..... p. 76
- Caractéristiques des matériaux traditionnels..... p. 78
- Caractéristiques d'outils de travail..... p. 80
- A propos des néons et transformateurs..... p. 80
- A propos des normes de sécurité..... p. 81
- Professionnels spécialisés ayant réalisés des œuvres..... p. 82

Liens présents entre l'artiste en son œuvre.

- Comment se place-t-il par rapport à la durée de vie de celle-ci ?..... p. 87
- Préoccupations quant à la restauration..... p. 87
- Les moyens d'authentification..... p. 88

L'œuvre face au temps.

- L'influence d'une patine sur la signification de l'œuvre..... p. 89
- Refaire les œuvres, jusqu'à quel point ?..... p. 89

Quant à la restauration.

- Les détériorations les plus fréquentes..... p. 91
- Préférences quant à la restauration..... p. 91
- Souhaite-t-il être consulté ?..... p. 91
- Cas de restaurations ou de systèmes d'exposition abusifs.... p. 92
- Exemples de solutions envisagées à l'atelier..... p. 92
- Des soucis de conservation ont-ils suscités des changements de matériaux ?..... p. 93
- A propos des restaurations faites à l'atelier..... p. 94
- Modes de fabrication des intégrations architecturales..... p. 94
- Quels modèles d'entretien ? p. 94
- Quelles demandes de la part des acquéreurs ?..... p. 95
- Propos et citations de l'artiste..... p. 95
- Bibliographie..... p. 97

- Liste des œuvres ayant connues des restaurations
au sein de l'atelier de l'artiste..... p. 97

L'œuvre une fois vendue.

- Les moyens de protection sont-ils acceptés ?..... p. 99
- Les libertés laissées aux acheteurs..... p. 99
- A propos des valeurs fétichistes et spéculatives
associées aux œuvres d'art..... p. 100

Documentation sur l'œuvre.

- Portrait de l'archivage de l'artiste..... p. 102
- La documentation photographique..... p. 103
- Inventaire des matériaux..... p. 104
- Constats d'état et rapports de traitement de restauration..... p. 112
- Catalogue raisonné des "40000 carrés" p. 117
- Catalogue raisonné des "Geometree" p. 121
- Liste des principales intégrations architecturales..... p. 124
- Liste des œuvres vendues aux institutions..... p. 131

Bibliographie.

- Liste des catalogues des principales expositions
personnelles..... p. 149
- Liste exhaustive des textes publiés de l'artiste. p. 151
- Liste des principales expositions collectives..... p. 157
- Monographies..... p. 164
- Liste des dictionnaires où figure l'artiste..... p. 165
- Multimédia..... p. 166
- Principaux sites Internet..... p. 167

Présentation de l'artiste

Biographies :

(Auteur : F. Morellet)

Peintre figuratif.....	1944 - 1949	
Industriel.....	1948 - 1975	
Membre du GRAV.....	1960 - 1968	
Vivant.....	1926 -	} Désire le rester.
Marié.....	1946 -	
Peintre abstrait.....	1950 -	
Sans formation artistique.....		
Sans décoration.....		

- Découvre l'art océanien au Musée de l'Homme à Paris.

Œuvres primitivistes.

1950-52 - Première exposition personnelle à la galerie Raymond Creuze, à Paris, où il rencontre Serge Charchoune.



- Découvre l'art de Max Bill lors d'un séjour au Brésil, puis plus tard Mondrian.

Premières œuvres abstraites.

- Participe à l'exposition collective "Abstractions", organisée par Almir Mavignier à Nantes.
- Se prend d'amour pour l'art musulman après une visite à l'Alhambra de Grenade.
- Rencontre Ellsworth Kelly.

Premiers systèmes.

- 1953** - Minimalise sa création et effectue des recherches sur le chromatisme.
- 1954-56** - Effectue quelques visites à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, l'école fondée par Max Bill en Suisse.
 - Rencontre Soto, François et Vera Molnar.
- 1957** - Se lie d'amitié avec Victor Vasarely et fait une nouvelle visite à Max Bill en Suisse.

Résumé du parcours artistique de François Morellet.

- 1926** - Naissance de François Morellet le 30 avril, à Cholet. (Maine et Loire).
- 1942** - Suit des cours de peinture chez Jean-Denis Maillart, peintre alors connu pour ses portraits mondains.
- Première participation à une exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de Paris.
- 1945** - Commence des études de russe à l'Ecole des langues orientales.
- Rencontre grâce au galeriste Emmanuel David certains membres du groupe de l'Echelle.
- 1946** - Epouse Danielle Marchand.

Œuvres figuratives.

- 1947-49** - Rencontre Dany Lartigue, François Arnal, Pierre Dmitrienko et Joël Stein.
- Diplômé de russe, il rentre dans l'usine familiale Morellet-Guérineau, où il est chargé, entre autres, de la conception graphique des voitures d'enfants.



"TOUT-TERRAIN"
-Voiture d'enfant à chenilles
permettant de promener bébé dans
les terres labourées.

Carte postale de J. Pruvost, éditée à Ste Maxime.
Côte d'Azur.

**1958-59 Premières œuvres utilisant le hasard.
Premières trames.**

- Deuxième exposition personnelle à la Galerie Colette Allendy, à Paris.
- Convié au 13^{ème} Salon des Réalités Nouvelles qui se tient au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
- Fait la connaissance de Julio Le Parc, Francisco Sobrino et Horacio Garcia-Rossi.

- 1960**
- Participe à l'exposition collective "Motus", à la Galleria Azimut de Milan, espace co-dirigé par Enrico Castellani et Piero Manzoni.
 - Première grande exposition internationale : "Konkrete kunst 50 Jahre entwicklung", au Helmhaus de Zurich.
 - Fondation du CRAV: Centre de Recherche d'Art Visuel.
 - Première exposition personnelle à la Galerie Aujourd'hui de Bruxelles.

- 1961**
- Exposition personnelle à la Galerie Nota de Munich, puis bénéficie de plusieurs manifestations en Allemagne.
 - Naissance du GRAV : Groupe de recherches d'Art Visuel.
 - Première exposition du GRAV à la Galerie Denise René à Paris.
 - Morellet prend part à l'exposition "Nouvelles tendances", à la Galerie Suvremene Umjetnosti de Zagreb.

1962-63 Premières structures dans l'espace.

- Le GRAV expose à la Maison des Beaux-Arts de Paris. Exposition itinérante en Italie puis aux Etats-Unis.

Premiers néons.

- Exposition "Nouvelle tendances 2" à Zagreb.
- Le GRAV expose à la Troisième Biennale de Paris et remporte le 1^{er} prix de groupe.

- 1964-66**
- Exposition "Nouvelles tendances" aux Arts Décoratifs de Paris. Le GRAV expose un second Labyrinthe et à partir de là connaît une reconnaissance internationale.
 - Participe à la manifestation "Responsive Eye" au MOMA.
 - Nouvelle installation du GRAV à la 4^{ème} Biennale de Paris.

1967-68 Premiers néons à programmation aléatoire.

- Exposition personnelle de François Morellet à la Galerie Denise René et Indica à Londres.

- Rencontre Marcel Duchamp et Daniel Spoerri.
- le GRAV expose au Museum am Ostwall de Dortmund en Allemagne, puis collabore à l'exposition "Plus by Minus" à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo.

Premiers adhésifs éphémères.

- Participe à diverses expositions seul : Documenta IV de Kassel, "Le silence du Mouvement" au Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo.
- Dissolution du GRAV à l'unanimité.

- 1969-71**
- Conçoit des néons monumentaux pour les Pavillons Français de l'Exposition Universelle d'Osaka au Japon et de la Biennale de Venise.
 - Vend pour la première fois à des institutions publiques : musées de Mönchengladbach, Essen ou Wuppertal. La consécration de son œuvre est engagée.
 - Première rétrospective organisée par le directeur du Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven, qui circule ensuite au Centre national d'Art Contemporain de Paris, en passant par l'Allemagne et la Belgique.

Première désintégration architecturale.

- Exposition personnelle à la Galerie Denise René, puis collective dans celle de Daniel Spoerri à Milan, la Eat Art Galerie.

- 1972-74**
- Le GRAV bien que dissout collabore à l'exposition "60-72, 12 Ans d'art contemporain en France".

Premiers tableaux déstabilisés.

- En Pologne se tient sa première exposition personnelle au MuseumSzutki de Lodz.

Première installation monumentale à l'étranger.

- 1975-77**
- Obtient un 1^{er} prix lors de 13^{ème} Biennale de Sao Paulo.
 - Première rétrospective du GRAV à Côme, Italie.
 - L'Art Research Center de Kansas City organise une exposition consacrée uniquement aux "trames" de l'artiste.
 - Cesse ses activités au sein de l'usine familiale.
 - Rétrospective de ses œuvres utilisant la lumière à la Westfälischer Kunstverein de Münster.

- Deuxième grande rétrospective à la Neue Galerie de Berlin, qui se poursuit à la Kunsthalle de Baden-Baden et au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Premières géométrie des contraintes.

Premiers tableaux en situation.

- 1978-82** - Reçoit le prix Willy Grohmann de l'Akademie der Künste de Berlin.
 - Présente pour la première fois son travail chez Liliane et Michel Durand-Dessert, galerie représentant l'artiste encore actuellement.
 - Publie le catalogue raisonné de ses réalisations pour l'architecture.

1983-85 Premières Géométries.

- Les titres de ses œuvres perdent leur fonction descriptive.
 - Rétrospective à Buffalo : "François Morellet Systems" à l'Albright-Knox Art Gallery. Cette exposition se rend à Montréal, New-York et Miami.

- 1986-87** - Première désintégration architecturale utilisant le néon, à la grande Halle de la Villette.
 - Rétrospective au Musée national d'Art moderne de Paris. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam reprend l'exposition.
 - Serge Lemoine écrit la première monographie de l'œuvre de François Morellet.

Premières Géométries dans les spasmes.

- Expose au Rijksmuseum Kröller-Müller à Otterlo pour une rencontre avec Bertrand Lavier.

**1988-90 Premiers Paysages-marine.
 Premières Défigurations.
 Premiers Objets non identifiés.**

- 1991-93** - Grande exposition, regroupant ses dessins inédits de 47 à 61, au Musée de Grenoble.
 - Réalise un grand nombre de *désintégrations architecturales*.

Premières œuvres baroques.

Premiers Steel-life.

- Edite le catalogue raisonné des *Steel-life*.

1994-95 Premiers *Relâches*.

- Le Kunstsammlungen de Chemnitz publie le catalogue raisonné des installations éphémères.

1996-97 Premiers *Lunatiques*.

- Mise à jour de la monographie de Serge Lemoine, par Serge Lemoine.

- Expose et vend à Séoul, au Ho-Am Art Museum, sa plus grande œuvre fragmentée.

1998 Premiers π *Rococo*.

- Rétrospective du GRAV au Centre d'art contemporain de Grenoble (le Magasin) pour laquelle est reconstitué le troisième labyrinthe. Celui-ci est acquis par le Musée de Cholet et visible dans sa collection permanente.

1999 Premiers π *Piquants*, π *Puissant* etc.

- Publication du catalogue raisonné des gravures de 1980 à 1999.

- Parution des textes de l'artiste dans l'ouvrage "Mais comment taire mes commentaires", édité par l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

2000-01 Premières *Balance-war*.

- Rétrospective à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris.

Premiers π *Ferococo*.

Premiers *Lunatiques infernaux*.

Son oeuvre

Réduire en une phrase trente-cinq ans de travail

« 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 toutes sortes de supports (toiles, murs, statues, architectures, « paysages ») (1)

Le contexte artistique après la guerre

De tout temps l'abstraction et plus précisément celle dérivée de la géométrie, fut présente dans les arts. Mais si nous voulons parler d'art abstrait ce n'est réellement qu'après la deuxième guerre mondiale qu'il prend de l'importance au sein des mouvements artistiques. La presque abstraction engagée par les modernes fait en effet naître un bouillonnement au sein de tous les arts graphiques. La période de la guerre quant à elle devient un moment d'expérimentation pour tous les artistes européens et un grand nombre de groupes se forment sans encore se nommer.

La guerre finie s'impose la notion d'art moderne, c'est le temps de la célébration des avants-gardes historiques. L'Europe multiplie alors les rétrospectives pour reconnaître ses héros.

Chez les jeunes artistes naît par contre une volonté de fêter les formes de la liberté d'esprit. Les groupes apparaissent dans toute l'Europe, Italie, France, Espagne, Pays-Bas, catalysant des nouvelles tendances. Apparaît alors une abstraction contraire à celle des premiers maîtres de l'art abstrait, avec qui l'art tendaient à magnifier la nature par le signe.

Cependant cette nouvelle tendance – représentée par l'art concret ou minimal - pourtant minoritaire, devient vite un drapeau destiné à réhabiliter l'art moderne dit dégénéré et condamné par les nazis. Se voulant tellement l'éthique de la modernité, il s'officialise très vite pendant que sur le continent opposé la tendance adverse à l'abstraction géométrique pure et froide obtient un vif succès. L'expression lyrique ou expressionniste, dite chaude est privilégiée. La pensée et le sentiment sont considérés comme une

1. François Morellet.
Genève 1988, p47.
Repris dans : « *Mais
commentaire mes
commentaires* »
François Morellet,
ENSBA; Paris, 1999
p.142

écriture automatique, où le contenu n'a plus à voir avec le sujet de la représentation. L'Europe ayant également ses adeptes de l'abstraction chaude, se forme alors une lutte entre figuratifs et abstraits, dont certains artistes profiteront pour en faire la critique. ✕

C'est au milieu de ce climat qu'apparaît François Morellet. Par les influences de ses débuts, il se place dans le courant de la tradition moderniste. Il est le continuateur de cette abstraction froide et métaphysique commencée par le constructivisme russe ou l'art concret. Il se trouve alors dans les années 50, dans une période charnière où l'expressionnisme abstrait est en vogue même en Europe, mais où l'abstraction froide tend à se réincarner dans des tendances nouvelles, qui feront naître l'Op art, le Minimalisme et l'Art conceptuel.

L'originalité d'une telle œuvre

Si son travail se rapproche beaucoup au premier abord de cette abstraction géométrique composée, défendue principalement en France par la galeriste Denise René, durant la guerre; il cache en réalité une part non négligeable de surprises.

Cette apparence stricte se transforme vite et se révèle, par des jeux ou des provocations, être un médium plein de légèreté et d'humour. Les titres ont par ailleurs un grand rôle dans cette entreprise parce qu'ils sont le premier indice, la première invitation à l'intrigue ou à l'amusement. Le spectateur est alors après une simple lecture plongé dans un monde de représentations logiques et plus récemment depuis 1983, humoristiques. Ce jeu auquel nous sommes attentifs, parce qu'il ne conduit à rien d'autre sinon à la compréhension de la règle tout en excluant la monotonie et les répétitions, est ainsi un aspect primordial dans son œuvre. Il est en effet apparu très tôt et perdure aujourd'hui. (Annexe 1, p.57)

Ce goût du jeu et des systèmes, alimenté par un discours démystificateur sans contradictions, lui a également permis d'alimenter son travail chaque fois différemment. Et ceci lui évitant de tomber dans une démarche simplement décorative ou à caractère strictement social. En changeant ses préoccupations toujours avant d'en tarir le fond, il évite ainsi toute appartenance à une seule tendance et surtout que celle-ci l'enferme ou se retourne contre lui-même. Et s'il lui arrive de prolonger une série d'œuvres pour un temps, c'est bien sûr consciemment et avec un humour explicite.

Son discours et les nombreux textes qu'il a publiés lui permettent ainsi de justifier et mettre en valeur ses différentes amours et règles ✕



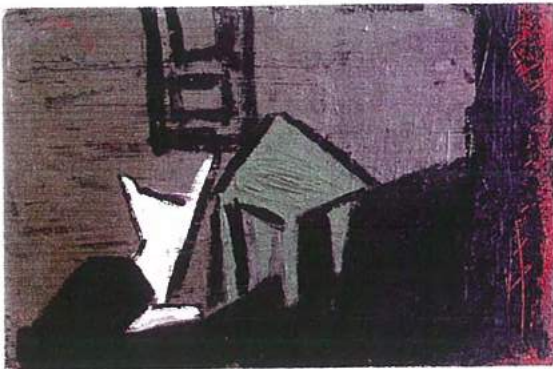
Autoportrait. 1947, crayon noir sur papier, 31,8 x 24 cm.



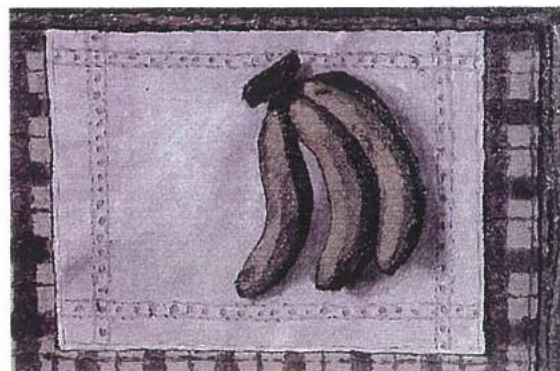
Etude. 1947, stylobille sur papier quadrillé, 10 x 16 cm.



Danielle. 1947, Crayon noir sur papier, 16,5 x 22,7 cm.



Peinture. 1945, Huile sur bois, 21 x 33 cm.



Peinture. 1947, Huile sur toile, 27 x 41 cm.

du jeu, mais lorsqu'elles en sont changées celles-ci ne sont pas pour autant abandonnées. Lorsqu'il explique en 1970 qu'il souhaite plus jouer avec l'architecture que le spectateur, ses œuvres cherchent cependant encore à nous interpeller.

Un art intemporel

Ses peintures et intégrations architecturales ne sont ainsi pas détachables les unes des autres. Si l'on considère l'attitude de l'artiste face à la vie de ses œuvres, quelque chose qui refuse une appartenance à l'histoire y est présent.

Les projets et commandes publiques parce qu'ils sont intégrés à l'environnement urbain sont dépendants de celui-ci. Cela se traduit le plus souvent par une destruction de l'œuvre en même temps que l'architecture ou un changement des matériaux d'origine. L'œuvre afin de surmonter les agressions et les caresses des visiteurs ou du climat se dote de matériaux plus résistants, donc changent parfois d'aspect. Sa maintenance si elle est trop contraignante, est également un argument récurant dans l'argumentation de ces alternatives.

Les œuvres picturales, quant à elles, sont le plus souvent définies par des systèmes. Ces règles qui ont pour bases les mathématiques et la géométrie élémentaire sont donc très facilement accessibles, comprises et reproductibles à n'importe quelle époque et pourraient l'être par n'importe qui. D'autre part sa volonté, basée sur les préceptes de l'art concret, de supprimer toute trace d'exécution et de démystifier le geste de l'artiste sous entend également que la matière même de ces œuvres ne doit pas être considérée comme le témoignage d'une époque.

Ainsi par la liberté qu'il donne à l'évolution de sa structure matérielle, tout en lui souhaitant un aspect le plus proche possible de l'original, l'œuvre de François Morellet semble pouvoir agir à toutes les époques.

Influences et préoccupations

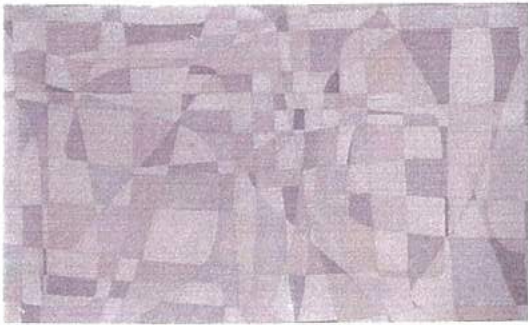
Les œuvres de ses débuts s'apparentent aux genres traditionnels de la peinture. Il réalise des paysages, des portraits et natures mortes dans la lignée de Derain ou Oudot. Les couleurs sont sombres, appliquées en aplat et en pâte. Les dessins sont exécutés au trait poussé, sec et précis, à la manière de Giacometti.



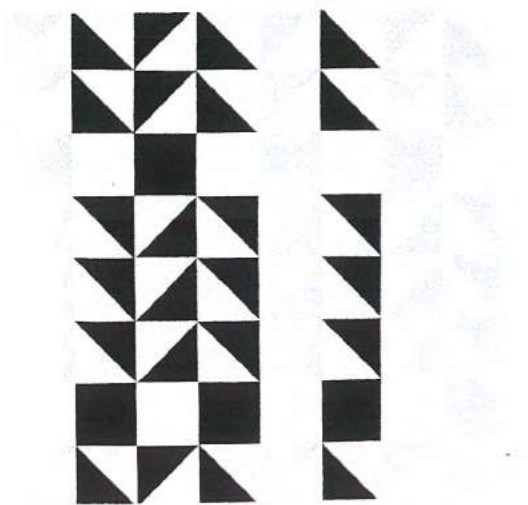
Composition. 1948, crayons de couleur, crayon noir encre de chine, 26,5 x 30,5 cm.



Oiseau à carreaux. 1949, Peinture à la colle sur bois, 40 x 50 cm.



Peinture. 1950, huile sur toile, 40 x 65 cm.



16 carrés, 96 triangles. 1952, Laque glycérophtalique sur bois, 70 x 70 cm.



Peinture. Huile sur bois avec charnières, 100 x 153 cm.



Composition. 1948, crayon noir, encre de couleur sur papier, 30,8 x 26,7 cm.

Il développe cependant très vite un style dans ces premières peintures, réalisées principalement sur toile, dont certaines font déjà preuve d'un goût pour le dépouillement et les structures.

Autour de 1949 il se prend d'amour pour les peintures océaniques lors d'une visite au musée de l'homme. Il puise alors ses inspirations dans des modèles autres que ceux de la tradition occidentale et développe une peinture décorative, stylisée de motifs zoomorphes et anthropomorphes, à base d'empreintes de végétaux. Les techniques deviennent variées, il mélange les échelles, les espaces pour représenter des mondes animaliers.

L'art brut prôné par Dubuffet se rapprochant de l'esthétique des Tapas l'intéressent également mais c'est pour le Jazz qu'il va vibrer à cette époque.



Petite tête. 1949, huile sur toile, 33 x 41 cm.

En 1950 son art change radicalement. Après avoir découvert la peinture abstraite et très dépouillée de Charchoune et Dmitrienko, il se lance dans un style définitivement abstrait. Notons que ce dernier lui conseille à cette époque de "faire simple".

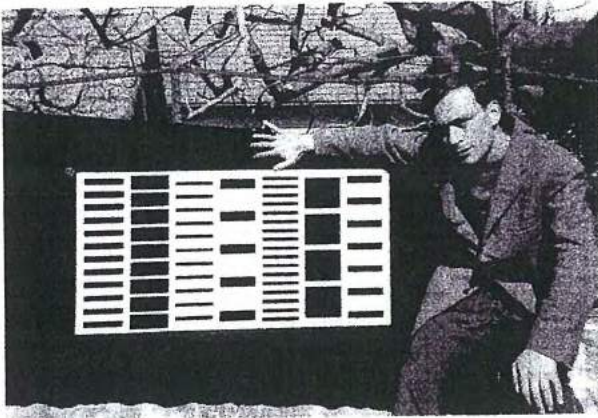
Ses compositions sont alors basées sur des réseaux de lignes et de courbes tons sur tons qui forment des figures plates dans le plan du tableau.

Puis il part au Brésil et y rencontre de jeunes artistes décidément convaincu par l'art de Max Bill, dont une rétrospective vient d'avoir lieu à Sao Paulo. Ce dernier aura une influence sur le travail de François Morellet et surtout dans le choix qu'il fait de systématiser son art. L'œuvre de Mondrian quant à elle le perturbe pendant quelques jours jusqu'à ce qu'il soit complètement conquis et le persuade dans ses positions. Ses tableaux représentent alors des rythmes géométriques en deux dimensions.

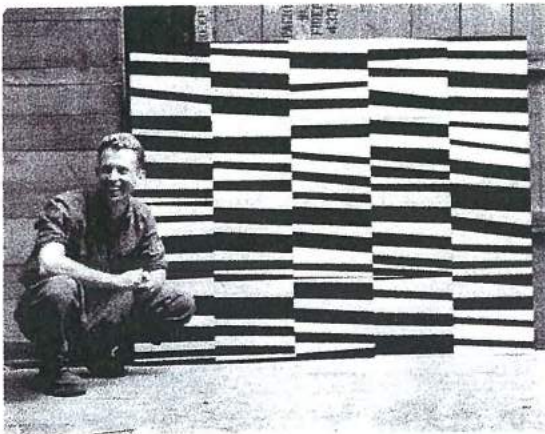


Alhambra de Grenade, (détail).

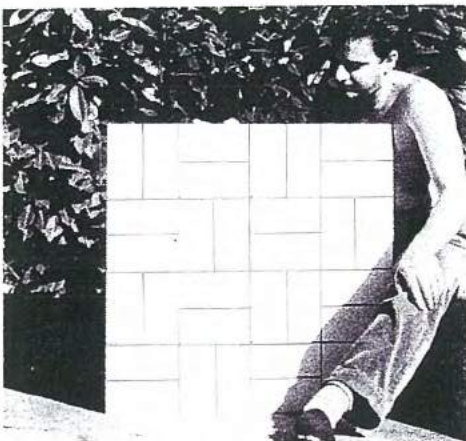
En 52 apparaît définitivement le format carré de 80x80 cm et 140x140 cm. Il tente également d'effacer toute trace d'exécution. Par l'absence d'effets il cherche une neutralité complète dans les formes et la facture.



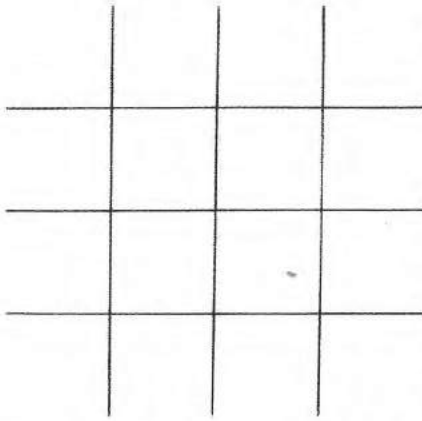
Alain Naudé avec l'une de ses peintures vers 1952.



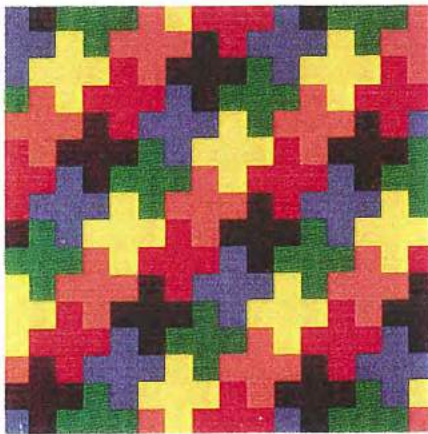
Ellsworth Kelly vers 1952 devant son tableau *Cité* (1951).



François Morellet en 1953 avec son tableau *32 rectangles* (1953), huile sur bois, 80 x 80 cm, Collection particulière.



16 carrés. 1953, huile sur bois, 80 x 80 cm, Mönchengladbach, Städtisches Museum.



Violet bleu vert jaune orange rouge. 1953, huile sur bois, 80 x 80 cm, Centre George Pompidou, Musée National d'art moderne, Paris.

2. Occident-Orient, l'art moderne et l'art islamique, *Strasbourg, Musée de L'Ancienne Douane*, 1972, p. 91.
Repris dans : Paris, 1986, p. 180; San Sebastian, 1989, p. 19; *Temporale* (Lugano), n° 27, 1991, p. 23; *Mais comment taire mes commentaires*, ENSBA, Paris, 1999, p. 57.

Il découvre l'art musulman à l'Alhambra de Grenade et est immédiatement séduit par la continuité des figures, des motifs réguliers et des entrelacs.

C'est pour moi l'art le plus intelligent, le plus précis, le plus raffiné, le plus systématique qui ait jamais existé. Un art qui a su éliminer à la fois les rappels naturalistes, la sensibilité de la facture et la composition, toutes ces qualités pour moi primordiales, que je n'avais pu trouver dans l'art occidental. (2)

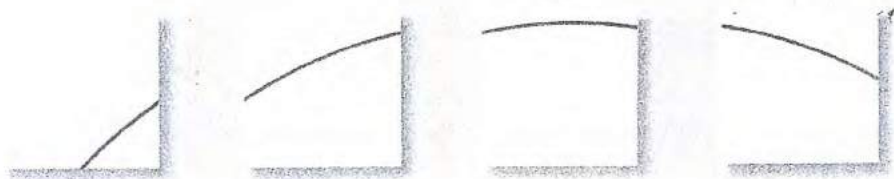
Il établit alors à partir de cela des principes et règles du jeu afin de faire comprendre et rendre clair le système de chaque œuvre et adopte un principe d'alternance de formes relevant du "all over". Il rencontre à cette époque d'autres jeunes artistes pratiquant le même langage pictural: Almir Mavigner, Jack Youngerman, Alain Naudé, Ellsworth Kelly.

Nous sommes alors en 1953 où l'abstraction géométrique connaît un léger déclin. C'est durant cette année qu'il réalise sa première œuvre minimaliste, "16 carrés" et pose ainsi sa première trame. (Annexe 2, p.58) Il se penche également sur la couleur, joue de superpositions puis privilégie la trichromie des couleurs pures. Le noir et blanc sont finalement préférés car ils constituent le choix le plus simple dans sa volonté de systématiser ses décisions.

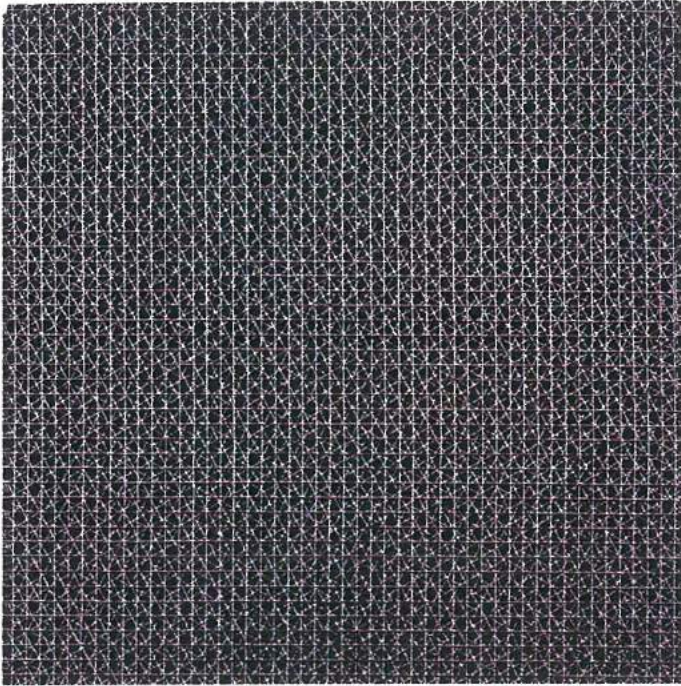
Il va alors explorer la voie du système durant toute sa vie. Son œuvre se composant de caractéristiques précises - la géométrie, la composition "all over", la ligne, le noir et blanc, une facture neutre et anonyme et une économie de moyen – en fait un acteur de l'art systématique-minimaliste.

En 1954 apparaît sa première œuvre fragmentée, "arc de cercle brisé", qui annoncera ses travaux postérieurs. Il abandonne cependant la courbe au profit de la ligne droite.

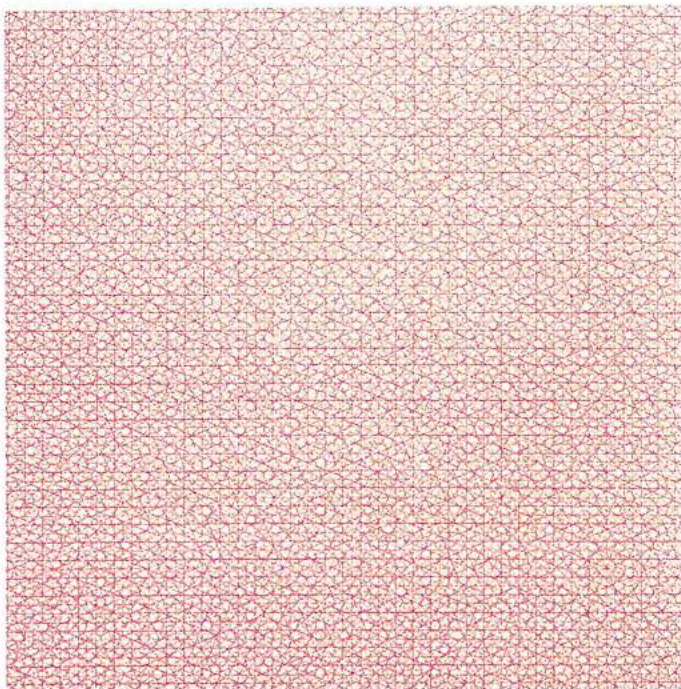
Enfin il trouve cette année là, dans la *Gestalttheorie*, les justifications de sa recherche systématique. Ses œuvres ne deviennent alors plus que les échantillons de l'application d'un système. En 1956 les titres des œuvres annoncent alors systématiquement le programme avec lequel elles ont été produites. Il rencontre Soto, Joseph Albers puis Vera et François Molnar. Vasarely l'encourage.



Arc de cercle brisé. 1954, huile sur bois, quatre fois 60 x 60 cm.



3 grillages 0°-30°-60°. 1959, Grillage sur bois, 80 x 80 cm. Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart.



4 doubles trames 0°-22°5-45°-67°5. 1958, huile sur bois, 80 x 80 cm. Collection particulière.



François Morellet en 1960 dans son atelier de Cholet avec différents tableaux de 1960 posés au sol, ainsi que au mur *Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone*. Huile sur bois, Trois fois 80 x 80 cm. 1958. Atelier de l'artiste.

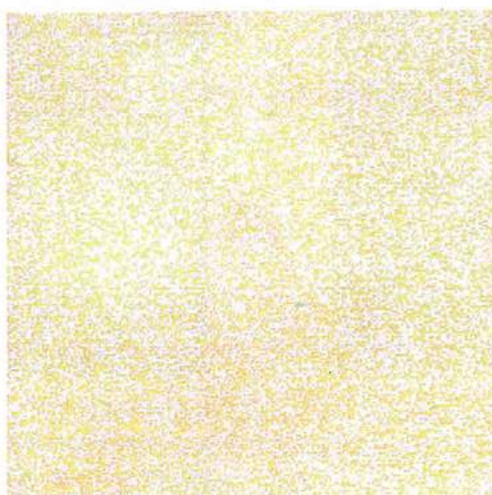
A partir de 1958, influencé par les collages de Jean Arp, il réalise ses premières répartitions aléatoires. Entre alors en jeu un dialogue avec le hasard qui témoigne encore une fois ^{de} sa volonté de rationaliser sa création artistique. Il souhaite en contrôler le processus et réfléchit donc sur les notions de goût et de sensibilité. Les motifs d'un grand nombre de ses toiles de cette époque-là sont alors le résultat de tirages au sort à partir des décimales du nombre π ou des numéros d'un annuaire de téléphone.

J'ai découvert vers 1958 que le hasard pouvait ainsi servir à faire vivre (c'est à dire à casser) mes systèmes qui m'étaient apparus un peu trop endormis dans leur auto-satisfaction"(3)

Il commence également son importante série des superpositions de trames, qui annoncent les travaux postérieurs d'un autre grand artiste. Des réseaux de lignes parallèles au plan du tableau contrastent l'effet visuel selon leur épaisseur, leur nombre et leur degré d'inclinaison.

Il rencontre, en 1960, de jeunes artistes argentins, lors de réunions autour de l'intégration du mouvement et des progrès scientifiques à l'art. Un groupe se forme puis fonde le centre de recherche d'art visuel, qui se base à Paris. Ils développent ainsi un centre de discussion et de réflexion afin de "donner un sens social à la géométrie". Cette période est également celle où François Morellet entreprend ses premières œuvres réellement consacrées à la couleur, les "40000 carrés", dont il réalisera des variantes grâce à la sérigraphie. (Annexe 3, p.59) C'est à propos de ces œuvres que Vasarely s'écrira : "Bravo, tu as réussi à faire du tachisme sans te salir les mains" (4)

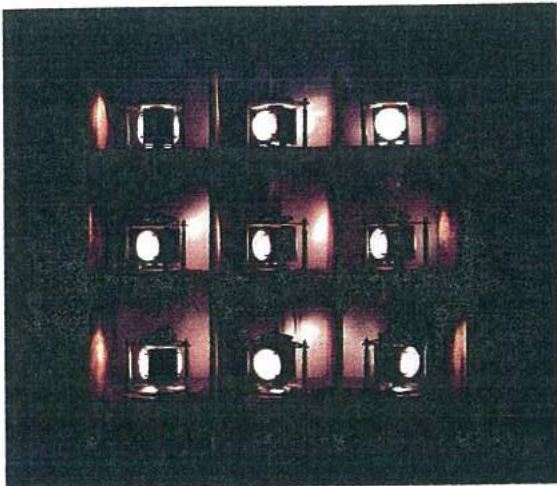
3. Texte du 27 juin 1984 destiné à l'Auckland City Art Gallery, Auckland, Nouvelle-Zélande. Repris dans *François Morellet, in cat. "François Morellet", MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986. p. 193.*
4. In cat. *"François Morellet, MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986. p. 192.*



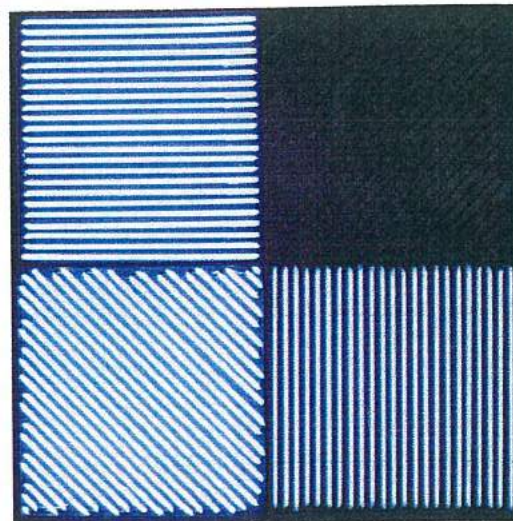
Répartition aléatoire de 40.000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone. 50% gris, 50% jaune. 1961, sérigraphie sur bois, 80 x 80 cm.



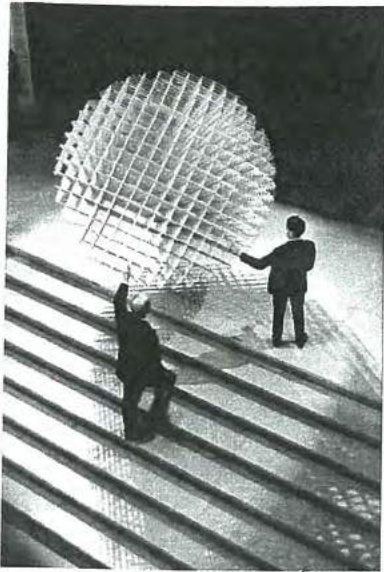
Les membres du GRAV: Julio Le Parc, Joël Stein, Horacio Garcia Rossi, François Morellet, Yvaral et Francisco Sobrino. Dortmund, 1968.



9 lumières tournantes. 1965, lampes tournantes dans un cadre de bois, 50 x 50 cm.



4 panneaux. 1963. Tubes de néon blanc montés sur 4 panneaux avec système d'allumage électro-mécanique. 4 panneaux de 80 x 80 cm chacun, Paris, Galerie Durand-Dessert.



Sphère-trames (1962), 3^{ème} Biennale de Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1963.

Après le Centre, le Groupe de Recherche d'Art Visuel ou GRAV, est fondé en 61. Leur membres, dont fait toujours parti François Morellet, publient très vite un tract qu'ils distribuent lors de la 2^{ème} Biennale de Paris, à travers lequel ils critiquent l'institution et "placent leurs efforts dans la recherche et la réalisation visuelle des premières données de base tendant à éloigner l'art plastique des conventions."⁽⁵⁾

En 1962 apparaît véritablement sa première sculpture, "sphère trame". Parce qu'elle est suspendue dans le vide, sa rotation ou celle du public provoque un trouble dans la perception des différents plans.

Cette œuvre est revendiquée en tant que sculpture bien qu'il réfléchisse en même temps aux problèmes inhérents à cette définition.

Le groupe tente de définir une science de l'art et revendique l'importance du spectateur en tentant de le faire participer. Naît une volonté de modifier "la complaisante considération vis-à-vis de l'œuvre, de l'artiste unique et du mythe de la création inspirée" ⁽⁶⁾. Ils utilisent pour cela, comme principal véhicule la stimulation de l'organe visuel chez le spectateur.

Leur première exposition collective, organisée par Denise René, à lieu à la maison des Beaux Art de Paris, où ils présentent un labyrinthe composé de différentes expériences sensorielles impliquant le visiteur de façon active.

En 1963 apparaissent les premiers néons et lumières artificielles dans l'œuvre de François Morellet, et seront utilisés tout au long de celle-ci. Il réalise tout d'abord "9 lumières tournantes" pour passer aussitôt à l'utilisation des tubes de néons.

Le néon est un matériaux dur et froid qui me plaît et qui me permet d'utiliser le temps et le rythme. Je travaille aussi sur les interférences qui sont fondées sur des procédés de répétition mais qui mettent en présence des séries d'éléments présentant certains décalages les uns par rapport aux autres. C'est un peu l'équivalent de ce que Steve Reich fait en musique ou même de certains jeux de cloches dans les églises. ⁽⁷⁾

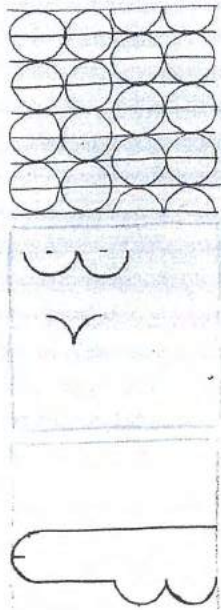
Le tract "Assez de mystification" est réactualisé et redistribué. Ils exposent à la 3^{ème} biennale de Paris et remportent le premier prix de groupe. (Annexe 4, p.60).

L'année d'après, un deuxième labyrinthe est présenté à l'exposition "nouvelles tendances", au Musée des Arts décoratifs de paris.

5. "Assez de mystification", tract du GRAV, 2^{ème} Biennale de Paris, 1961.

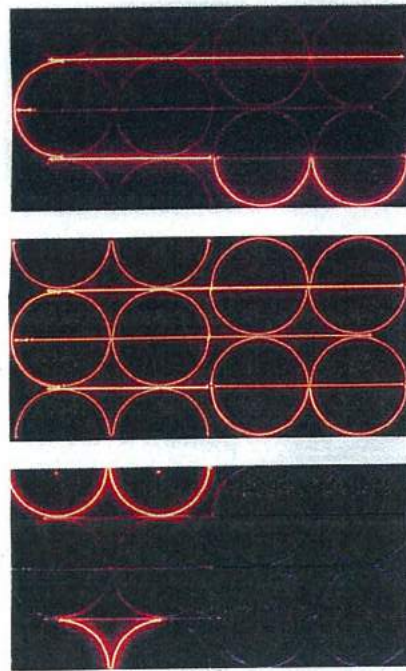
6. "Assez de mystification", tract du GRAV, 3^{ème} Biennale de Paris, 1963.

7. François Morellet, entretien avec Sylvain Lecombe, Canal, Paris, n°10, 1^{er}-15 dec.1977, p.9.

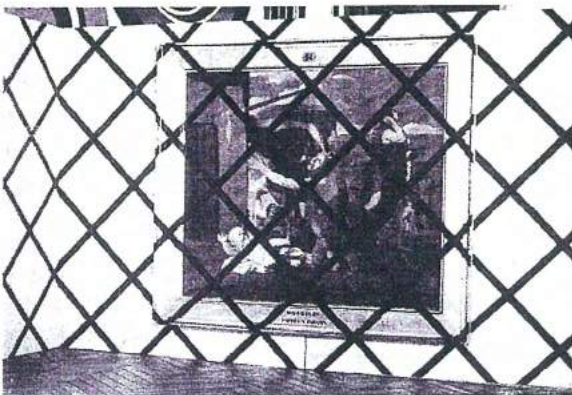


néon restant
entièrement
éclairé pendant
30 secondes sur
écran mais
pendant un
temps à la
limite de la
perception
(1/50 seconde)
tout s'étant
passé sur
la face inférieure
de l'écran, les
profils peuvent être
vus sur 2
cadrans sans
inclinaison
avec des
quelques secondes
si l'on se place
à l'arrière et
sur un
tableau 1 m 60

Etude pour *Néon abscon*. Crayon sur papier. 1968.



Néon abscon. Néons sur bois, 85 x 165 cm. 1968-1995.



Adhésif 45°-135°. Musée des Beaux-arts de Grenoble, 1972.



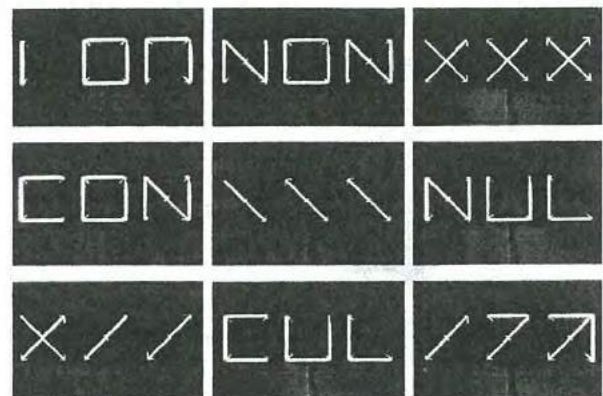
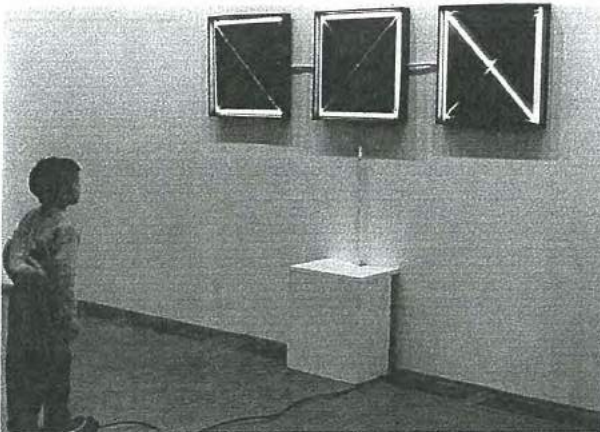
Trames 0°-90°, ruban adhésif, CNAC, Paris, 1971.

François Morellet présente, deux ans plus tard, deux œuvres intitulées "bowling lumineux" et "bonbon flash" où les facultés sportives du spectateur sont nécessaires au déclenchement de l'œuvre. Par ailleurs les œuvres mettant en pratique des interférences et mouvements ondulatoires sont vite abandonnées, d'autres artistes les ayant explorés avant lui.

Cette même année a lieu la deuxième exposition internationale (après Zagreb en 1961) au MOMA de New-York, intitulée "Responsive-Eyes" et regroupant tous les artistes de la tendance géométrico-cinétique.

En 1966 est organisée par le groupe une journée dans la rue. Un nouveau tract est distribué. François Morellet publie un nouveau texte: "Les sources lumineuses directes dans l'art".

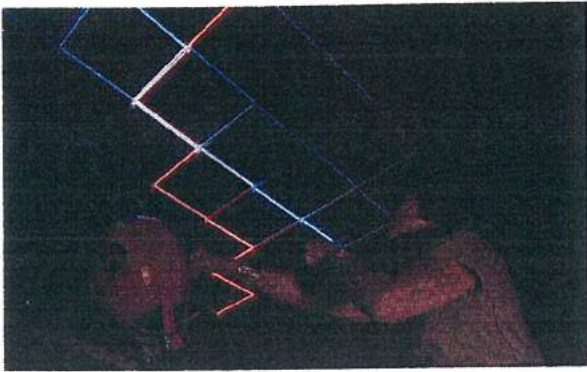
En 1967 il expose seul à la galerie Denise René puis à Londres. Il réalise ses premiers néons bavards et "abscons" en réaction contre le sérieux de l'art géométrique et rédige un autre texte: "Mise en condition du spectateur".



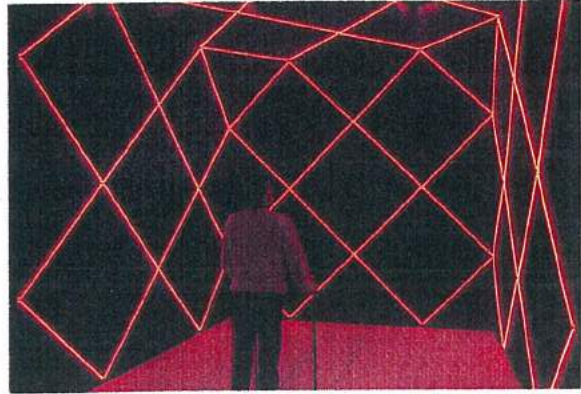
Néon avec programmation aléatoire-poétique-géométrique. 1967, Tubes d'argon blanc et bois, 3 éléments de 50 x 50 cm chacun. Collection privée.

En 1968 le groupe expose au Museum d'Ostwall en Allemagne et collabore à la réalisation de décors de films. Les premiers adhésifs et programmations lumineuses apparaissent dans l'œuvre de François Morellet, pour décorer des night club. Ses trames vont par ce moyen s'échapper du tableau et se coller sur les bâtiments et objets environnants. Par leur aspect elles parviennent à effacer toute notion d'espace et de volume. Il utilise alors cet espace pour le réduire à deux dimensions et lui faire jouer, en quelque sorte, le rôle d'une toile.

Il participe également à cette époque à diverses expositions seul.



2 trames de carrés de néons avec participation du spectateur. 1970, 11x 5 m, Pavillon français de la Biennale de Venise en 1970.



2 trames (45°-135°) de néon interférentes sur trois murs et un plafond. 1972, 360 x 360 x 360 cm, Fonds National d'Art Contemporain, Paris. Installation pour l'exposition "12 ans d'art contemporain en France," Grand palais, Paris.

Fin 68, alors qu'ils connaissent un vif succès, les orientations, engagements et ambitions du groupe divergent. La dissolution est officialisée en novembre. Chaque membre écrit alors un texte expliquant ses sentiments face à cette décision collective.

Etre en ménage à six pendant huit ans sans divorce ni nouveau mariage finit par être immoral et conservateur. Il fallait ouvrir largement le groupe. C'est radicalement fait.

Deuxièmement, un groupe est d'autant plus cohérent que ses membres sont anonymes. Ma proposition, faite il y a huit ans, pour supprimer définitivement toute signature individuelle pour les membres du groupe, ayant été rejetée, il était inévitable que le groupe disparaisse quand les succès individuels apparaîtraient.

On s'est quand même souvent bien marré! (8)

En 1970 il réalise des néons monumentaux où la participation du spectateur est toujours sollicitée. Sa première commande publique se fait à Paris au plateau La Reynie. Quatre trames inclinées à 3°- 87°- 93°- 183°, s'étalent d'un mur à l'autre pour créer une impression de "all over", d'autant plus accentué par la monumentalité.

Il tente à la suite de cela, une stratégie d'affrontement avec le contexte architectural. Il fait des "portraits d'endroits" au moyen de tableaux mis en situation et explique sa position:

Pourquoi avoir remplacé au moins dans mon cas l'appellation environnement par celle d'installation? C'est sans doute parce que maintenant je m'intéresse plus au lieu qu'au spectateur. Dans l'installation c'est vraiment le lieu qui compte d'abord, c'est lui qui préexistait et qui subsistera. (9)

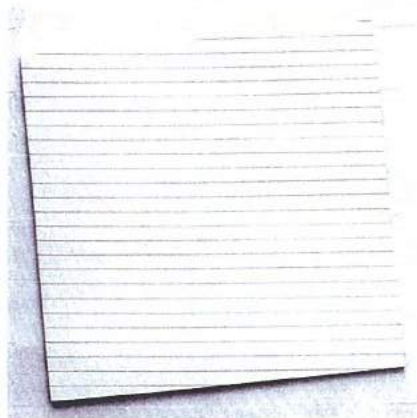
Il propose, cette même année, dans la galerie de Daniel Spoerri un travail dadaïsant à base de chewing-gum: "mords-les" et se prend à cette époque d'amour pour les palindromes.

En 1972 le GRAV renaît le temps d'une exposition à Paris: "12 ans d'art contemporain en France". François Morellet écrit un nouveau texte: "Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique" et détruit à cette époque beaucoup d'œuvres qu'il considère comme pas assez systématiques.

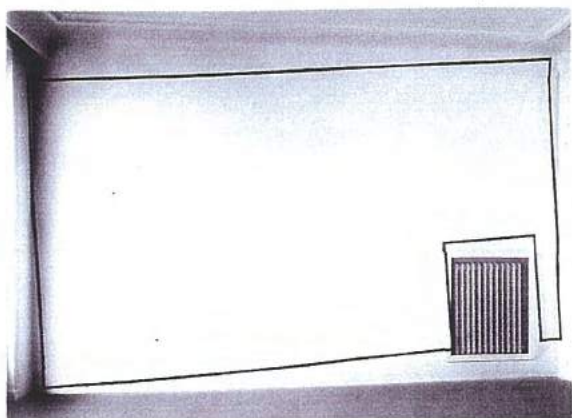
Il réalise ses premiers tableaux déstabilisés et ce jusqu'en 76, alors que s'organise la première rétrospective du GRAV en Italie. Un bateau navigue autour du lac de Côme, avec à son bord des œuvres du groupe et fait escale dans les principales villes.

8. François Morellet, dans: Joël Stein, "Dissolution du GRAV", Leonardo (Londres), vol.II, n°3, juil.1969, p.296. Repris dans: Côme, 1975, p.77; Grenoble, 1998, p.251; Mais comment taire mes commentaires, ENSBA, Paris, 1999, p.37.

9. François Morellet, "Mes installations", Susanna Anna (éd.), Catalogue raisonné des installations, Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen/ Stuttgart, Daco-Verlag Günter Bläse, 1994, n°11



Trame inclinée à 5° placée horizontalement.
1976, acrylique sur toile, 200 x 200 cm.
Staatliche Museum zu Berlin, Nationalgalerie.



Superposition d'une surface exposable avec cette même surface basculée à 5°. 1977, ruban adhésif collé sur mur, dimensions variables. Galerie Nancy Gillespie, Elisabeth de Laage, Paris, 1977.

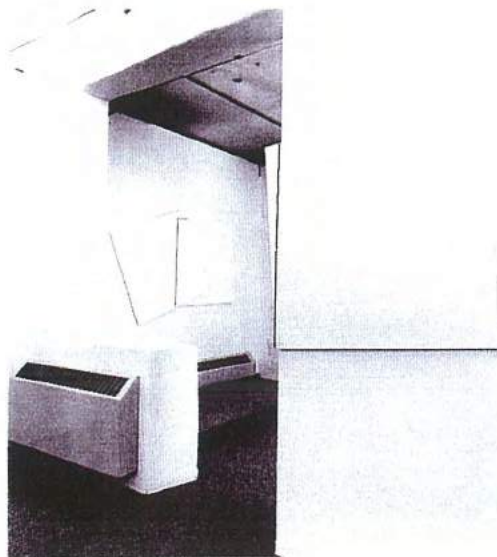
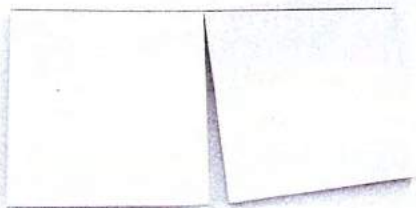
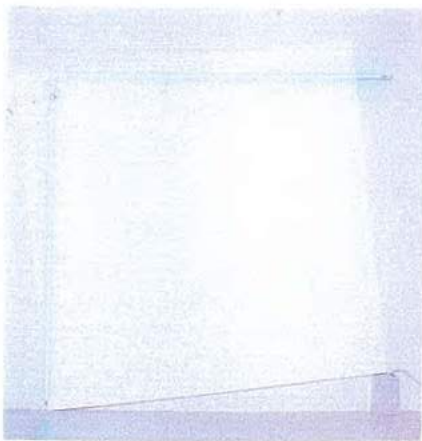


Tableau 100°-10°. Acrylique sur toile. Galleria Eude, Barcelona. 1979.



Seule droite traversant 2 carrés: l'un incliné à 5° par rapport au mur et l'autre à 5° par rapport au sol.
1978, acrylique sur toile, deux fois 80 x 80 cm.



Angle de néon sur tableau sur transformateur. 1982, acrylique sur toile, tube de néon, transformateur, 140 x 140 cm. Malmö, Suède, collection particulière.

Cette période est pour lui la fin d'une croyance en une géométrie absolue et parfaite. Avec la série "Géométrie des contraintes" il adopte alors une nouvelle règle du jeu:

Depuis quelques années, je m'aperçois qu'entre la géométrie et moi il y a beaucoup de choses (la peinture, le tableau, le mur, etc.) que je ne veux plus ignorer.[...] Alors je me suis remis à mes "à peu près géométriques" en prenant comme principe non pas de cacher les contraintes mais plutôt d'en faire le principal sujet du tableau. (10)

Il tente également, durant cette période, une classification de son œuvre selon des principes de réalisation. (Annexe 5, p.61).

De 1978 à 1982 il inaugure un grand nombre d'œuvres utilisant la lumière du néon. Mais ce matériau n'est pas seulement une source de lumière, il est également et surtout pour l'artiste une ligne colorée. Les fils électriques, étant inévitablement présents sont alors intégrés à l'esthétique de l'œuvre.

C'est à cette période qu'il montre également une de ses œuvres les plus originales, parce qu'elle semble à la fois dessin et sculpture sans toute fois l'être et se revendique finalement proche de l'architecture. Il explique cela en 1988: **Cette œuvre est en réalité pour moi une machine à désintégrer portable et efficace pour toute architecture d'intérieur comportant des angles droits.**(11)

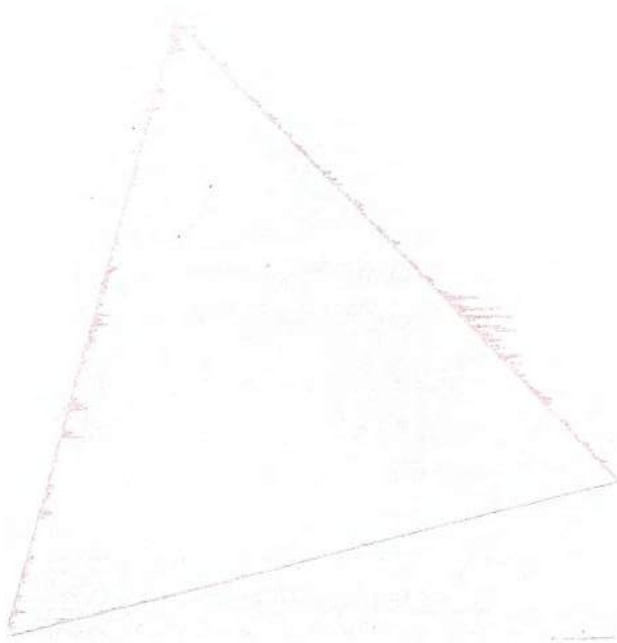
10. François Morellet
"La géométrie des contraintes". Neuchâtel 1981, n.p.
Repris dans: Paris, 1986, pp.192-193;
"Die Geometrie der Zwänge", Sarrebruck, 1991, pp.12-13; Chemnitz, 1994, p.47; Mais comment taire mes commentaires, ENSBA, Paris, 1999, p.94-95.

11. "Au cours d'une interview en 1982", François Morellet, 1988, dans: *Mais comment taire mes commentaires, ENSBA, Paris, 1999, p.148.*

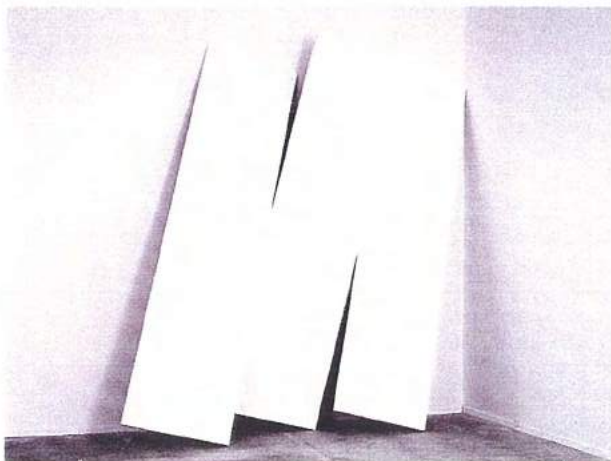


A gauche: Angle droit composé d'une poutre coupée d'onglet (30° par rapport au sol- 45° par rapport au mur) et d'une ligne (45° par rapport au sol- 0° par rapport au mur)

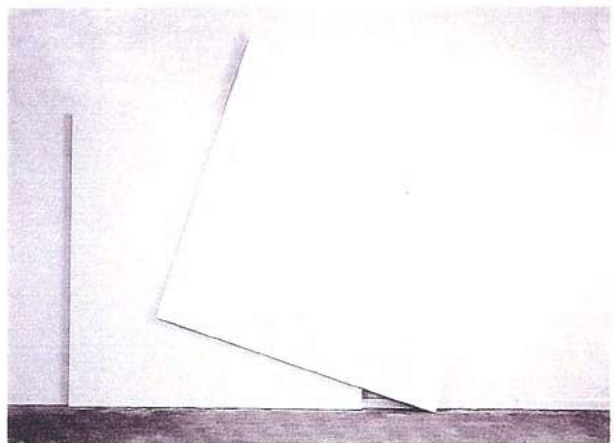
A droite: Angle droit composé d'une poutre coupée d'onglet (45° par rapport au sol et au mur) et d'une ligne (0° par rapport au sol et au mur). 1982, bois de sapin et craie bleu, dimensions de la poutre variables. Vue de l'exposition à la galerie Au fond de la cour à droite", Châgny en 1982.



Gratture sur bois n°8. 1986, contre-plaqué et acrylique, 150 x 150 cm.



Par derrière à trois. 1986, acrylique sur toile sur bois, Trois fois 400 x 100 cm.

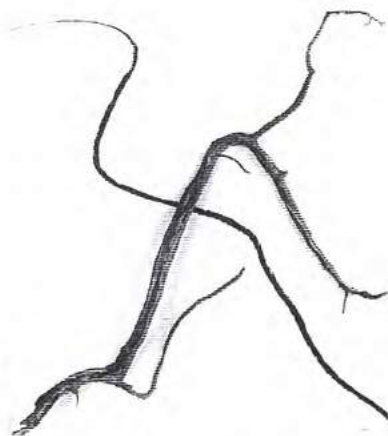


En levrette. 1986, acrylique sur toile sur bois, 268 x 313 x 12 cm l'ensemble (2 éléments de 200 x 200 cm chacun).

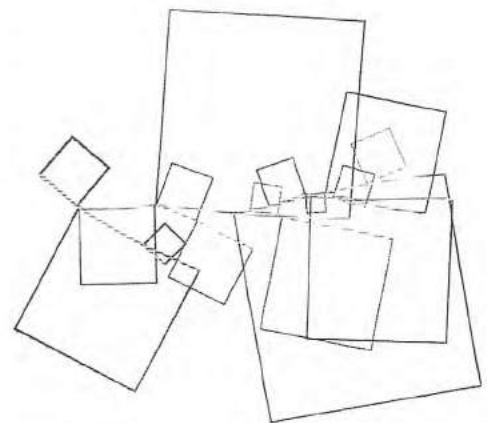
Son œuvre prend par la suite toutes les formes et les commandes publiques se font de plus en plus nombreuses. Il continue en effet la grande série des "Désintégrations architecturales", commencée en 1971, comme un jeu. Il étudie pour cela au sein de son atelier et à l'aide de maquettes les possibles déstructurations des bâtiments afin d'obtenir finalement une interférence entre l'œuvre et l'architecture.

Je ne cherche ni à intégrer dans une architecture une de mes œuvres déjà réalisée (ou agrandie), ni à ajouter une sorte de décoration qui respecterait et mettrait même en valeur l'œuvre de l'architecte. Non, je cherche plutôt à créer une cassure. Une cassure dans l'architecture par mon œuvre et dans mon œuvre par l'architecture. (12)

Toujours adepte des jeux, ce sont alors ceux avec les mots qui prennent une importance pour la compréhension de l'œuvre. C'est en 1983 avec les "Géometree" que ceux-ci contaminent également la langue anglaise. Les titres perdent ainsi leur fonction descriptive pour n'évoquer plus que la série, comme le ferait une légende. Il mélange alors trois de ses amours que sont la géométrie, les systèmes et les végétaux, en prolongeant les tendances qu'ont les branches à former des angles ou figures géométriques.



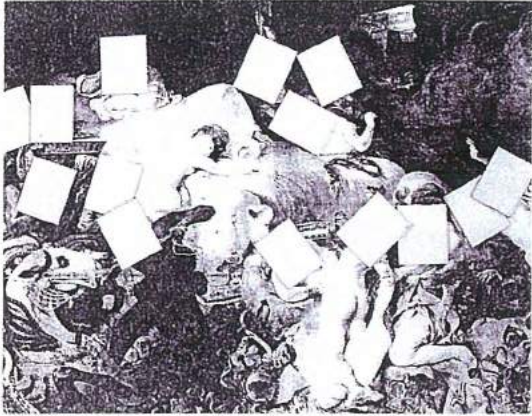
Geometree n°103. 1985, branche et fusain sur papier, boîte de 48 x 37 cm.



Geometree n°28. 1983. Branche, encre et acrylique sur carton. 58,5 x 66 cm.

12. "A propos d'une intégration architecturale, lettre à la Mairie de Mably", François Morellet 1985, *Mais comment taire mes commentaires*, ENSBA, Paris, 1999, pp.119-120.

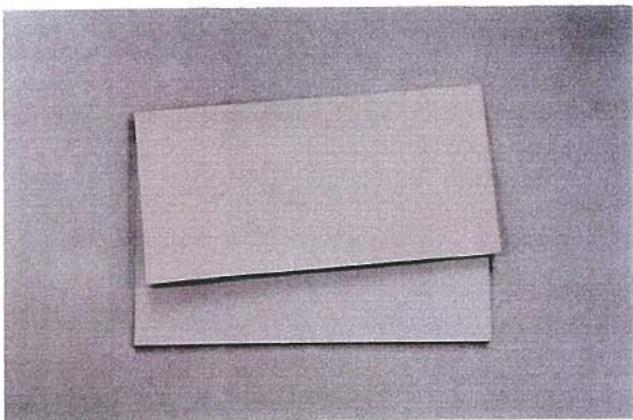
Après sa première rétrospective, organisée par le MNAM de Paris en 1986, il réalise ses premières "Grattures" alliant encore par le jeu de mot les techniques du gratté et de la gravure. Il commence également une autre grande série alliant l'humour, l'art et la sexualité avec les "Géométries dans les spasmes". Des toiles uniformément blanches, montées sur des panneaux de porte de format carré ou rectangulaire, sont positionnées selon des figures différentes devant représenter par la lecture du titre, des positions amoureuses.



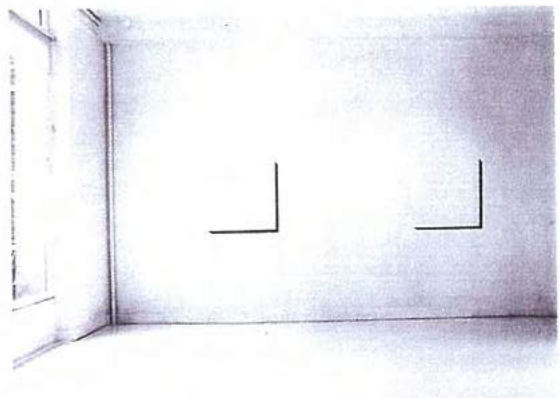
Delacroix défiguré ("La mort de Sardanapale"), 1988.



Delacroix défiguré (*La mort de Sardanapale*). 1989, acrylique sur toile, 410 x 800 cm l'ensemble (15 éléments de 92 x 73 cm chacun, (format 30 Figure). (Détail).



Raz de marée n°3. 1987, acrylique et glycérophtalique sur toile, 146 x 195 cm.



Ombres de moi-même. 1989, zinc; 80 x 80 cm chacun. Collection de l'artiste.

Quelques empreintes de son corps sont créées avec la même dérision et intitulées "Figures hâtives".



Figure hâtive n°1. 1986, acrylique sur papier, 46 x 61 cm.

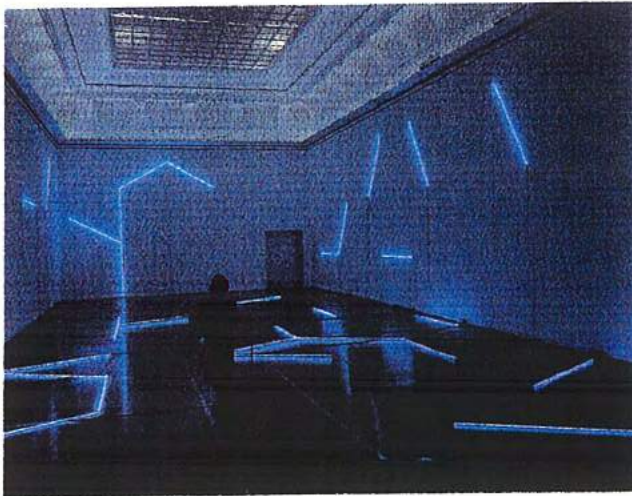
En 1988 après avoir fait une enquête - avec l'aide d'une historienne d'art, Anne Granon - sur les formats le plus souvent utilisés en peinture il tente une fois de plus un jeu ironique en créant des "Défigurations". Des toiles blanches, de format "figure" sont utilisées d'abord pour masquer celles des personnages de tableaux célèbres (ou plutôt de la projection de ces chef-d'œuvres sur le mur) puis pour les suggérer. L'ensemble des toiles blanches (une fois le projecteur de diapos éteint) ne sert alors qu'à figurer l'absence de figures.

Les titres prennent là encore une importance parce qu'ils nous ouvrent la voie de la représentation, qui n'est pourtant à première vue qu'abstraite.

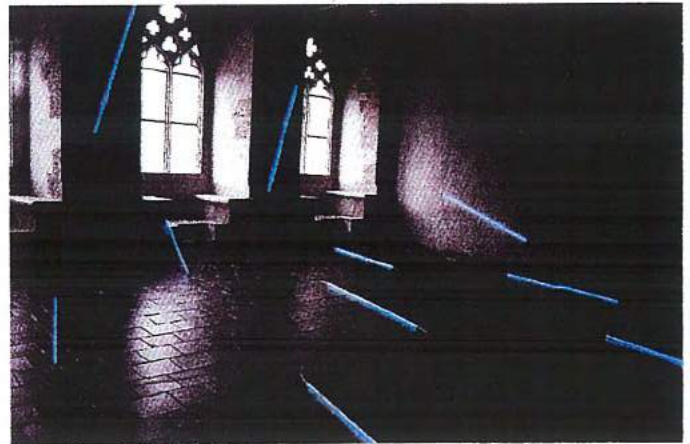
Apparaissent également d'autres compositions à base de toiles blanches intitulées "Paysages- Marines". Les formats répondant littéralement à cette appellation sont peints uniformément, l'un à la peinture glycérophtalique et l'autre à l'huile, pour figurer la mer ou des paysages.

En 1989 sont créées les premières "Ombres de moi-même". Il enlève cette fois, de ses toiles toutes blanches, le support lui-même et ne laisse comme témoin de son passage deux bandes de métal figurant l'ombre du tableau.

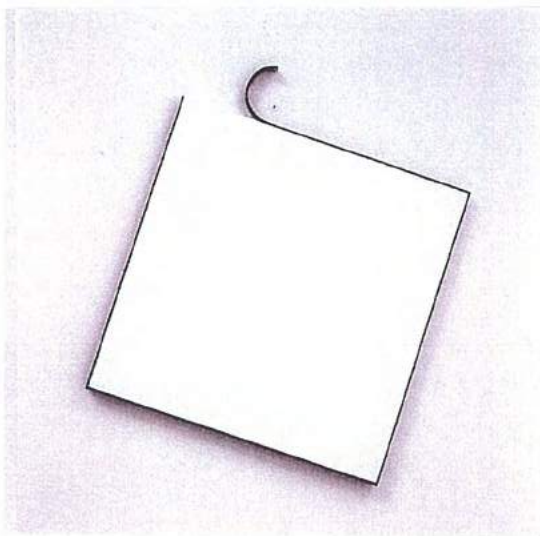
Exposant des tableaux blancs sur des murs blancs, j'en suis venu à me dire que l'œuvre n'avait pas d'intérêt en soi et que la seule chose importante étaient les ombres de ces tableaux sur le mur. Dans ces conditions pourquoi faudrait-il continuer à transporter ces tableaux lourds et encombrants? Il suffit de n'exposer que les "ombres" de mes tableaux au format habituels. Cette solution m'a permis de réaliser des expositions



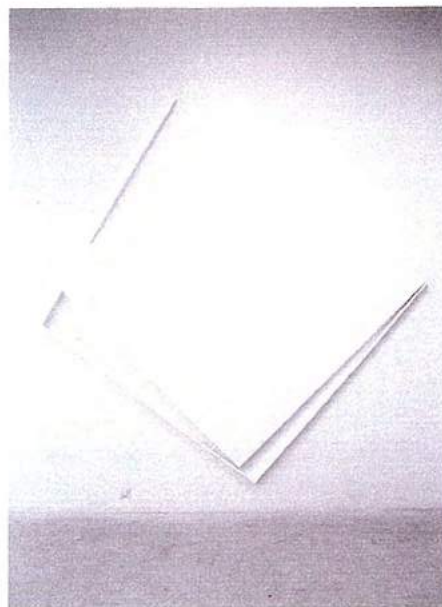
Sans titre. Tubes d'argon. Galerie Hlavního města. Prag. "John Cage, François Morellet, Milan Grygar. Forme ouverte". 1993.



Le serment des bourgeois de Chemnitz. Tubes d'argon. 60°-120°-180°. Städtische Kunstsammlungen. Chemnitz. "François Morellet - Chemnitzer Bürger-Eyd". 1994



Steel Life n°8, l'accroche cœur.
1987, acrylique sur toile sur bois, fer plat,
140 x 133 cm (panneau de 80 x 80 cm).



Steel Life n°35. 1990, acrylique sur toile sur bois, fer plat, 296 x 296 cm.

économiques, mais qui ne sont en fait, jamais sorties de l'ombre. (13)

En 1990 son attention se tourne une nouvelle fois vers le néon. Ceux-ci sont alors utilisés pour diviser et reconstruire des espaces aménagés. Il écrit une petite histoire de son œuvre utilisant la lumière dans un texte. (Annexe 6, p.63).

Puis naît "la Gitane". C'est sa première œuvre utilisant la courbe avec le néon et le début d'un esprit baroque. Celui-ci se traduit très vite avec la série des "Steel life" pour laquelle François Morellet a encore recours aux jeux de mots. Le titre fait en effet référence à la nature morte "still life" mais également au matériau même; "steel" se traduisant par acier. Le tableau blanc est, dans cette série, pris au jeu de son cadre qui se détache et prend quelques libertés, allant parfois jusqu'à sectionner le plan du tableau.



Gitane n°2 . (3 demi-cercles de néon inclinés à 0°, 45°, 90°, dans un angle). 1991, tubes d'argon, fils électriques et transformateur, 268 x 200 x 112 cm.

Viennent, deux ans plus tard, des œuvres de grandes dimensions intitulées "Relâches", alliant les divers matériaux utilisés jusque là pour l'ensemble de son œuvre.

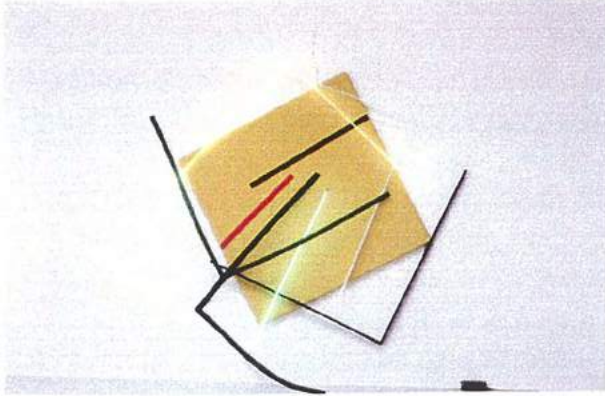
Comme au théâtre, avant de disparaître, les acteurs viennent saluer une dernière fois avant la fin du spectacle. (14)

Il réutilise pour celles-ci la couleur et détermine les paramètres de leur aspect définitif à l'aide du hasard par tirage au sort.

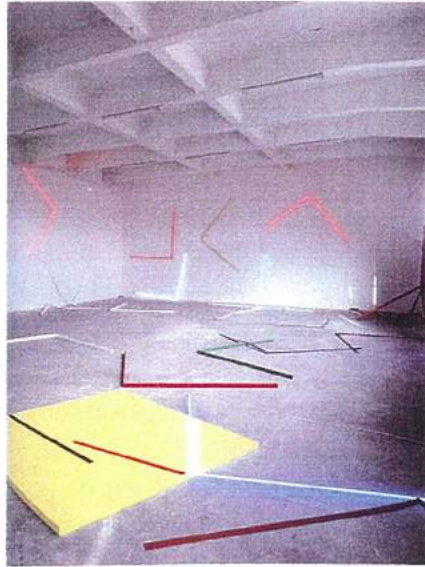
Le titre de ces œuvres qui rend hommage à Picabia, peut aussi suggérer un adoucissement de ma rigueur minimaliste mais,

13. François Morellet.
In Serge Lemoine,
"François Morellet",
Ed. Flammarion,
Paris, Nov. 1996.
p 155.

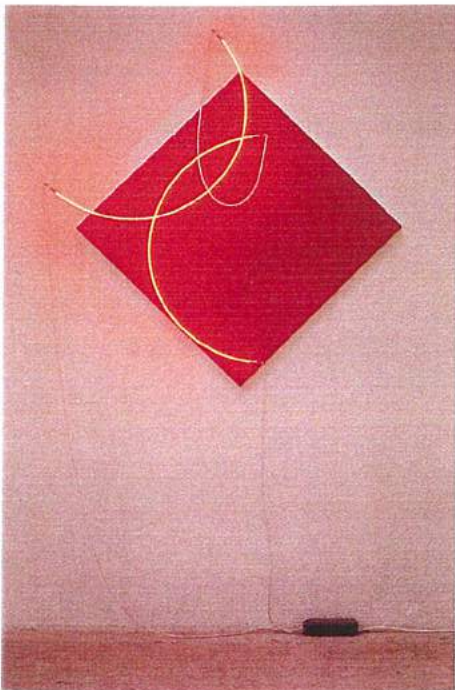
14. *ibidem*. p. 164.



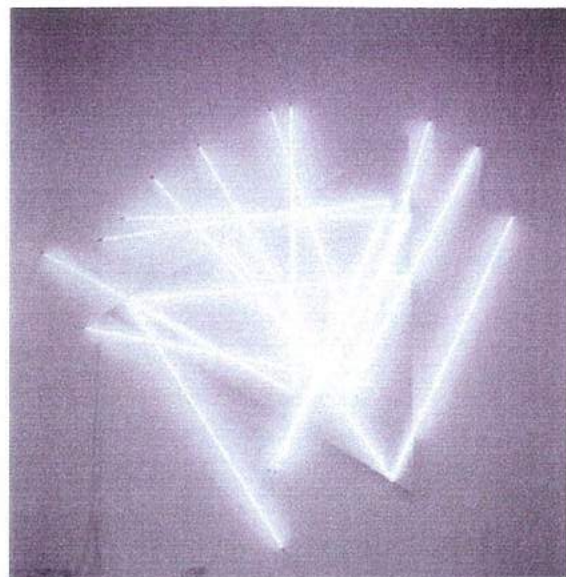
Relâche n°4. 1992, crayon sur mur, acrylique et huile sur toile sur bois, aluminium laqué, tubes de néon et ruban de toile, 360 x 314 cm.



All over. 1995. "L'Usine", Dijon..

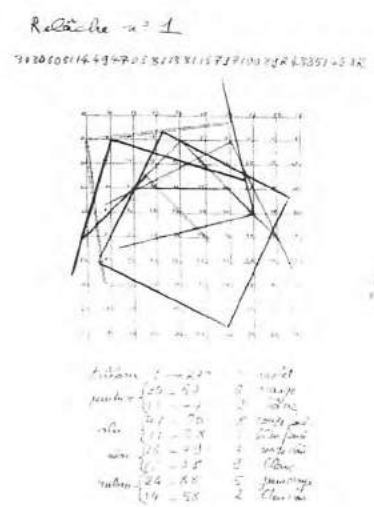


Rotesque, 1994. Acrylique sur bois, tubes d'argon et transformateurs.



Triangle néonly n°1. 1997, crayon sur acrylique sur toile sur bois et tubes de néon, 306 x 325 cm.

comme on va le voir, ne doit pas mettre en doute ma rigueur systématique. Dans cette nouvelle série, si les éléments sont moins simples qu'auparavant puisqu' apparaissent, entre autres, des couleurs et du *mixed media*, le système de positionnement des éléments et le choix de leurs couleurs restent toujours aussi simples et inexorables. (15)



Croquis pour Relâche n°1. 1992.

Il effectue en 1994 des œuvres directement inspirées de "la gitane" appelées "Grotesques" où un jeu de courbes et contre courbes en néon évolue autour d'une forme carrée devenu parfois rouge. Il tente alors un hommage à l'art baroque de la Bavière dans lequel il apprécie l'humour, la frivolité, l'absence de message ou encore l'irrespect envers l'architecture.

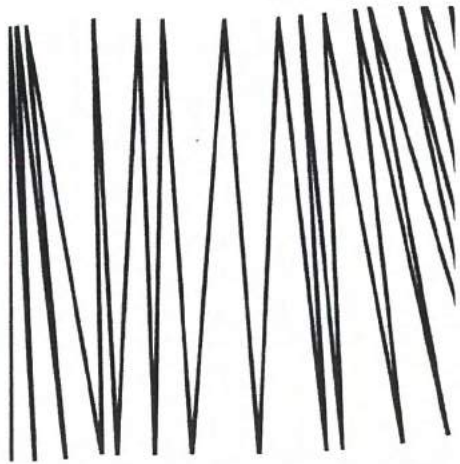
C'est en 1996-97 qu'il construit sur le modèle des "Relâches" la série des "Lunatiques", comprenant, elle-même des sous ensembles de formes rondes ou triangulaires.

Ayant probablement, durant cette époque, quelques discussions avec des amis collectionneurs toujours désireux d'acquérir des œuvres, il édite avec humour et ironie une forme géométrique permettant une économie d'espace tout en bouchant les vides présents entre les différents pièces murales d'une collection.

Il entreprend en 98 sa dernière grande série jusqu'à aujourd'hui, utilisant le hasard programmé des décimales du nombre π . Cette suite infinie est traitée en degrés et à l'aide de matériaux divers pour obtenir des zigzags sans fin de segments de droites.

la reconnaissance
lequel il a trouvé
l'humour
il apprécie
[ce n'est pas acquis que tous ces
mactères soient, pour tous, dans
l'art baroque de la Bavière]

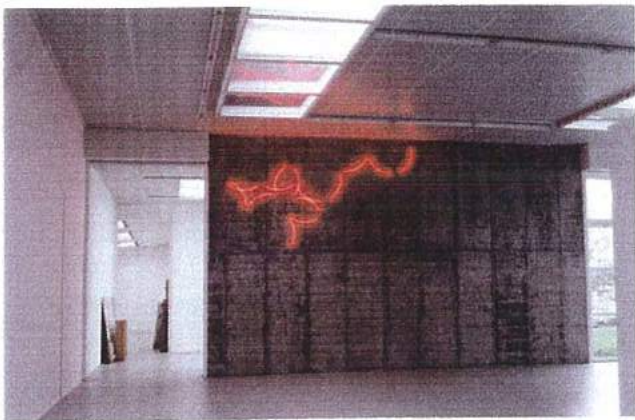
15. François Morellet, "Relâches" et "free-vol" (cat. d'exp.), Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 16 janv-6 mars 1993, n.p. Repris dans: *Mais comment taire mes commentaires*, Paris 1999, p. 198-199.



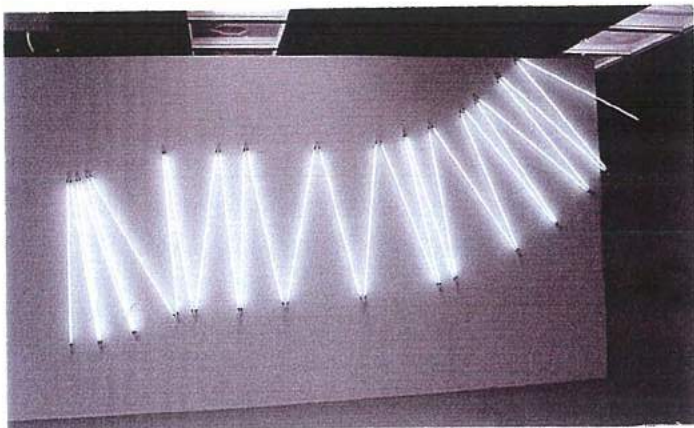
π piquant n°7, $l=1^\circ$. 1999, Acrylique sur toile sur bois. 200 x 200 cm. Collection privée.



π ironicon n°2, $l=2^\circ$. 2000, métal, 216x412 cm l'ensemble (27 éléments de 133 cm chacun). (Détail).



π rococo rouge n°11, $l=30^\circ$ (14 décimales). 1998, Tubes de néon rouge, fils électriques, transformateurs, craie blanche ou crayon noir sur mur. 210 x 370 cm. Collection privée.

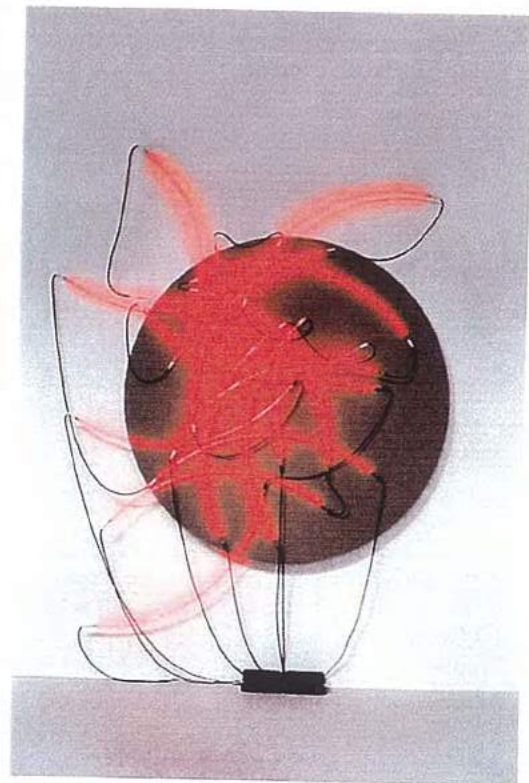


π piquant neonly n°4, $l=3^\circ$. 2001, 28 ou 27 tubes de néon blanc, 150 cm dont 134 cm de lumière. 400 x 700 cm.

Ces cheminements sont la base de la série " π picturaux" et portent le nom de " π piquants". En gardant toujours le même squelette mais en l'habillant de $\frac{1}{4}$ de cercles, j'ai d'abord réalisé les "rococo", puis avec des cercles sont venus les " π cycles", en colorant le squelette: les " π color", en épaississant et prolongeant les segments les " π puissants" et ce n'est pas fini. (16)

Il est intéressant de remarquer comment cette série répond par son esthétique à un grand nombre de ses œuvres comme si π était le résumé de tout et l'aboutissement d'un travail basé sur la logique des mathématiques, tout en permettant quelques libertés par le hasard et l'humour.

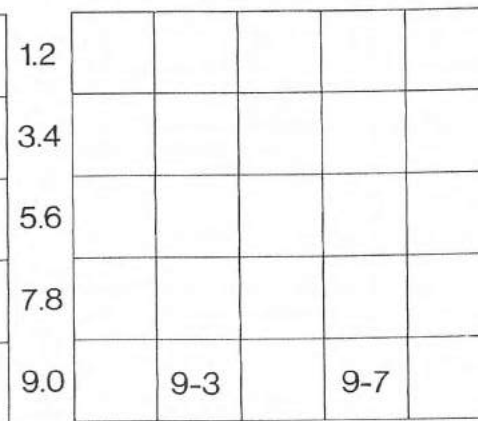
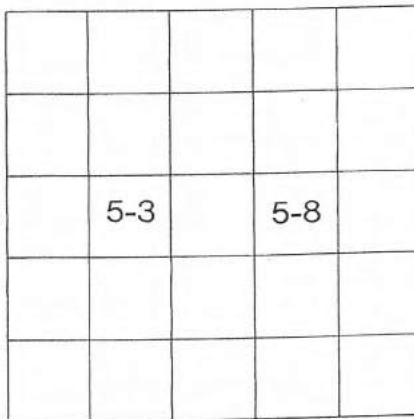
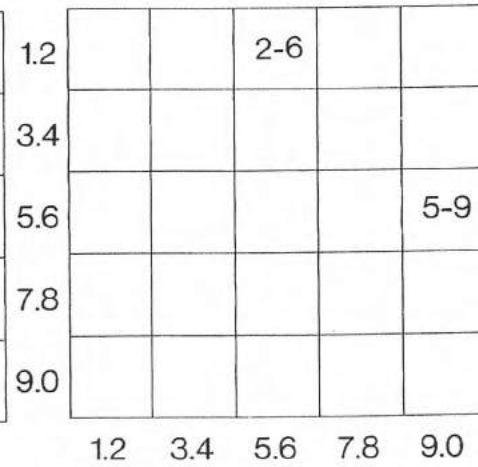
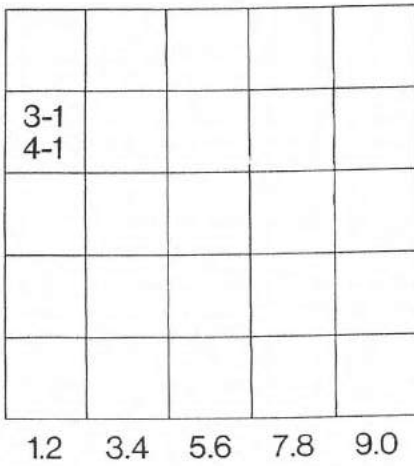
A la fin de mon existence, il me faut bien admettre, que la vie, l'univers, les bérets basques, entre autres... n'ont pas de sens. En revanche, depuis peu, je puis affirmer avec joie que les décimales du nombre π ont un et même plusieurs sens. Oui, j'ai réussi à arracher à cette suite infinie, qui jusqu'ici restait énigmatique, une infinité de sens. (17)



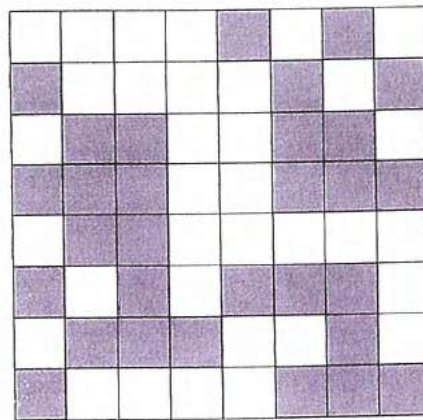
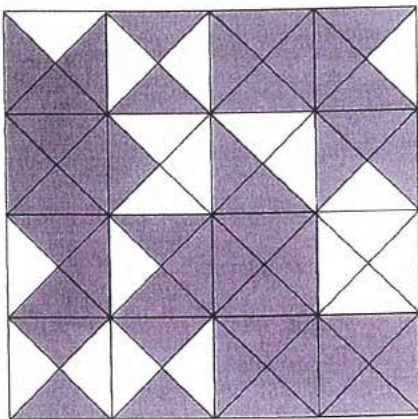
Lunatique néonly infernal n°1. (8 demi-cercles) 2001, toile brut sur bois, tubes de néon rouge, fils électriques noirs et transformateur. 305 x 250 cm.





16. Note du texte: "les cheminements de π ", François Morellet. *Mais comment taire mes commentaires*, ENSBA Paris, 1999, p.254.

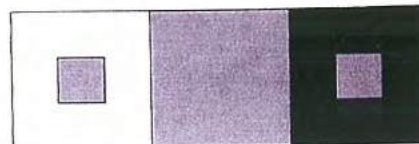
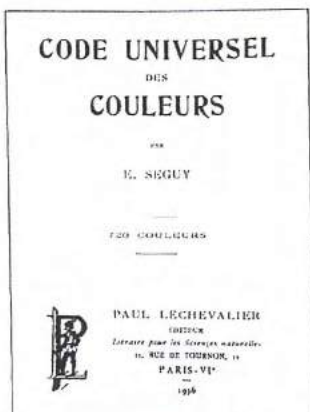
17. " π 1998", François Morellet, pour l'œuvre sur internet avec Rémi Bréval. Enregistrement réalisé en juill. 1998, www.culture.entree libre.fr; Extrait repris dans: *Mais comment taire mes commentaires*, ENSBA, Paris, 1999, p.246.




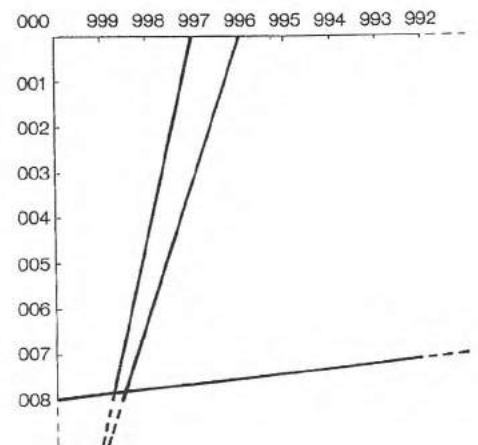
3,141|5926|5358|9798 (π)



-  = 02468
-  = 13579
-  = 02468
-  = 13579

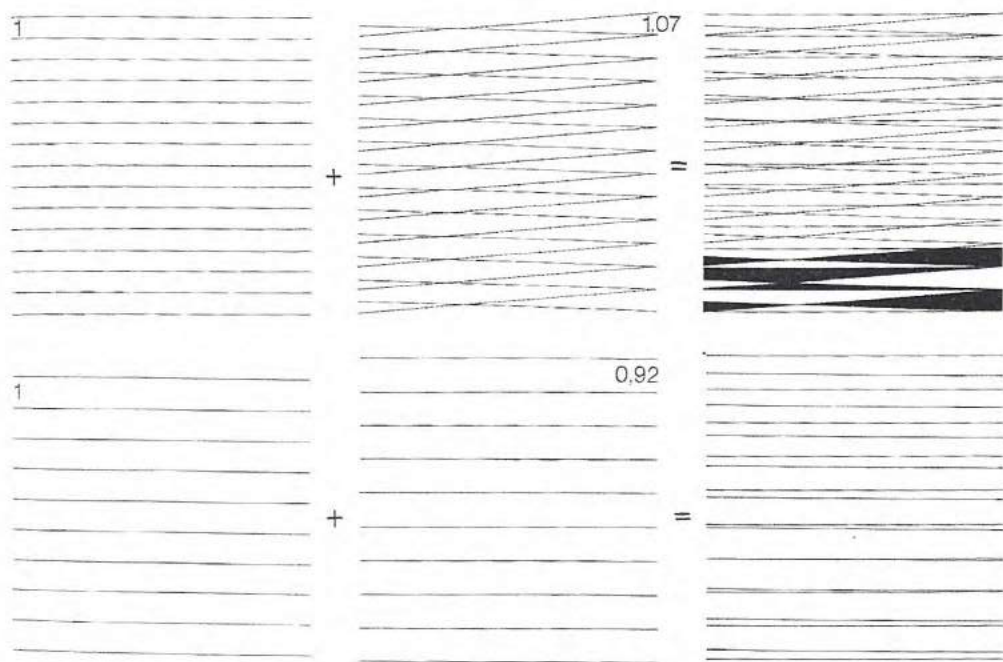
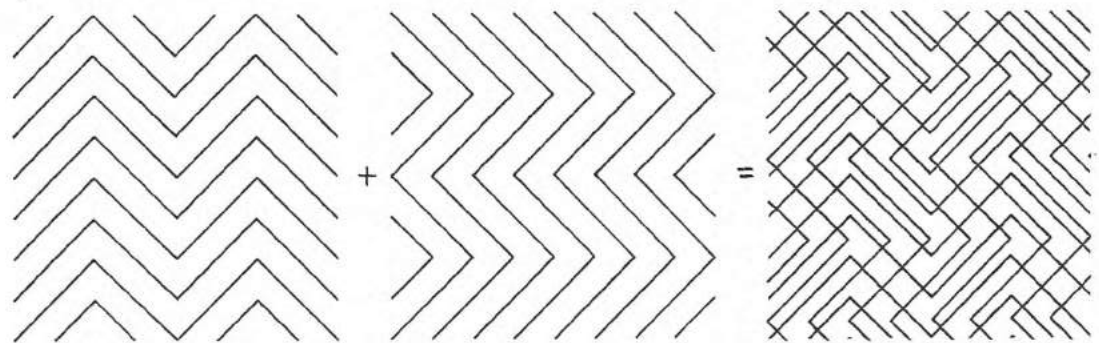


 = n° 314 (π)



Annexe 1

Schémas explicatifs de certains systèmes.



Annexe 2

16 carrés

(...)

Il est né d'un certain nombre de choix : choix du format, choix des éléments y figurant, choix de leur répartition, choix des couleurs, choix de la matière.

Le format. J'ai choisi le carré parce que c'est une figure qui n'est définie que par une seule décision arbitraire (au lieu de deux pour le rectangle). Cette décision : côté de 80 cm est, bien sûr subjective, mais très <<diluée>> puisqu'elle est appliquée aux 9/10 de ma production, dans les années 50. Soit 2 décisions (carré + 80 cm).

Les éléments y figurant. J'ai choisi des lignes, parce qu'étant donné un plan (le tableau) une ligne n'est définie, théoriquement, que par sa direction (par exemple l'angle qu'elle forme avec l'horizontale, ici, les deux extrêmes 0°-90°) et pratiquement aussi par leur épaisseur (ici, 2mm). Autre décision arbitraire, leur nombre (ici, 6). Soit 5 décisions (lignes + 0° + 90° + 2mm + 6).

Répartition. J'ai choisi le plus uniforme, c'est à dire même espace entre chaque ligne (20 cm). Soit 1 décision.

Couleurs. J'ai choisi les deux extrêmes en ce qui concerne l'absorption et la réfraction de la lumière (noir et blanc). Soit 2 décisions.

Matière. J'ai choisi une matière lisse (une surface en géométrie ne pouvant être que plate). Soit une décision.

Soit en tout $2 + 5 + 1 + 2 + 1 = 11$.

François Morellet,
paru dans *Quad* n°1,
juillet 1980, Maarssen,
Pays-Bas.
In "François
Morellet", MNAM,
Centre G. Pompidou,
Paris, 1986, p.188.

Annexe 3

40.000 carrés.

En 1960, après plusieurs années de travail sur les trames superposées en noir et blanc, j'ai eu un grand désir d'utiliser la couleur.

Je m'étais cependant au préalable posé des conditions très précises:

- 1- faire disparaître au maximum tout intérêt dans la forme et la structure,
- 2- n'employer que deux couleurs,
- 3- répartir les couleurs dans la proportion 50% -50% en moyenne sur toute la surface,
- 4- obtenir une répartition aléatoire de chaque détail.

C'est pourquoi j'avais choisi la solution suivante:

Sur un tableau de 1 x1 m, je traçais 200 lignes horizontales et 200 lignes verticales, formant ainsi 40.000 carrés de 5 mm de côté.

J'avais opté pour une suite de chiffres, en l'occurrence l'annuaire de téléphone, et demandais à ma femme et à mes enfants de me les lire. A chaque carré était attribué un chiffre. Si ce chiffre était pair, je faisais une croix, s'il était impair, je ne faisais rien.

Quand ce travail fut terminé, j'avais à peu près 20.000 carrés avec une croix et 20.000 sans croix. Il ne me restait plus qu'à peindre au pinceau les carrés avec une croix d'une couleur (bleu) et les carrés sans croix de l'autre couleur (rouge). Ce travail s'étendit sur un an environ.

Pour étudier d'autres réactions de couleurs, je photographiais cette peinture et réalisais systématiquement en sérigraphie une centaine d'expériences différentes. J'utilisais de préférence des couleurs de "valeur" très proche pour que le mélange optique soit plus efficace. J'essayais de ne pas faire de choix d'après mon goût personnel.

Beaucoup de ces expériences furent détruites. Parmi la cinquantaine qui reste, j'ai choisi très arbitrairement, je m'en excuse, les huit travaux qui sont présentés dans cet album.

Morellet (plaquette),
Paris. Galerie Denise
René Rive Gauche, 24
mars-10 avril 1971.
Repris dans : "Entre la
raison et le hasard",
Galerie 2001 (Journal
de l'exposition).
Poitiers, novembre
1972, n.p.
Genève, 1988, p. 29.
François Morellet
"Mais comment taire
mes commentaires".
ENSBA, Paris, 1999.
PP 40-41.

assez de mystifications

La 2^e Biennale de Paris est ouverte ; le Groupe de Recherche d'Art Visuel

signale :

- 1^o La platitude et l'uniformité des œuvres exposées.
- 2^o La lamentable situation de dépendance de la « Jeune Génération ».
- 3^o La soumission absolue de la « Jeune Peinture » aux peintres consacrés. Nous espérons qu'il s'agit là seulement d'une crise de croissance.
- 4^o L'inconséquence et l'inconscience chez les exposants et organisateurs des caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé.

constate :

- 1^o L'altération flagrante de ce qui fut un acte de rébellion, fossilisé actuellement dans une répétition continue.
- 2^o La consécration officielle et intéressée de tendances actuellement dévitalisées.
- 3^o Que rien n'a été fait pour informer le public de toutes les préoccupations de l'Art actuel.
- 4^o Que dès sa seconde année d'existence, la Biennale de Paris est déjà enfermée dans une formule comparable à celle des salons anodins (Salon d'Automne, Salon de Mai, Comparaisons, Réalités Nouvelles).
- 5^o Que le seul aboutissement logique du courant officialisé de l'Art est désormais le Geste Superbe des Néo-Dadaïstes. Le dernier en date est l'envoi à l'Exposition « Nouvelle Tendance » de Zagreb d'une boîte de conserves étiquetée en 5 langues « Merde d'artiste, poids net 200 grammes »).

affirme :

- 1^o Que de jeunes peintres de nombreux pays ont de nouvelles préoccupations, autres que celles que nous offre la Biennale.
- 2^o La notion de l'Artiste Unique et Inspiré est anachronique.
- 3^o La réalité plastique doit cesser de se placer toute entière dans un moment éphémère tel que :
a) le moment de la réalisation de l'œuvre ou sa propre réalité,

b) le moment de l'émotion du spectateur.

- 4^o L'œuvre stable, unique, définitive, irremplaçable, va à l'encontre de l'évolution de notre époque.
- 5^o Que doit cesser la production en exclusivité pour :
l'œil cultivé,
l'œil sensible,
l'œil intellectuel,
l'œil esthète,
l'œil dilettante.

L'ŒIL HUMAIN est notre point de départ.

- 6^o La réalité plastique doit être placée dans la Relation existant entre l'objet et l'œil humain.
- 7^o La recherche de l'œuvre définitive mais pourtant précise, exacte et volontaire.
- 8^o Le rapport entre l'œuvre et l'œil humain crée lui-même des situations visuelles nouvelles et l'œuvre n'existe que dans ce rapport.
- 9^o Chaque œuvre doit avoir une part de possibles et une instabilité qui provoque des mutations visuelles après l'achèvement.
- 10^o La forme, considérée jusqu'à présent comme valeur en soi et utilisée avec ses caractéristiques particulières devient un élément anonyme.
- 11^o La relation entre les éléments acquiert ainsi une homogénéité pouvant créer des structures instables, seulement perçues dans le champ de la vision périphérique.

LE GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL AFFIRME EGLEMENT

que contrairement à la 2^e Biennale de Paris, le phénomène artistique commence à sortir de ses limitations (esthétique traditionnelle, création individuelle) et que à l'égal des nouveaux courants de la pensée, il s'appuie sur des bases nouvelles.

Nous sommes directement concernés par des préoccupations telles que : physique de la vision, nouvelle méthode d'approximation, possibilité combinatoire, statistiques, probabilités, etc...).

A Paris, septembre 1961

Groupe de Recherche d'Art Visuel, 9, rue Beautreillis, Paris-4^e.

assez de mystifications

Annexe 4

"Assez de mystification"

TRANSFORMER L'ACTUELLE SITUATION DE L'ART PLASTIQUE

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel vous invite à démystifier le phénomène artistique, à réaliser une union des efforts afin de clarifier la situation et d'établir de nouvelles bases d'appréciation.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est composé de peintres qui placent leurs efforts dans la recherche continue et la réalisation visuelle des premières données de base tendant à éloigner l'art plastique des conventions.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel croit utile de donner son point de vue, bien que celui-ci ne soit pas définitif et appelle des analyses ultérieures et d'autres contributions.

propositions générales du groupe de recherche d'art visuel :

RAPPORT ARTISTE-SOCIÉTÉ

Ce rapport est actuellement basé sur :
 L'artiste unique et isolé
 Le culte de la personnalité
 Le mythe de la création
 Les conceptions esthétiques ou anti-esthétiques surestimées
 L'élaboration pour l'élite
 La production d'œuvres uniques
 La dépendance au marché de l'art

1 propositions pour transformer ce rapport

*Depouiller la conception et la réalisation de l'œuvre de toute mystification et les réduire à une simple activité de l'homme.
 Rechercher de nouveaux moyens de contact du public avec les œuvres produites.
 Éliminer la catégorie « œuvre d'art » et ses mythes.
 Développer de nouvelles appréciations.
 Créer des œuvres multipliables.
 Rechercher de nouvelles catégories de réalisation au-delà du tableau et de la sculpture.
 Libérer le public des inhibitions et des déformations d'appréciation produites par l'esthétisme traditionnel, en créant une nouvelle situation artiste-société.*

RAPPORT ŒUVRE-ŒIL

Ce rapport est actuellement basé sur :
 L'œil considéré comme intermédiaire
 Les sollicitations extra-visuelles (subjectives ou rationnelles)
 La dépendance de l'œil à un niveau culturel et esthétique

2 propositions pour transformer ce rapport

*Éliminer totalement les valeurs intrinsèques de la forme stable et reconnaissable soit :
 La forme idéalisant la nature (art classique).
 La forme représentant la nature (art naturaliste).
 La forme synthétisant la nature (art cubiste).
 La forme géométrisante (art abstrait constructiviste).
 La forme rationalisée (art concret).
 La forme libre (art abstrait informel, tachisme), etc.
 Éliminer les rapports arbitraires entre les formes (rapport de dimensions, d'emplacements, de couleurs, de significations, de profondeurs, etc...)
 Déplacer l'habituelle fonction de l'œil (prise de connaissance à travers la forme et ses rapports) vers une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la vision périphérique et l'instabilité.
 Créer un temps d'appréciation basé sur le rapport de l'œil et l'œuvre transformant la qualité habituelle du temps.*

VALEURS PLASTIQUES TRADITIONNELLES

Ces valeurs sont actuellement basées sur l'œuvre :
 unique
 stable
 définitive
 subjective
 obéissant à des lois esthétiques ou anti-esthétiques

3 propositions pour transformer ces valeurs

*Limiter l'œuvre à une situation strictement visuelle.
 Établir un rapport plus précis entre l'œuvre et l'œil humain.
 Anonymat et homogénéité de la forme et des rapports entre les formes.
 Mettre en valeur l'instabilité visuelle et le temps de la perception.
 Chercher l'ŒUVRE NON DÉFINITIVE, mais pourtant exacte, précise et voulue.
 Déplacer l'intérêt vers les situations visuelles nouvelles et variables basées sur des constantes issues du Rapport œuvre-œil.
 Constater l'existence de phénomènes indéterminés dans la structure et à partir de là, concevoir de nouvelles possibilités qui ouvriront un nouveau champ d'investigation.*

Annexe 5**Juxtaposition, superposition, hasard, interférence, fragmentation.****I- Juxtaposition:**

Principe d'après lequel des éléments sont placés régulièrement, sans superposition, sur une surface qu'ils occupent entièrement. Ces éléments peuvent être tous semblables (et former une trame 1), ou différer par une de leurs caractéristiques (la modification de cette caractéristique étant systématique 2).

1) Trame

Toute juxtaposition ou superposition régulière et infinie d'éléments identiques.

2) Système

Règle simple et arbitraire régissant une œuvre ou une série d'œuvres. Toute peinture systématique comporte cependant un choix arbitraire (comme le choix du matériaux),

A - parallèles.

B - formes identiques et/ou complémentaires.

C - couleurs.

II- Superposition:

Principe d'après lequel des trames identiques, inclinées suivant des angles différents, occupent entièrement un espace à deux ou trois dimensions,

A - trames sur trames:

1- planes et statiques (peinture, grillage),

2- planes et en mouvement (grilles se déformant),

3- dans l'espace et en mouvement (sphères-trames),

B - trames éphémères sur surface ou dans espace quelconque.

III- Hasard:

Principe d'après lequel la décision d'un choix (position d'un élément, couleur d'une surface, etc.) est donnée par un système utilisant une suite de chiffres quelconques comme les numéros de téléphone d'un annuaire, le chiffre π (3,14...), etc.

A - formes

B - couleurs

C - lignes

- 1- peintures,
- 2- lumières (dans le catalogue Münster et Kiel).

IV- Interférence:

Principe utilisant la juxtaposition ou la superposition de groupes d'éléments qui sont identiques mais qui n'ont pas entre eux le même intervalle. Ces éléments peuvent être interférents dans l'espace (lignes, structures) ou dans le temps (lumières),

A - lignes:

- 1- peintures, fils,
- 2- lumières (dans le catalogue de Münster et Kiel),

B – structures.

V- Fragmentation

Principe d'après lequel une même ligne est tracée sur plusieurs supports indépendants (séparés après le dessin, séparés ou basculés avant le dessin),

A - lignes rompues,

B – lignes interrompues,

C – lignes continues.

Berlin, Baden-baden,
Paris, 1977, pp.78,
111, 147, 158, 172.
Repris dans : Fréjus,
1995, p.58 (extrait).

Annexe 6**Esthétique électrique et pratique éclectique.**

Avant de commencer ce petit historique sur les relations qu'il y a pu avoir entre mon art et l'électricité, je propose d'abord un coup d'œil très superficiel sur mes motivations les plus profondes.

J'ai cru en Dieu jusqu'à l'âge de vingt ans, puis au progrès jusqu'à quarante ans, puis... à plus rien du tout.

Mes premières "œuvres électriques", qui ont été réalisées vers l'âge de trente-sept ans, sont donc à peu près garanties sans transcendance; elles ne glorifient ni Dieu ni la fée électricité et n'ont qu'effleuré ces sciences d'avenir telles que la cinétique, la cybernétique, l'informatique ou même, tout bonnement les mathématiques. Ces "œuvres électriques" sont à classer, comme toutes mes œuvres depuis une trentaine d'années, dans le genre "ironiquement formel" ou même "formellement ironique". Elles ont cependant, à l'intérieur de cette grande famille, utilisé l'électricité de façon bien différentes.

Tout d'abord, en gros, de 1963 à 1975, je me suis surtout intéressé à jouer avec le temps, c'est-à-dire à créer "du mouvement", soit grâce à des moteurs, des clignoteurs ou des programmeurs (qui utilisaient d'ailleurs aussi les moteurs électriques).

En ce qui concerne les œuvres sans lumière, je citerai les deux seuls exemples que j'ai réalisés.

D'abord, les "grilles se déformant", aux mouvements très lents qui amènent une infinité de situations différentes dans les superpositions de réseaux de lignes parallèles.

Et puis, à l'opposé: les "interférences avec mouvement ondulatoire", où des moteurs très rapides font tourner à grande vitesse des fils lestés de plomb et créent ainsi des colonnes sinusoïdales qui paraissent immobiles mais se déchaînent confusément dès qu'on touche le fil, pour sembler se figer à nouveau après quelques secondes.

Quant aux pièces lumineuses, je leur ai le plus souvent appliqué un de mes système favoris que j'ai appelé, plus ou moins correctement "l'interférence". Et cela, grâce au début à de primitifs clignoteurs mécaniques.

Des groupes de lampes ou, le plus souvent, des éléments de néon étaient éclairés puis éteints à des rythmes réguliers mais avec des vitesses légèrement différentes. Si bien que les éclairages des deux, trois ou quatre (jamais plus) groupes étaient vus, soit décalés,

soit à l'unisson. Avec deux rythmes, l'effet était très brutal et simple, avec quatre rythmes, la complexité était à la limite de la compréhension.

A la même époque, je me suis également amusé à faire apparaître, grâce à des combinateurs mécaniques, eux aussi grossièrement bricolés, une succession de formes et de lettres en néons, fixées sur trois panneaux. Le hasard semblait commander ce défilé rapide et confus d'images. Mais les moyens techniques ne me permettaient pas alors d'utiliser un vrai système aléatoire, ce n'était donc qu'une parodie de hasard qui faisait se succéder irrégulièrement les formes géométriques et les quatre mots CUL – CON - NON – NUL.

Au milieu des années soixante-dix, j'ai abandonné mes néons rythmés ou programmés pour revenir à mes tableaux, mais en m'intéressant cette fois ci beaucoup plus à ce qui se passait autour d'eux qu'à ce qui se passait dedans. C'était le début de mon époque baroco-minimaliste.

Par la suite, dans les années quatre-vingt et jusqu'à aujourd'hui, j'ai repris goût aux néons mais en les faisant jouer avec l'espace plutôt qu'avec le temps.

Souvent accouplés à des tableaux blancs, carrés, épais, déséquilibrés, ils suggèrent par une ligne ou un angle lumineux, immatériel, la direction ou le plan idéal que le tableau a perdu.

Mais ils leur arrive aussi de parasiter tout seuls les murs et particulièrement les angles des murs, créant des espaces baroques, repliés et absurdes.

J'allais oublier de mentionner que mes néons, depuis qu'ils se sont débarrassés des encombrants clignoteurs et programmeurs, n'ont plus honte des fils électriques et des transformateurs qui font partie maintenant, à part entière, de l'œuvre.

Cette histoire électrique me semble bien longue et j'ai peur que le lecteur qui a eu le courage de me lire jusqu'ici soit aussi fatigué que moi. Je coupe donc le courant, réservant pour une autre fois l'histoire des périlleux combats de mes néons contre diverses architectures.

1991

Bulletin d'histoire de
l'électricité (Paris),
n°17, juin 1991, pp.
21-26.

François Morellet
"Mais comment taire
mes commentaires",
ENSBA, Paris, 1999.
p175.

POUR COPIE CONFORME

Rencontrons, ce jour, sis à 06400 CANNES, 81/83,
Avenue du Maréchal Juin, Monsieur François MORELLET qui nous présente :

- Un document dénommé " Règle du jeu " et comportant les mentions
suivantes :

PROCES VERBAL DE CONSTAT

RELACHES

L'AN MIL NEUF CENT QUATRE VINGT DOUZE
ET LE TRENTE NOVEMBRE

A LA REQUÊTE DE :

Monsieur François MORELLET, né à CHOLET en 1926,
de nationalité française, Artiste Peintre, demeurant et domicilié à 49300
CHOLET, 83, Rue Porte Baron.

LEQUEL NOUS A EXPOSÉ :

Qu'il vient d'achever une série de huit tableaux,
(180 X 180) dénommés "RELACHES", en hommage à PICABIA, qu'il se propose
d'exposer sur les cimaises de la Galerie DURAND - DESSERT, sise à PARIS,
23, Rue de Lappe, à compter du 16 JANVIER 1993.

Que le concept à partir duquel cette série a été
réalisée consiste à disposer des " ANGLES DROITS " sur une surface plane
(le tableau), d'après le principe du jeu de " Bataille Navale ".

Les coordonnées étant fournies rigoureusement, par les
chiffres aléatoires d'un annuaire de téléphone, en l'espèce, la page 313
de l'annuaire téléphonique du MAINE ET LOIRE où figure son nom.

Qu'il juge, en conséquence, opportun pour la défense
et la sauvegarde de ses droits de nous faire constater que la rigueur des
principes sus énoncés a été strictement respectée et que les oeuvres, ainsi
réalisées, sont bien la stricte représentation des principes adoptés,
appliqués à partir des chiffres se trouvant PAGE 313 du bottin téléphonique
du MAINE ET LOIRE.

Qu'il nous requiert à cet effet.

DEFERANT A CETTE REQUISITION :

Nous, Eric NICOLAS, Uissier de Justice
Près le Tribunal de Grande Instance de
Grasse, à la Résidence à CANNES, 11 Rue
Jean de Riouffe.

CHIFFRES ANNUAIRE	POSITION TABLEAU	COULEURS
0	0 °	VIOLET
1	9 °	BLEU FONCE
2	18 °	BLEU CLAIR
3	27 °	VERT
4	36 °	JAUNE CITRON
5	45 °	JAUNE ORANGE
6	54 °	ORANGE
7	63 °	ROUGE CLAIR
8	72 °	ROUGE FONCE
9	81 °	BLANC

.../...

.../...

- 4 -

- La page 313 de l'annuaire téléphonique du MAINE ET LOIRE. les quatre
premiers chiffres de chaque numéro de téléphone étant occultés; un trait
séparant les différents numéros de téléphone utilisés pour la réalisation
des huit oeuvres, étant toutefois précisé que les numéros 1 et 2 ont été
utilisés une deuxième fois pour " fabriquer " les deux tableaux blancs.

- Les huit projets détaillés de chacun des tableaux dénommés " RELACHES " et
numérotés de 1 à 8.

- Les huit reproductions photographiques de chacune des oeuvres réalisées
à partir des projets sus visés, également numérotés de 1 à 8.

Nous constatons alors que le premier chiffre du bottin
détermine, à partir de la " règle du jeu ", l'inclinaison du tableau.

C'est ainsi que le tableau N° 1 est incliné à 27 degré
(le chiffre 3 se trouvant dans l'annuaire, renvoyant à l'inclinaison fixée
sur la " règle du jeu ").

Le tableau N° 2 étant, quant à lui, incliné à 45 °
puisque le premier numéro du bottin est le numéro 5, ... etc.

Que les angles droits, 180 par 180, sont réalisés
de la manière suivante :

Deux en peinture à l'huile (seulement visibles quand ils traversent le
tableau), deux en Alu avec laque glycérophtalique, deux en tubes de " néon ",
deux en ruban avec peinture acrylique.

Leurs positions, sur une grille de cent chiffres (de 0 à 99), préalablement
dessinée au crayon sur le mur, sont données par quatre chiffres de la façon
suivante :

Les deux premiers chiffres marquent l'emplacement de la pointe de l'angle,
les deux autres indiquent la direction que doit prendre l'une de leurs deux
branches.

Pour la seconde branche, on choisit, dans les deux positions possibles,
celle qui rapproche le plus l'angle du centre du tableau.

Nous constatons également, que l'ordre de superposition
des angles reste toujours le même : huile, alu, néon et ruban.

Que les couleurs (violet, bleu foncé, bleu clair,
vert, jaune-citron, jaune-orange, orange, rouge clair, rouge foncé ou blanc),
sont déterminées par un seul chiffre de 0 à 9, tel que défini sur la " règle
du jeu ".

.../...

Nous constatons ensuite, que pour chacune des huit
oeuvres réalisées, le requérant a strictement utilisé les chiffres se trouvant
sur la page 313 du bottin téléphonique du MAINE ET LOIRE.

Nous vérifions, de surcroît, que les projets sont la
stricte représentation des chiffres utilisés à partir de la " règle du jeu ".

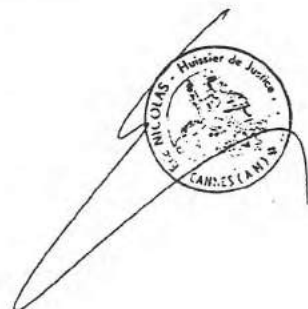
Nous constatons enfin, que les oeuvres achevées et
photographiées sont elles mêmes la stricte représentation de chacun des projets
réalisés.

Il apparaît donc incontestable que les oeuvres ainsi
réalisées, sont le résultat d'une application rigoureuse des chiffres aléatoires
de la page 313 de l'annuaire téléphonique du MAINE ET LOIRE.

Il résulte de l'exposé qui précède, que Monsieur
MORELLET a sciemment annihilé une grande part de subjectivité de son talent
en remettant son savoir - faire au hasard, ce qui, à n'en pas douter, est une
grande preuve d'humilité, alors même que les huit oeuvres ainsi réalisées
sont parfaitement achevées.

De tout quoi, nous avons dressé le présent Procès
Verbal de constat, auquel nous annexons, in fine, copies de :

- La règle du jeu,
- La page 313 de l'annuaire téléphonique du MAINE ET LOIRE,
- Les huit projets numérotés de 1 à 6 (couleur) et 1 et 2 (blanc),
- Les huit reproductions photographiques des oeuvres achevées, dans l'ordre
des projets.



Définition du sens de l'œuvre.

Légende : Interview de François Morellet en italique.

En quoi réside l'intégrité de l'œuvre?

Le précepte majeur, emprunté très tôt par l'artiste à l'art concret, étant celui de concevoir des œuvres avant de les réaliser ainsi que de les réaliser d'une façon neutre et froide, impliquait alors logiquement le choix de l'artiste de faire faire le travail technique par quelqu'un d'autre que lui même. Mais également, et surtout, de refuser toute subjectivité dans la création proprement dite.

Les œuvres à partir des années 50 répondent ainsi à des systèmes ou règles du jeu, facteurs que l'artiste entend comme primordiaux dans la reconnaissance de son œuvre et qu'il souhaite défendre comme en témoigne le document ci-joint.

Est-elle autographe, partiellement ou pas du tout ?

Les œuvres de jeunesse, c'est à dire de 1947 à 1966, sont définies comme autographes car faites de la main de l'artiste. Beaucoup des toutes premières ne sont cependant ni signées ni datées.

A partir de 1966, un assistant, Owain Hugues, entre à l'atelier, les œuvres sont alors réalisées communément.

Avec cet assistant et les suivants, Henri Dudit et Philippe Lamy, s'installe un travail particulier de collaboration. François Morellet travaille pour chaque série, à l'esquisse de l'œuvre. Il suit et expérimente avec l'assistant la première fabrication puis ne fournit plus que les descriptions et règles auxquelles doivent répondre les suivantes. Parce que l'artiste concepteur et ses aides suivent un programme dicté par des systèmes précis, la fabrication des œuvres répond très souvent à des coordonnées, dont ils ne peuvent s'écarter.

"Une expérience véritable doit être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme. Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui même, presque en dehors du programmeur".⁽¹⁸⁾

François Morellet travaille également sur des projets qui demandent les compétences de personnes extérieures, informaticiens, électroniciens ou architectes. Cette collaboration

18. François Morellet, in cat. *"François Morellet"*, MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986, p.202.

permet d'accéder à des techniques autres et qui donnent le plus souvent des œuvres in-signables.



François Morellet et ses assistants: René Barreau, Philippe Lamy et Henri Dudit, Cholet, 2000.

François Morellet: *Je n'ai jamais pensé qu'il puisse y avoir une différence entre une œuvre que je réalisais moi-même et une œuvre que mon assistant réalisait. On peut donner une autre définition, mais pour moi ... quand je fais réaliser des œuvres par mon assistant et que je suis satisfait, cela montre que la fabrication a été précise et neutre, les deux qualités que j'essayais d'avoir, tant bien que mal, quand j'étais mon propre réalisateur.*

"J'ai toujours trouvé que mes œuvres étaient mieux réalisées par les autres que par moi." (19)

Il est alors difficile d'attribuer un caractère autographe, voire partiellement autographe, à de telles œuvres. Elles présentent cependant la signature de l'artiste au revers lorsque cela est possible ou un certificat.

Lorsqu'il s'agit de dons, une dédicace est inscrite à la face de l'œuvre, aux côtés de la signature.

F.M: *Les seules œuvres que j'ai signées sur le devant, sans d'ailleurs les dater, ont été mes œuvres figuratives de jeunesse.*

Après, dans les années 50, je trouvais très prétentieux de signer, j'étais, en fait, fier d'avoir supprimé baguettes et signatures. J'ai dû, pour les très rares expos que l'on m'a proposées, signer et dater quelques œuvres au dos.

Dans les années 70, la plupart des mes œuvres, sphères, néons, grilles en mouvement ... étaient in-signables.

19. François Morellet.
in Cat.
« Désintégrations
Architecturales »,
1982, p. 43.

J'allais oublier : pour les sérigraphies, gravures et même quelques dessins, j'ai la détestable et obligatoire habitude de signer sur le devant et de numéroter. Quant au fait d'ajouter une vitre, une marie-louise et une baguette, même si toutes ces prothèses sont choisies par d'autres que moi, ça ne me paraît pas une excuse suffisante pour ne pas en avoir honte.

D'où vient le choix des matériaux, ont-ils une importance ou un rôle particulier ?

François Morellet plutôt peintre dans les années cinquante se tournera vers les volumes et les matériaux contemporains dans les années soixante. Notamment dans le cadre des expérimentations avec le Groupe de Recherche d'Art Visuel.

C'est à partir du moment où le choix de la neutralité est pris que l'utilisation de matériaux industriels devient récurrente dans son œuvre. Ils participent en effet souvent par leur structure à l'obtention d'un aspect lisse et qui s'oppose à la spontanéité gestuelle.

"J'ai toujours été attiré par les matériaux dits industriels. C'est leur neutralité (à mes yeux) leur manque de poésie qui me les faisaient choisir. La perfection qui existe dans un tube de néon ou dans une tige d'acier me plaît, non pour cette qualité de perfection mais pour tout ce qu'elle évite comme accident de fabrication". (20)

L'artiste systématique-minimaliste qu'est alors François Morellet utilise un nombre aussi vaste de matériaux, que peut être celui proposé par la société industrielle. Il témoigne parfois de son attachement à ceux qu'il utilise le plus, tels que les néons ou adhésifs.

"J'ai réalisé depuis 1968 de nombreuses œuvres éphémères à l'aide de rubans adhésifs noirs ou blancs collés directement sur des murs ou tout autre support (vitraux, sculptures, peintures, etc.) [...] J'ai souvent employé et j'emploie encore souvent ces rubans adhésifs pour plusieurs raisons ; j'aime étendre les all over hors des limites arbitraires du tableau, j'aime les œuvres éphémères qui disparaissent sans laisser de traces, j'aime les techniques de réalisation exactes et neutres, qui éliminent toute possibilité de sensibilité à l'exécution, enfin j'aime l'interaction qui se crée dans la rencontre éphémère d'un système rigoureux et d'une surface accidentée." (21)

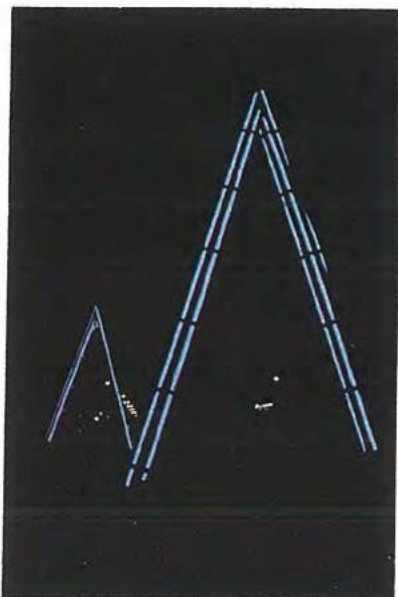
"J'ai toujours été intéressé par la lumière directe et particulièrement le néon. Parce que l'effet est dur, net, sans ombre ni reflet..." (22)

20. François Morellet.
In cat. "François Morellet", MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986, p. 184.

21. François Morellet, in « Mais comment taire mes commentaires », ENSBA, Paris, 1999, p. 67.

22. François Morellet, in cat. "François Morellet, Ordre et cahots", Le Capitou, Fréjus, 1995, Ed Electra, Milan, 1995, p. 48.

23. François Morellet,
in « *Mais comment
taire mes
commentaires* »,
ENSB, Paris, 1999.,
p. 205.



M, rond-point de la Croix d'argent, Montpellier. 1986, avant et après remplacement des parties lumineuses. (Aménagement paysager de Christophe Morellet).

"Les éléments identiques de néons sont pour moi un peu ce que sont les pas pour un marcheur ou les briques pour un maçon, ils me permettent de diviser et reconstruire les différents espaces qui me sont proposés." (23)

Les formats ont t'ils une importance?

FM: Il y a des œuvres avec un léger humour qui appellent aussi une certaine légèreté dans leur support, c'est-à-dire des petits formats. Et cela fait tellement plaisir à certaines galeries et à leurs collectionneurs aux budgets légers.

Il y a d'autres œuvres qui paradoxalement, parce qu'elles jouent avec le vide ou la profusion, sont bien plus convaincantes en grands formats. Par exemple, j'ai refusé de réaliser en petits ou moyens formats mes grands *Relâches en couleurs*. Les couleurs agressives, choisies au hasard, seraient devenues charmantes et décoratives.

Certaines œuvres se trouvent ainsi condamnées aux grands lieux d'exposition et d'autres à des maisons bourgeoises, comme la mienne.

Les matériaux peuvent-ils être changés ?

L'artiste considère les différents éléments de son œuvre, comme pouvant être remplacés si cela est nécessaire au maintien de l'état originel.

Ils sont très souvent de nature industrielle, tout en étant proches d'un travail d'artisanat, parce que façonnés par des spécialistes de précision. Ils devraient donc être facilement substitués, encore de nos jours, par des matériaux de remplacement proches de l'esthétique et du rendu de l'œuvre souhaités au départ.

Il est arrivé pour une commande publique qu'un matériau soit remplacé par un autre ne produisant pas le même effet. Cependant cette alternative, faisant partie d'un projet de restauration de l'œuvre, a été jugée possible par l'artiste lors de concertations.

FM: Oui, j'ai déjà remplacé des matériaux par d'autres. Par exemple, à Montpellier j'ai, à l'entrée de la ville, un grand néon bleu qui servait de cible aux chasseurs. Maintenant il est en fibre optique, bien sûr moins lumineux, mais cela a un côté un peu irréel qui me plaît bien, d'autant plus qu'on a baissé un peu l'éclairage autour. De plus l'on m'a dit "si vous voulez ça peut-être en rose" et

j'ai dit : je n'en vois pas l'intérêt. Mais pourquoi pas avoir pour une fête à Montpellier une sculpture toute rose ?

L'œuvre de François Morellet en général, réclamant un aspect neutre, autant dans ses matériaux que dans sa texture ou dans ses règles de composition, et parce que son caractère autographe est pour le moins absent, doit pouvoir être considérée comme remplaçable dans le moindre de ses éléments. Et ce sans nuire, bien au contraire, aux souhaits de l'artiste.

Seule la partie portant la signature et le numéro d'inventaire serait à conserver, celle-ci attestant la provenance de l'œuvre ainsi que son authenticité.

Contexte de création

Quelle a été l'évolution de tes préoccupations artistiques ?

FM: Si je remonte très loin, dans ma première jeunesse, je retrouve ce goût, qui sans doute me venait de mon père, d'être artiste, d'être peintre.

Papa estimait beaucoup les artistes, il aimait beaucoup les recevoir et en fin de compte il n'aimait pas tellement leur peinture. Il leur achetait des œuvres, quelquefois, pour rester amis.

Après, n'ayant pas fait d'école d'art, je suis allé d'amours en amours, influencé d'abord par des artistes que l'on ne connaît, peut-être peu aujourd'hui, comme Chapelin Midi, Roland Houdot, Laprade, André Marchand et j'en oublie.

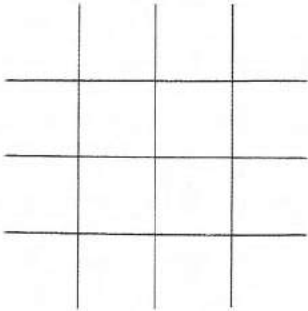
Et puis, je me suis dégagé de toutes ces amours, peut-être poussé par d'autres amours, moins individualisées comme l'art océanien, l'art hispano-mauresque et enfin l'art concret.

Mais, je crois que ma principale motivation était d'avoir un esprit de contradiction par rapport à l'école de Paris. L'école de Paris et la peinture qui s'y rattachait, était une sorte d'abstraction lyrique, sensible, dont une des plus grandes qualités résidait dans l'exécution. J'en ai donc pris le contre-pied en adoptant une technique contrôlée, neutre, froide et précise.

Reste à savoir, si cela avait été le contraire, si la mode avait été à une peinture pure, dure, systématique, est-ce que, par esprit de contradiction, je n'aurais pas été sensible à une abstraction lyrique, tachiste ? Je me suis souvent posé cette question.

Ta façon de travailler à t'elle changé ?

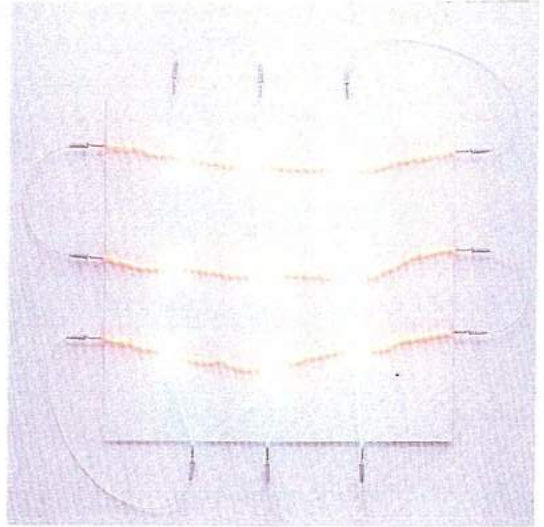
FM: Ce qui a changé au départ, bien sûr, c'était d'accepter certains des préceptes de l'art concret, soit : que l'œuvre doit être conçue avant d'être exécutée et que l'exécution soit précise et neutre. Ça, c'est le grand précepte que j'ai suivi en 1952 et gardé jusqu'à maintenant.



16 carrés. 1953, huile sur bois, 80 x 80 cm.



Recréation de Téo Barrault, 1994



Recréation n°1 d'après Téo Barrault, 3 ans, d'après François Morellet, 27 ans). 1994, tubes de néon et argon, acrylique sur bois, cables, 110 x 110 cm.

F.M: Quelques uns de mes systèmes, qui ont beaucoup compté, ont commencé à peu près au même moment dans les années 50.

Bien sûr, à partir du moment où je décidais d'avoir une exécution neutre, j'étais logiquement prêt à accepter l'idée de faire exécuter mes œuvres par d'autres que moi. Mais tant que la diffusion et la vente restaient pratiquement nulles, au moins durant les années 50, la présence d'un assistant aurait été absurde.

Le réel problème pour moi était que les œuvres s'accumulaient, les murs étaient pleins, les placards aussi. Et quand je me suis mis à faire des œuvres très minimalistes en 53, par exemple les 16 carrés où il y a trois lignes verticales qui croisent à angle droit trois lignes horizontales, j'avais mauvaise conscience parce que je me disais bon ça, ça me plaît bien mais... je vais en faire trop. Il faut que je trouve quelque chose qui me demande plus de temps ...

Dans les années 60, pendant les 8 années du G.R.A.V. une autre façon de travailler est apparue, puisque nous avons abandonné les tableaux considérés à l'époque comme périmés.

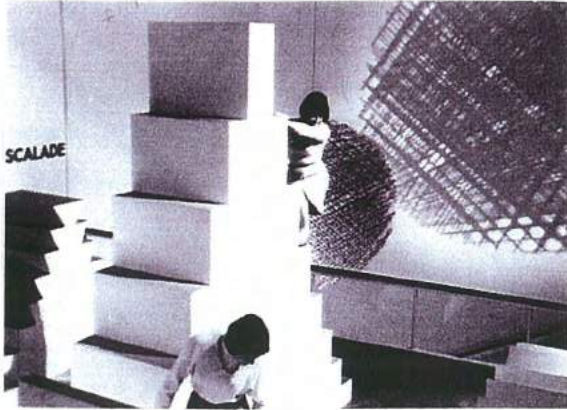
Dans mon cas les tableaux ont été remplacés par des grillages du commerce, des ampoules électriques, des néons faits par d'autres, de l'acier inoxydable et de l'aluminium. Les sphères ont été faites à l'usine. Ce qui était une autre façon d'avoir des assistants.

Après le groupe, mes anciennes techniques sont revenues s'ajouter aux nouvelles.

Circonstances particulières dans lesquelles les œuvres ont été produites :

L'œuvre de François Morellet étant volontairement privée de sensibilité, mais surtout de subjectivité, celle-ci répond à des systèmes définis qui engendrent, le plus souvent, des formes géométriques pures. Si cependant la subjectivité est présente dans certains de ses tableaux c'est parce que l'artiste s'est au préalable totalement déresponsabilisé; que ce soit en faisant réaliser ses œuvres par des assistants, en utilisant le hasard ou la main sensible d'un autre que lui-même. C'est avec la série des "Recréations" que cet aspect est le plus accentué, lorsqu'il fait recopier ses "16 carrés" de 1953, par de jeunes enfants et transfère en néons ces gribouillis, innocents, colorés et tremblants.

Il accepte de ce fait dans son travail, les interprétations, lorsqu'elles répondent à une règle préétablie par lui et teste les différentes manières de les provoquer.



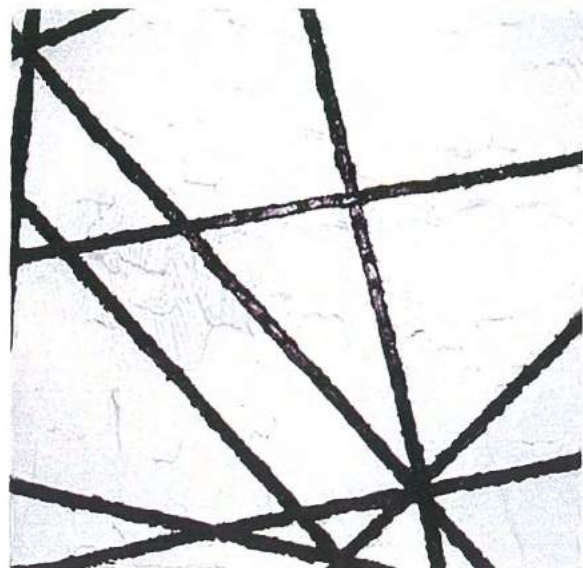
Variation sur l'escalade. Bois. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, "Plus By Minus : Today's Half Century". 1968.



Environnement du GRAV. Tubes chromés et fils de nylon. Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. "L'Art Vivant 1965-1968". 1968.



Revers (partie haute) de l'œuvre de Bertrand Lavier:
Lavier sur Morellet n°2. On peut y voir la signature de B. Lavier ainsi que la date d'exécution. F. Morellet a quant à lui inscrit sur le châssis: le titre, le numéro d'inventaire, le nombre d'exemplaires, sa signature et la date d'exécution.



Lavier sur Morellet n°2 (10 exemplaires). François Morellet, 1975, *10 lignes au hasard.* Bertrand Lavier, 1984. 60 x 60 cm.

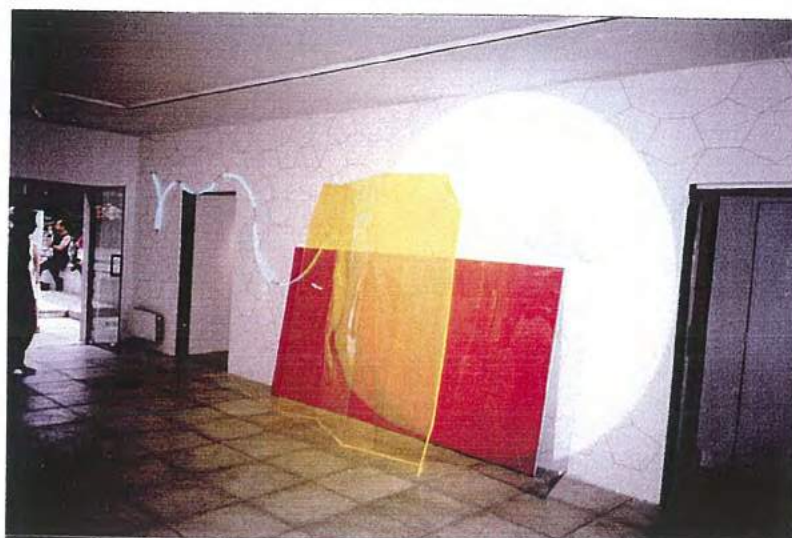
FM: Il est arrivé qu'une galerie à l'étranger, réalise, sur mes plans, une œuvre, il est même arrivé qu'elle fasse réaliser une variation et qu'elle la vende sans que je l'aie vue. C'est un cas limite !

Exemples de travaux avec d'autres artistes : (Bertrand Lavier, le GRAV)

FM: Avec le G.R.A.V., nous avons réalisé 5 ou 6 œuvres vraiment collectives et cela après des heures de discussion !

Beaucoup plus tard, avec Lavier, ce fut le gag. Sa pratique, à cette époque là, qui l'a fait connaître d'ailleurs, était de repeindre des objets comme ils sont, mais en pleine pâte. Il avait repeint une affiche de Max Bill comme ça et le premier tableau, c'est Danielle qui lui a commandé. Il a repeint une œuvre de moi, de lignes au hasard, qui était très plate, précise et neutre. On pouvait voir les deux œuvres ensemble et ni l'une ni l'autre n'était dévalorisée. Et c'était aussi pour moi très amusant et un bon exemple de l'attitude d'un artiste qui ne s'identifie pas à ce qu'il fait, aussi bien chez Bertrand que chez moi ... et peu d'artistes accepteraient des parrainages, des assemblages, des associations comme ça.

Et puis, on a eu dernièrement une collaboration, alors là qui était aussi un super gag. C'était avec John Armleder, David Boeno, Bertrand Lavier, Michel Verjux, où nous avons fait chacun une œuvre sur celles des autres, chez Catherine Issert. C'était effroyable et ça ne choquait pas les gens !



Œuvre en commun avec B.Lavier, M.Verjux, J.Armleder, D.Boeno.
1998, Exposition à la galerie Catherine Issert, "Si j't'attrape", St Paul de Vence, France. 27 juin-27 août.



L'atelier de l'artiste



Maquettes des *Relâches*. carton et papier collés.
Au premier plan, maquette de l'oeuvre *Structure de tétraèdres réguliers*. 1971.



Maquette des *Relâches* (détail).

F.M. : Nous cinq, dans notre candeur naïve, nous nous attendions à une réaction violente, mais non, la simplicité habituelle de Verjux, de Lavier ou de moi-même était plus choquante que cette accumulation où, au moins, on avait l'impression qu'il y avait du travail donc plus de respect pour ça en fin de compte que pour nos œuvres. On s'était bien foutu dedans là aussi.

Et puis, j'ai fait, avec Michel Verjux, un parking où se mélangeaient néons et faisceaux de lumière.

Ce qui est amusant, c'est que depuis avec Lavier, après ce petit tableau qu'il avait repeint, il m'en a repeint un grand, acheté par le Kröller-Müller, (un très grand musée Hollandais que j'aime bien) et puis, dernièrement nous en avons réalisé un, pour son exposition à Rivoli, qui vient d'être acheté par le M.N.A.M. de Beaubourg.

François Morellet a également réalisé en collaboration avec des personnes très proches quelques œuvres non négligeables. Il inaugure en 1986, avec Christophe Morellet l'aménagement d'un rond-point à Montpellier, aujourd'hui baptisé "le grand M", puis édite en 1997 une chaise et des miroirs, dessinés par Friquet Morellet et directement inspirés de sa géométrie contrainte ou basculée.



Friquet Morellet. *Paire la chaise*, dessinée en 1990, réalisée en 1997.

Il y a-t-il un travail d'expérimentations, en amont de la réalisation ?

F.M. : Le grand travail, c'est de mettre au point un système. Pour mes "Relâches", par exemple, cela a été très long de mettre au point ce système qui permet l'accumulation baroque de matériaux, de techniques, de couleurs différentes.

Le système peut sembler fonctionner, puis, on se rend compte que toutes les œuvres se ressemblent.

Donc là, dans l'atelier, il y a beaucoup de maquettes qui n'ont jamais été réalisées. Quand le système a été choisi, mon honnêteté m'oblige à prendre une suite de chiffres pour le premier tableau et la suite pour le second etc... Çà c'est juré, c'est toujours comme ça.

Donc dans des cas là, si parfois je me trouve au loin et qu'il faut réaliser une autre œuvre de la série, je dis à l'assistant de prendre la suite des chiffres. Bien sûr, l'assistant connaît à fond le principe du système et ça marche. Mais il y a des œuvres qui ne sont pas aussi systématiques que ça. Ce n'est pas un système de réalisation qui s'entraîne de lui-même.

	MICHAUD (suite)				MILSONNEAU Maurice
	» Gerard rhumatologue				4 r Palerme
	» 3 r Barjot	41	62	30 30	» Pascal 7 sq Cour Condé
	» Gustave 103 r Lorraine	41	58	60 61	» Roger 24 all Albatros
	» Guy 2 r David d'Angers	41	62	14 49	MIMAUT Joël 5 all Tourtere
	» Henri				MIMAUT-PROUZAT Mar
	» 34 r L.M. Grignon de Montfort	41	62	47 06	6 r 2ème D B
1	» J 1 r Guillauminerie	41	55	81 13	MIMBRE Catherine 55 r St J
	» Jean-Baptiste				» Gabriel 21 r Pavillon Grof
	» 41 r René Bazin	41	55	81 16	» Lionel 26 r Naples
	» Loïc 3 r Sabotiers	41	58	79 71	» Marcel 42 r Alsace
	» Lucien 43 r Etoile	41	58	00 89	» Yves 7 r Paul Claudel
	» Lucien chirurg dent				MIMOUN Bouhaoui
	» 68 r Prés Wilson	41	62	24 88	2 r Albert Camus
	» Marcel 64 av Marne	41	62	51 45	MINAUD Daniel résid Mail
	» Maryvonne 1 sq Villandry	41	55	82 59	» Fabienne résid Mail 2
	» Olivier 3 all Forgerons	41	58	25 46	MINAUDO Isabelle 3 bd Vt
	» Philippe 11 r Montherlant	41	58	09 51	» Isidore 70 av Nantes
	» Régis 3 bd Victoire	41	55	56 48	MINCHENEAU Fernand
	MICHAUD René				12 r Laënnec
	décorateur (pl St Pierre)				» Patrick 39 r Laënnec
	» 33 r Guillauminerie	41	65	36 39	» René 11 r Arromanches
2	MICHAUD Sylvia				MINEAU Eugène
	» 16 r Doct Charles Coubard	41	65	38 91	10 r Michel Louvois
	» Yves 13 r Duquay Trouin	41	65	42 81	» Franck 22 av Francis Bou
	» Yvonne r Raoul Dautry	41	65	27 18	» François 15 r Aristote
	MICHEAU Colette 415 cité De				» Michel 1 all Pinsons
	Lattre de Tassigny	41	58	38 30	» Pierre 10 r Spinoza
	MICHEL Alain 3 r Albert Calmette	41	58	52 12	» Yannick 79 r Orfèvres
	» Alain 52 r Naples	41	65	88 79	MINELLA Laurent 3 r St Gui
	» Alice 2 r Azay le Rideau	41	58	76 01	MINGOT Claude 93 r Girard
	» André 32 r Honoré de Balzac	41	65	62 94	» Didier 7 r Lieut-Col de Ma
	» Bruno 46 r Eugene Delacroix	41	65	52 84	» Georgette 18 r St Servar
	» Edouard				» Gustave 2 all Aigles
	» 29 r Michel de Montaigne	41	46	16 60	» Jean 124 r Girardièrè
	» Fernand 2 r Bordage Chapeau	41	65	20 31	» Jeannine 16 av Mar Lecl
	» Fernand 415 cité Favreau	41	65	02 77	» Yves 21 av Europe
3	» Hubert 66 av Nantes	41	62	41 89	MINGUET André
	» Jacqueline 4 all Cigognes	41	58	64 95	Nouvelle Chauvellièrè
	» Jean 35 r St Bonaventure	41	58	05 68	» B 7 r Lieut-Col de Malleray
	» Jean-Philippe				» Gérard 29 r Somme
	» 46 av Napoléon Bonaparte	41	65	65 44	» Marie-Thérèse 9 r St C
	» Jeanloup-René				» Yvonne représentant
	» résid Plein Ciel	41	58	29 49	4 r François Rabelais
	» Philippe 7 r Tocqueville	41	58	47 80	» Yves-Gérard
	» René 3 r Pierre Brossolette	41	58	35 32	16 r Doct Charles Coubard
	» Yves 4 r St Corentin	41	46	06 95	MINIKEM'S 55 r St Pierre
	MICHELET (S.A.R.L.)				MINIER Dominique
	» 98 r Alphonse Darmaillacq	41	58	22 36	6 r Raoul Dautry
	MICHELET Gustave				MINTAIS Robert 43 r Leon
	» 38 r Gen Mangin	41	63	28 46	» Roger 62 bd Gustave Ricr
4	» Muriel 20 r Jean Jaurès	41	65	48 60	MIOSSEC Richard
	MICHELIN (Manuf Francaise				16 r Lieut-Col de Malleray
	de Pneumatiques)				MIOT Maurice 3 sq Marcel F
	— usine 16 r Toutlemonde	41	65	23 11	MIQUEL Didier
	— comité entreprise				14 sq Charles Loyer
	» rte Toutlemonde	41	58	55 06	MIRACLE (AU)
	MICHENAUD Alice				TISSUS RIDEAUX DÉCORAT
	» 49 av Gambetta	41	62	36 46	— 108 r Nationale
	» Claude 2 sq Jacques Champion	41	62	66 65	— 5 r Filature
	» Daniel 7 r St Corentin	41	58	66 51	MIRAUX Marthe résid Pleir
	» Joseph 8 all Cygnes	41	58	53 99	MIRDÉCO
	» Jean-Yves 15 r Orfèvres	41	58	49 82	*miroiterie*
	» Marie-Louise 2 all Aigles	41	65	85 65	— 32 r St Christophe
	» Marie-Paule 33 bd Mar Joffre	41	62	08 95	— même adresse
5	MICHENEAU Alain				» Télécopieur
	» 16 r St Antoine	41	58	49 93	MIROITERIES
	» Albert 24 r Surcouf	41	62	32 84	CONSULTEZ LES PAGI
	» Andre 21 av Marne	41	46	18 13	MISIASZEK Jean-Françoi
	» Claude 7 sq St Malo	41	58	06 45	50 r Casse
	» Danielle 24 bis r Surcouf	41	58	38 02	
	» Emilienne 30 r Ancien Hôpital	41	58	46 10	
	» Georgette 46 r Pineau	41	58	85 10	
	» Gilles 24 r Girardièrè	41	62	50 41	

FM: Par exemple, pour les "Geometrees", ces œuvres que je faisais en prenant une branche d'arbre à laquelle je faisais subir une sorte de camouflage en l'intégrant dans un de mes systèmes. Donc, c'est bien différent du système des lignes au hasard ou des superpositions de trames.

Pour les "Steel Life". Ce qui était systématique c'était seulement de toujours prendre un tableau blanc carré et son entourage noir, c'est-à-dire son périmètre, sa baguette, son cadre et de jouer, de voir toutes les façons à la con que la baguette-périmètre prenait pas rapport au carré

Et alors là, bien sûr, je tâtonne avec des maquettes ou des dessins pour essayer de trouver les positions les plus différentes, les plus intéressantes. Donc, pour être honnête, il faut avouer que je ne suis pas toujours un systématique. Cela m'arrive d'être un petit peu normal.

Des notions de conservation sont-elles prises en compte lors de la conception ou la réalisation ?

FM: Quand j'utilise le néon, je sais que ça peut tenir à l'extérieur, que l'inox ne rouille pas, que la peinture à l'huile a tendance à jaunir et à craqueler, alors que l'acrylique ne semble pas avoir ces défauts.

Ce qui demande une expérimentation et ce sur quoi Philippe, l'assistant, travaille, c'est par exemple, lorsque j'ai envie d'un peu d'ironie, d'un peu de sensibilité incongrue comme dans les "Balance-War".

Sur ces œuvres, un trait au pastel gras, réalisé au compas, fait ressortir le grain du bois peint uniformément en blanc et donne une connotation de sensibilité artistique.

Ce pastel est très fragile et très gras. Philippe a mis longtemps à trouver le vernis adéquat.

Enfin, toute une cuisine est faite, uniquement pour que ça soit lavable au jet, non, à l'éponge. Sur tous les tableaux où il y a du crayon, il y a un fixatif qui ne jaunit pas. On ne laisse partir les œuvres que lorsqu'on pense que ça tiendra le coup, mais il arrive que l'on se trompe.



Détail de la ligne de pastel gras tracé sur les *Balance-War* et *Courbettes*.

Pour les intégrations architecturales : Quelles sont les relations avec les architectes ?

F.M: Disons que quatre fois sur cinq, elles sont bonnes, une fois sur dix, mauvaises et une fois sur vingt, très mauvaises.

Le principe général c'est un concours limité. D'abord il y a un appel d'offre. On envoie des catalogues. Puis, en général, trois ou quatre artistes sont sélectionnés pour présenter un projet. Déjà là, l'architecte a son mot à dire. Enfin le jury siège et fait son choix. Quand l'architecte n'est pas d'accord avec le projet choisi, alors c'est un cauchemar. Mais heureusement il est souvent d'accord et même très coopérant comme Renzo Piano pour Debis à Berlin.

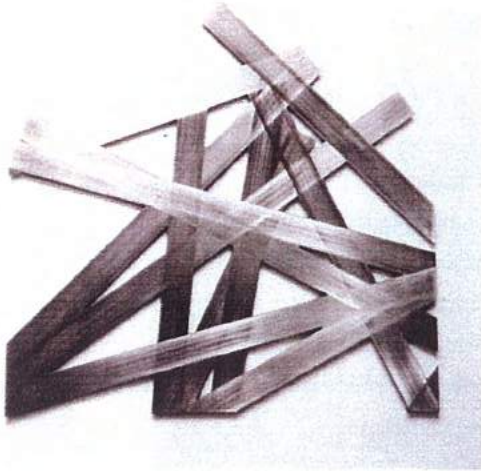
J'ai un argument pour convaincre les architectes : c'est que l'on peut se faire plaisir tout seul, plus ou moins bien évidemment, mais que l'on ne peut absolument pas se chatouiller soi-même. Cela ne marche pas. Il faut donc, bien sûr, que je trouve des architectes qui acceptent que leur bâtiments soient chatouillés et aux bons endroits.

Mon principe est de réaliser une intervention, qui semble ne pas convenir à l'architecture, alors que bien sûr elle a été conçue spécialement pour elle.

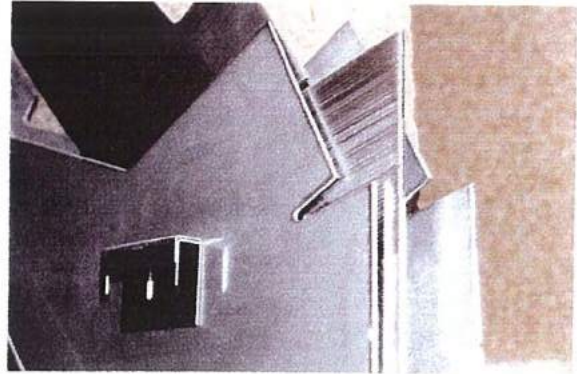
Par exemple, j'aime bien prolonger les grandes lignes d'une construction d'une façon logique mais qui se retourne contre le bâtiment. Le rêve serait de déclencher un étonnement amusé sans moquerie pour le bâtiment. Je n'y arrive pas toujours. L'architecte du Bundestag à Berlin a bien saisi cette espèce d'ironie, mais il l'a prise pour une attaque intolérable à son bâtiment, ce qui n'était, bien sûr, absolument pas mon intention.



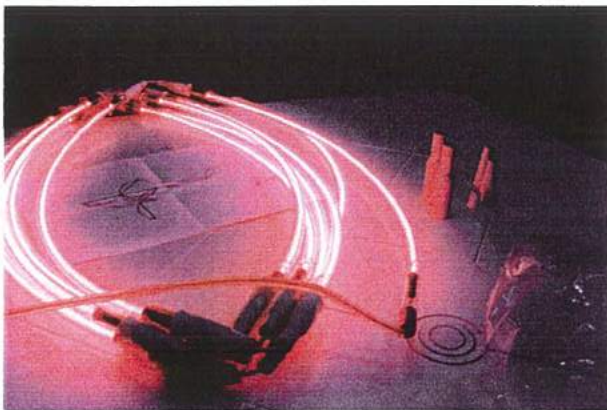
Debis Potsdamer Platz - Daimler Benz "Light Blue".
Néon. 1997-1998. Berlin.



Stainless-Steel life n°2 (13 lignes au hasard).
1997; acier inox. 100 x 100 cm, 8 kg.



Détail du revers (avec le système d'attache). Les angles formés par le croisement des lignes sont ici réalisés au poinçon. La précision sur les œuvres traitées au laser est beaucoup plus grande.



Chaîne de néons rouges avec différents types de capotes de protection.

La fabrication des œuvres

Légende : Interview de François Morellet et de son assistant Philippe Lamy, en italique.



Supports pour les *Lumatiques*, fabriqués par un professionnel spécialisé à Cholet.

Pour la majorité des œuvres quels sont les modes de fabrication?

Philippe Lamy: *Ce qui se fait de plus en plus c'est qu'un certain nombre d'entreprises entrent dans la fabrication des œuvres. Par exemple je ne construis plus les tableaux, ils sont faits par un menuisier d'après les plans que je lui ai donnés. J'avais réalisé pour lui un tableau à 50%, puis un à 90% pour qu'il voit le cheminement ainsi que la liste des matériaux choisis. Donc au final c'est comme si c'était moi qui l'avait fait.*

Pour les ferrailles, il arrive pour se faciliter le travail qu'on demande de les faire découper, comme les "Steel life" par exemple, qui ont été découpés au laser par Jean Denis à Cholet. Il nous les livre brut et après je travaille dessus.

En général, il y a toujours une intervention à faire à l'atelier, sauf pour les néons où j'ai juste à mettre les contacts et poser les capotes de protection.

On a donc des petits sous-traitants un peu partout et il ne reste à faire que les réglages, les poses et les détails qui restent.

Description de la fabrication d'une œuvre : « Balance-War »

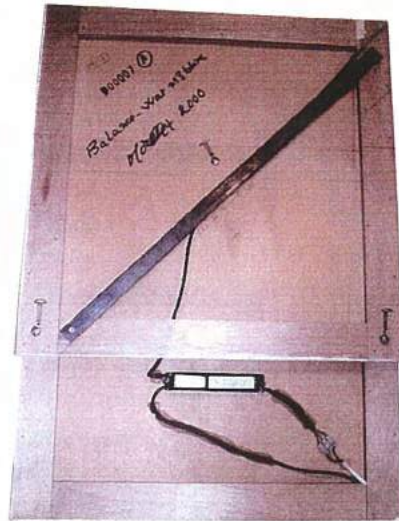
Faite à l'atelier de l'artiste (Cholet) par Philippe Lamy, assistant, en octobre 2000.

Si nous avons choisi de décrire la fabrication, de cette œuvre précisément, ou de sa série, c'est parce qu'elle fait l'objet d'un traitement spécial répondant à la fragilité extrême d'un de ses composants.

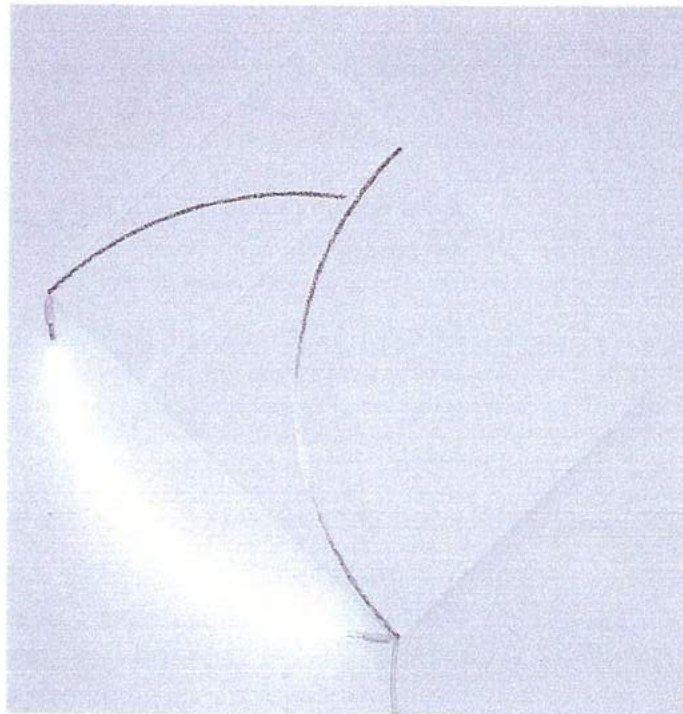
L'œuvre se compose de 2 panneaux, carrés, de bois peint, assemblés de façon à ce que l'un recouvre les 3/4 de la surface du second. Un arc de cercle au pastel gras, partant des angles et formant la diagonale du carré, est présent sur chacun des panneaux. Enfin un néon blanc relie ces deux arcs de cercle et ferme la figure géométrique fragmentée.



Fabrication d'une Balance-War dans l'atelier de construction, par l'assistant Philippe Lamy. Octobre 2000.



Revers de la même œuvre.



Balance-War n°3. 2000, acrylique sur bois, pastel gras, tubes de néon blanc. 103 x 102 cm (carré 60 x 60 cm).

Les deux panneaux sont faits de planches de contreplaqué renforcées, au revers et sur leur périphérie, par un cadre de bois collé. La seconde opération consiste à isoler ces supports à la peinture glycérophthaliques, blanche. Quatre couches sont passées au pinceau.

Une fois secs, les deux panneaux sont superposés et maintenu ensemble par un système de vis à boulons. Afin d'accrocher l'œuvre au mur, une barre d'acier est fixée au revers d'un des panneaux et des trous sont effectués dans le cadre de bois afin de faire passer les fils électriques reliés au néon.

Les panneaux sont ensuite peints à l'acrylique blanche de marque Liquitex (blanc de titane). Quatre couches sont passées au rouleau afin d'éviter toute trace sensible de pinceau. Une fois les supports secs, un arc de cercle est tracé sur chaque panneau, au pastel gras noir. Cette opération est réalisée à l'aide d'un compas vertical.

L'œuvre alors quasiment terminée est transportés en salle de peinture afin de procéder au vernissage.

Après cinq jours de séchage, un vernis à l'alcool (Fixatif pastel à l'huile Sennelier), à base de résine synthétique et non jaunissant est pulvérisé sur la ligne de pastel en dépassant d'environ cinq centimètres sur chacun de ses bords.

Ce vernis étant brillant et posé localement, un second vernissage est nécessaire. La ligne de pastel est alors recouverte d'adhésif (scotch papier) puis l'ensemble est pulvérisé d'une base à mater acrylique (medium mat de marque liquitex).

Enfin le transformateur du néon et ses fils sont fixés à la colle à chaud au revers d'un des panneaux. Une fois les contacts faits entre les fils et les électrodes du néon, ce dernier est recouvert à ses extrémités par des capsules de caoutchouc. Cette dernière opération est importante car elle permet d'éviter toute détérioration et danger d'électrocution.

La méthode d'assemblage des deux panneaux est, par son système de vis à boulons, très aisée. Elle permet également un transport de l'œuvre plus sûr et au moyen d'une seule caisse de format carré.



Dessin de l'artiste pour l'assistant.

Quelques caractéristiques de matériaux.

Les supports:

Les premières œuvres de 1942 à 1949 ont été réalisées le plus souvent sur des toiles industrielles, tendue sur châssis et de petits formats.

Lorsque son style se rapproche des peintures primitives océaniques les types de supports vont y répondre. Il peint sur contreplaqué très fin, sur toiles, Isorel ou carton. En 1949 des peintures sont exécutées sur planche de bois brut, sur ardoise ou encore sur l'arrière d'une charrette à bois. Les toiles utilisées à cette époque sont grossières, provenant de sacs alimentaires.

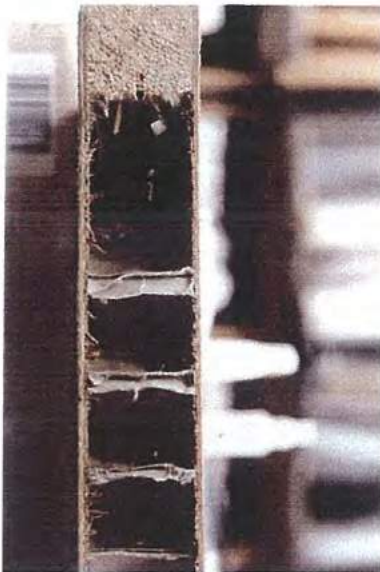
En 1950-51 avec l'apparition des premières œuvres "géométrisantes" les supports deviennent identiques. Il s'agit de toiles tendues sur châssis et plus rarement de contreplaqués.

De 1952 à 1975 intervient une règle générale, deux formats sont systématiquement utilisés : 80 x 80 et 140 x 140 cm.

Les œuvres répondant au plus petit format sont faites d'une feuille de contreplaqué épaisse, collée sur un châssis sans traverses. La série des 140 x 140 cm se caractérise par de la toile industrielle agrafée au revers de l'œuvre. La tranche du tableau se voulait propre et sans baguettes, de la couleur du fond du tableau.

En 1983, lorsqu'il réalise les "Geometree", un nouveau type de support est nécessaire. Des branches d'arbre devant être fixées au tableau sans endommager celui-ci, un fond rigide s'imposait. Apparaissent alors des panneaux de portes, formés de deux fines plaques de contre-plaqué séparées par du carton alvéolé.

Ce matériaux a été, pour les œuvres qui suivent, largement utilisé et est encore aujourd'hui le support favori.



Panneaux de portes.

L'huile:

La peinture à l'huile est utilisée jusqu'en 1973. A partir de cette date l'acrylique fait son apparition. Les huiles sur bois présentant une régularité forte sont des sérigraphies réalisées à l'atelier par l'assistant.

F.M: J'ai utilisé la peinture à l'huile jusqu'en 1975. Pour les nombreux 40.000 carrés en 1961-1962 j'ai utilisé un écran sérigraphique en employant de la peinture à l'huile au lieu d'encre, le fond étant avec une peinture à l'eau. J'ai continué à utiliser des

écrans sérigraphiques jusqu'en 1975 mais alors avec des encres sérigraphiques de Tripette et Renaud et aussi de Matrissa à Zürich.

Pour l'huile, pendant longtemps, j'ai utilisé des tubes de chez Lefèvre-Foinet, rue Vavin. Il fabriquait lui-même ses couleurs. J'ai commencé à utiliser à la fin des années 50 les couleurs de Winsor et Newton que Kelly m'avait recommandées pour le "Scarlet red" qui était magnifique. J'ai aussi utilisé des Rembrandt, mais plus tard.

Pour moi, le grand problème était d'avoir des fonds blancs qui restent blancs. Je ne m'étais pas rendu compte que mes tableaux jaunissaient parce que je les mettais dans des placards, dans l'obscurité. Après, je me suis aperçu que ma peinture : mélange d'essence de térébenthine d'abord et essence de pétrole après avec du blanc de zinc d'abord, du blanc d'argent après, restait blanc en restant à la lumière. Et finalement mes tableaux des années 50, exposés à la lumière, sont restés d'un blanc tout à fait correct.

C'était un cauchemar pour moi de ne pas avoir un vrai blanc et je détestais les murs très blancs qui étaient plus blancs que mes tableaux. Le salon ici, qui date de la fin des années 50, je l'avais peint en gris foncé pour que mes tableaux paraissent plus blancs.

Quant à la glycérphtalique, elle, quand c'était des noirs ça marchait bien mais alors les blancs, c'était horrible et c'est resté horrible.



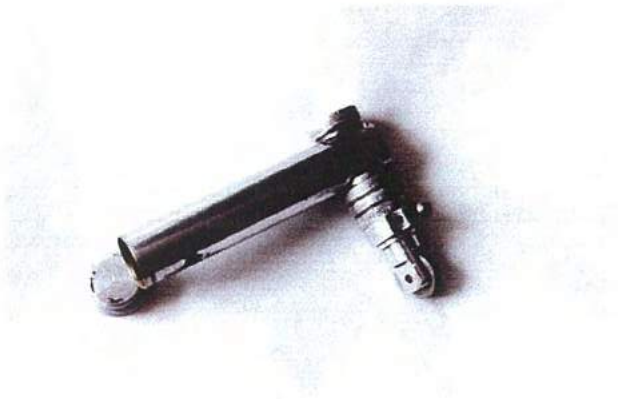
Base à mater utilisée en mélange pour toutes les œuvres peintes à l'acrylique, mais également pure (diluée à l'eau) pour les isoler.

L'acrylique:

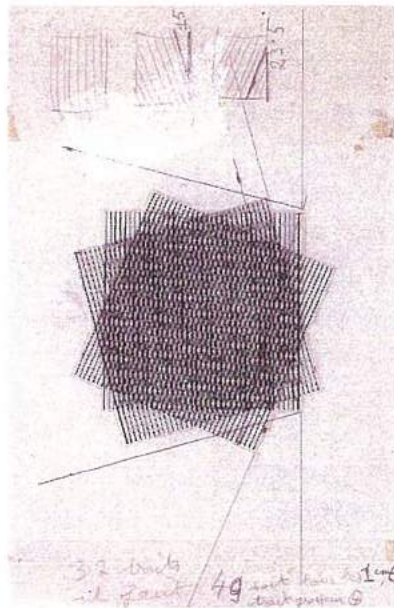
FM: A partir de 1975, toutes les œuvres sont réalisées à l'acrylique, sauf exception comme les paysages-marine. J'emploie la marque Liquitex. Le blanc Liquitex étant trop brillant, ces dernières années Philippe (l'assistant) prépare ce mélange : pour 2,5 litres d'acrylique sont ajoutés environ 400 ml de base à mater de la même marque, plus de l'eau..

Les vernis:

Ceux-ci sont très peu utilisés. Une base à mater de marque Liquitex est pulvérisée sur la surface des œuvres peintes à l'acrylique. Les seules œuvres où sont utilisées plusieurs vernis sont les "Balance-war" ou "Courbettes" (voir le chapitre: La fabrication des œuvres.)



Tire ligne ou roulette à recharge.



Etude, Trames Letraset

Quelques caractéristiques d'outils de travail.

FM: *A partir de 51 où doivent apparaître les dernières marques de pinceaux, mes outils pour peindre sont devenus industriels. Le tire-ligne, par exemple, je m'en suis servi au début mais je l'ai vite remplacé par un instrument qui servait à l'usine pour faire des filets sur les caisses de voitures d'enfant. C'est un cylindre avec une roulette et cela permet de faire des dizaines de mètres sans le recharger.*

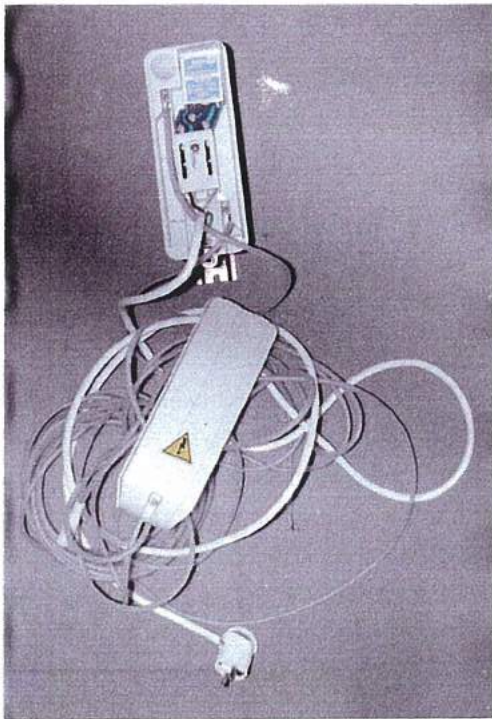
On peut changer la roulette pour avoir des épaisseurs de lignes différentes. Ce qui est très délicat, c'est le mélange de peinture que l'on doit employer. Je mélangeais la couleur avec de l'huile de lin recuite qui est visqueuse et qui file. J'ai dû revenir au tire-ligne plus facile à utiliser, quand vers 1979, mes tableaux n'ont plus eu que quelques lignes. Je dois être un des rares artistes à avoir utilisé cette roulette. Peut-être Soto ou plutôt sa femme, qui avait de gros problèmes avec les lignes et à qui j'avais conseillé mon système, l'a-t-elle utilisée un moment pour les dessins ?

C'est dans les années 58/60 que sont apparues des trames adhésives de lignes et même de tirets. J'ai utilisé principalement "les planches à transfert direct" de Letraset. C'était formidable parce que je pouvais faire des études pour mes trames tellement plus rapidement qu'avec le dessin !

C'est évident que ce qui permet de faire des projets très vite, permet de faire beaucoup plus d'investigations et de se lancer même dans des directions qui paraissent un peu folles. Pour moi, c'était d'une très grande importance, comme peut en avoir maintenant la photocopieuse.

Ce n'est pas tellement pour réaliser les œuvres .mais pour les simuler avant de les faire. C'est l'inverse de la technique du peintre qui se laisse aller à un délire génial, qui lui fait exécuter une œuvre sans savoir ce qui va arriver, ce qui est aussi une façon très agréable de faire de l'art, mais qui n'est pas la mienne.

Autrement, tous les fonds blancs de mes tableaux ont été exécutés au pistolet de 1952 à la fin de la peinture à l'huile, c'est-à-dire vers 1975. Après, j'ai adopté le rouleau de peintre en bâtiment.



Transformateur (boîtier ouvert).



Différents types de transformateurs.

Quelles sont les différences et caractéristiques des néons et transformateurs?

FM: Le néon est "un gaz rare luminescent" dit le dictionnaire. Dans le langage courant un néon est un tube de verre rempli, soit de ce gaz néon ou d'un autre gaz rare l'argon. A l'état normal, les tubes sont transparents mais quand un courant à haute tension les traverse, le néon devient rouge et l'argon bleu. Habituellement les tubes reçoivent un poudrage qui les colorent intérieurement et en se mariant avec la couleur de l'un ou l'autre gaz donnent une gamme de coloris. Moi-même en général, j'emploie les tubes non poudrés qui émettent une lumière rouge ou bleue de la couleur du gaz et puis aussi des tubes d'argon poudrés en blanc.

Les enseignes de néons sont réalisées par des milliers d'artisans dans le monde entier. Et bien que cela soit délicat à faire, il y a une telle débauche d'enseignes publicitaires aujourd'hui qu'il n'y a pas réellement de problèmes pour en faire réaliser ou réparer aussi bien à Cholet qu'à New-York ou Tokyo. Mais, on peut imaginer très bien que cela puisse un jour être remplacé par une autre technique car c'est quand même très contraignant.

P.L: Quant aux transformateurs ce sont, en gros, tous les mêmes. Depuis un bon moment, peut-être depuis 10 ans, on essaye de prendre toujours les mêmes, la même marque et la même forme.

Pour leurs tensions, la puissance varie en fonction de la quantité de tubes que l'on veut faire marcher. Il y en a qui commencent à 1.000 volts jusqu'à 10.000 volts et l'ampérage change aussi. Il y a des 18 milliampères, des 15, 20, 30, 50, 100. Cela varie en fonction des tubes, des électrodes, de la longueur des tubes.

Comment cela se passe-t-il par rapport aux normes de sécurité publique?

Toute enseigne lumineuse doit répondre aux normes européennes mais il n'en existe pas officiellement pour les œuvres d'art. Ce sont en général les commissions de sécurités qui approuvent ou refusent l'installation telle qu'elle est proposée par l'artiste, et cela diffère d'une fois sur l'autre.

En Allemagne l'exigence est cependant beaucoup plus grande et vient à dépasser parfois les normes européennes.

Professionnels spécialisés ayant réalisés des œuvres.

NEONS

- Mr Vion de LUX DECOR Cholet. Jusqu'en 1998. Puis à nouveau depuis l'année 2000 avec la nouvelle direction.
- LUMEN, Nantes. Depuis 1999. *Enseignes, néons, marquage publicitaire. 385 route de Clisson, 44230 Saint Sébastien sur Loire. Tel : 02 51 71 28 00. Fax : 02 40 33 29 13. E mail : lumen@wanadoo.fr*
- ADES ou Mr Philippe-Jean, Paris, pour les fabrications d'exceptions.
- LEMIA, Massif central. Ou de fabrication artisanale pour les clignoteurs de néons.

METALS

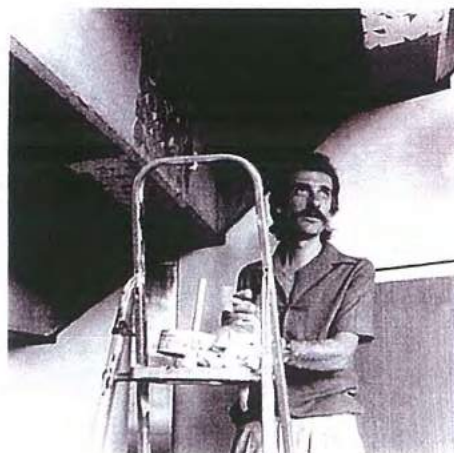
- DENIS, Cholet. Pour les barres d'acier-inox. *Jean Denis. 20 rue Raoul Dautry, 49300 Cholet. Tel : 02 41 62 20 90. Fax : 02 41 71 06 76.*

DORURE

- Mr Joseph Roux, Mortagne sur Sèvre. *Za Puy Nardon en Vendée. Tel : 02 51 63 01 92. Fax : 02 51 63 02 04.*
Technique utilisée à la Cité judiciaire du Mans, au Théâtre de la ville à Paris et pour certains tondos ("lunatiques").

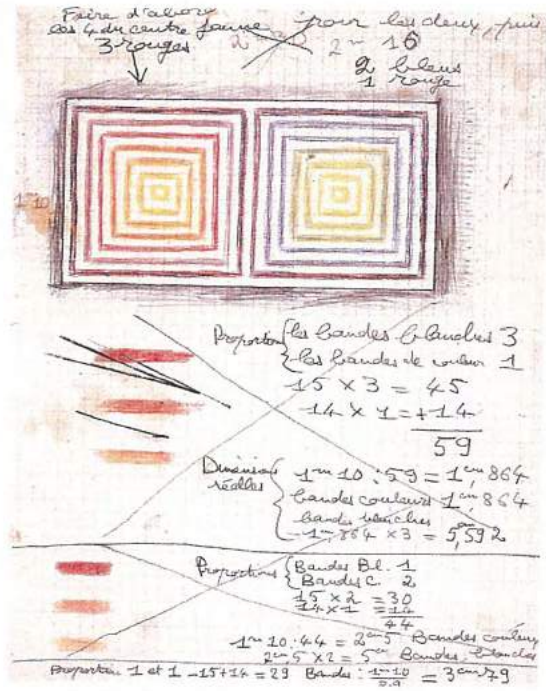
L'or dans une désintégration architecturale:

[...] "j'ai tenté de retrouver une petite partie de leurs grâce en les montrant tels qu'ils sont : carrés, petits et capricieux, qu'un courant d'air aurait plaqué au plafond. Ne recouvrant pas entièrement le béton, ils ne le travestissent pas. Je dois ajouter que l'homme de l'art de la dorure s'appelle Joseph Roux. Celui-ci me prie d'ailleurs de préciser qu'il sait également faire du beau travail traditionnel." (24)

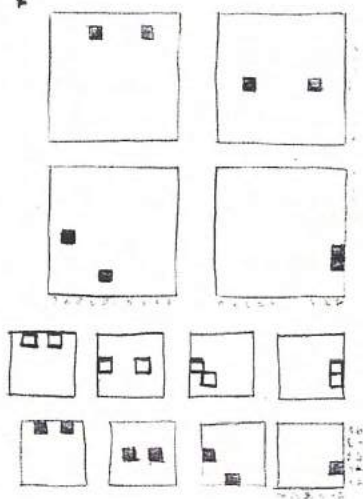


Joseph Roux, doreur.

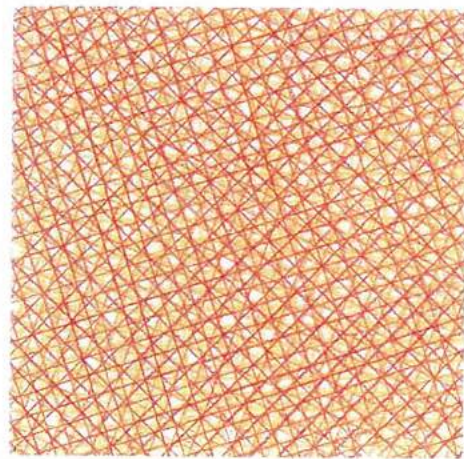
24. François Morellet, in « *Mais comment taire mes commentaires* », ENSBA, Paris, 1999, p. 179.



Du jaune au violet. Etude. Crayon noir, crayon de couleur sur papier quadrillé, 1956. 26,9 x 21 cm.



4 répartitions aléatoires de 2 carrés suivant les chiffres 31-41-59-26-53-58-97-93. 1958, Etude, crayon noir sur papier quadrillé, 27 x 20,9 cm.



Etude pour les trames. 1960, Crayons de couleurs sur papier. 13,5 x 13,5 cm.

DESSINS

Sur différents types de papiers, à dessin, machine, quadrillés.... Ils ne sont en majorité pas fixés, sauf lorsque ce sont des dons ou des dessins au fusain. Un fixatif industriel en bombe est alors utilisé.

PEINTURES

- L'huile Lefranc-Bourgeois et l'acrylique de marque Liquitex.

TOILES

- MARIN, Paris. *Marin Beaux-Arts. 70 av Gabriel Péri, 94110 Arcueil. Tel : 01 47 40 04 20. Fax 01 47 40 93 99.*

Toiles de lin fort, enduites d'une préparation blanche acrylique (référence: 219), toiles synthétiques fines (223) et toile brut (référence 21. 2m x 70 cm).

ADHESIFS

- 3M et entreprise de Cholet pour certains tableaux.

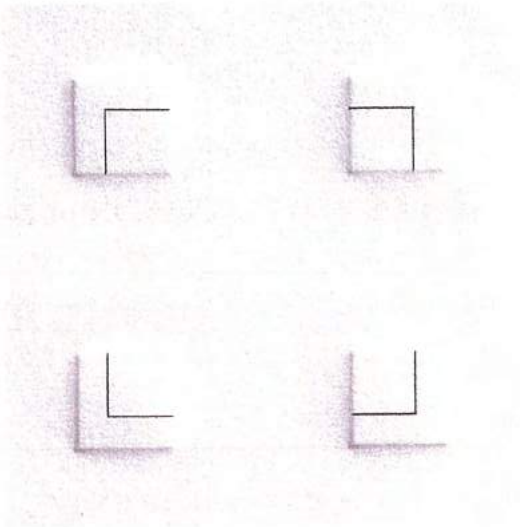
Pour les "désintégrations architecturales" des scotchs de diverses origines sont utilisés, dont certaines américaines.



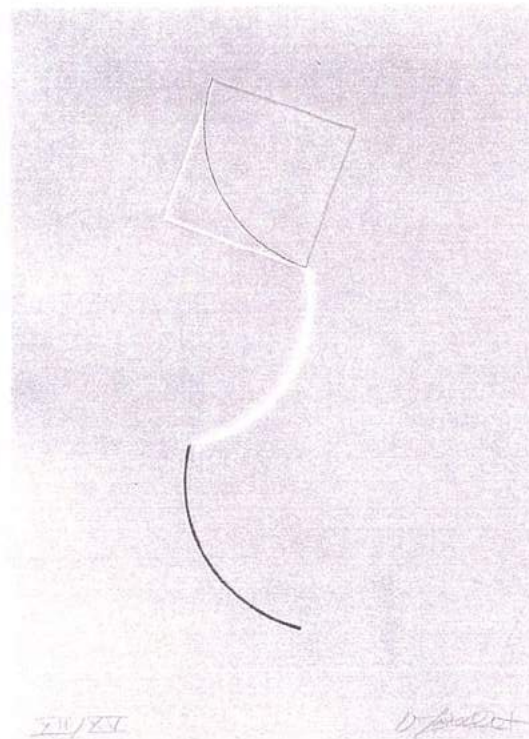
Réalisation d'un *π puissant*. (Adhésif sur peinture acrylique)



Sphère-trames. Collection de l'artiste.



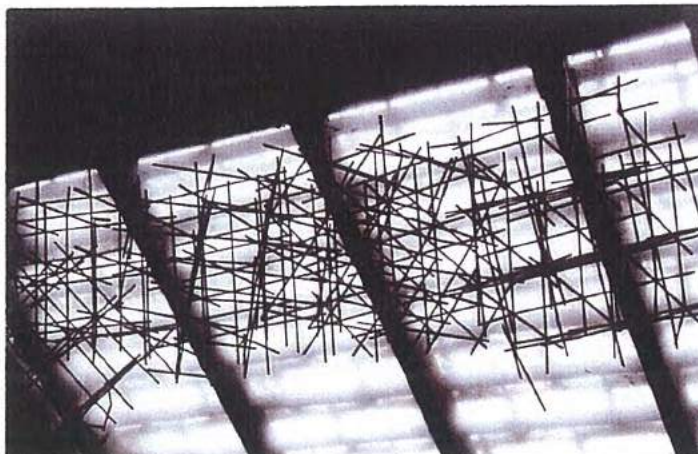
Gravures. 1980. Album de 9 eaux-fortes accompagnées d'un texte de l'artiste.



Pointe sèche sur cuivre. 5,8 x 5,8 cm.
Gaufrage en relief rehaussé de gouache et encre. D'après "Courbette n°8". 1996.

SPHERES

- DUPUY, Mortagne sur Sèvre.
 - Usine MORELLET/GUERINEAU, Cholet; jusqu'en 1975.
- Les sphères en bois (maquettes) ont été réalisées par l'artiste.



Etude pour les trames en volume. Maquettes de balza. Collection de l'artiste.

GRAVURES

- Tanguy GARRIC. Paris. *15 rue Tague, 75013 Paris.*
Tel : 01 45 80 69 69.
- Centre national de l'art imprimé. *2 rue Bac, 78400 Chatou. Tel : 01 39 52 45 35. Fax: 01 39 52 43 78.*
- Dorothea VAN DER KOELEN. Mayence.

SERIGRAPHIES

FANAL, Bâle, Suisse.
 MEDIA, Neuchâtel.
 ARCAÏ, Paris.

Le plus souvent la galerie fait réaliser l'œuvre par un sérigraphe de son choix, puis l'artiste se déplace pour vérifier le rendu de son carton.

Mr Philippe Nicoll, à Cholet, ou bien l'assistant, réalisent les écrans de soie de certains projets. Ceux-ci ont été conservés par l'artiste et ont notamment permis de refaire des œuvres qu'il considérait comme trop abîmées.



Ecran de soie fabriqué et utilisé pour effectuer les décalages de tirets (1970) sur un même tableau de format carré.

SYSTEMES DE FIXATION

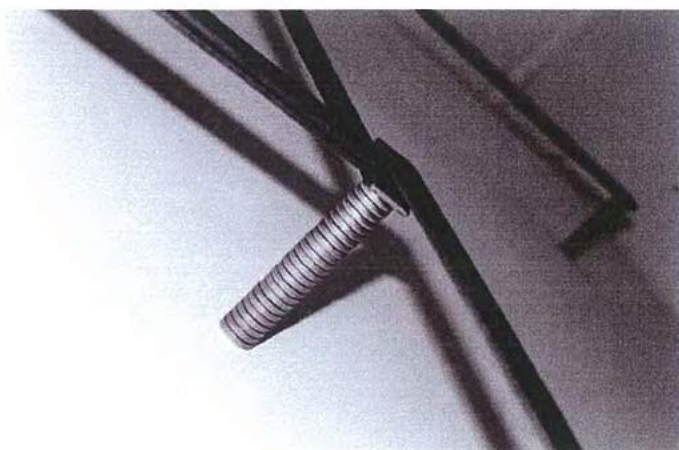
Ils sont toujours réalisés par l'assistant. L'objet de soutien n'est pas fourni, pour les tableaux, vu les trop grandes différences de surfaces murales existantes.

Cependant ceux-ci peuvent faire partie intégrante de l'esthétique de l'œuvre. Ils sont alors fournis, par exemple, pour des œuvres telles que les "π ironicon" ou "π piquants".

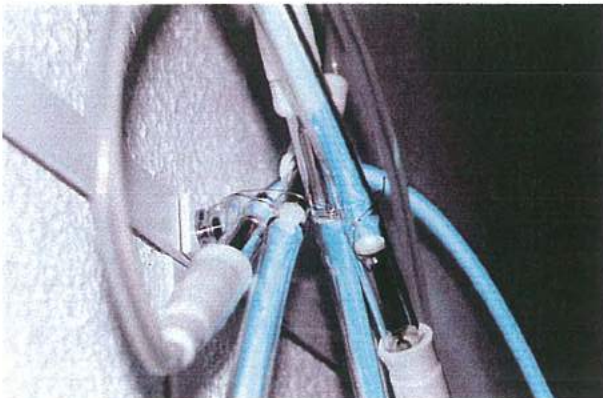
Pour "π piquants" où les néons sont à même le mur: un petit clou à tête plate est enfoncé puis un mince fil métallique est enroulé autour de celui-ci. Le néon est alors maintenu par ce même fil que l'on torsade autour du verre, à une certaine distance de l'électrode.



Pour les "π ironicon", ceux-ci se détachent progressivement du mur au cours du cheminement, les barres de fer sont maintenues par une superposition de rondelles métalliques et trouées afin de recevoir la vis de fixation.



Pour les œuvres à néon (π ferococo ou π piquant) également en retrait par rapport au mur : un petit tube de plexiglas est fixé à la paroi par une vis, puis le tube de néon est maintenu sur celui-ci toujours par un fil métallique.



π Ferococo .I=40°. (6 éléments). 2001, tubes d'argon bleu, fer plat peint (acrylique), fils électriques, un transformateur 8000 watts. 150x140 cm. (Détail).



π piquant neonly n°4, I=3°. 2001, 28 ou 27 tubes de néon blanc, 150 cm dont 134 cm de lumière. 400 x 700 cm. (Détail)

Liens présents entre l'artiste et son œuvre

Comment te places-tu par rapport à la durée de vie de tes œuvres ?

« Les projets à grande échelle qui m'intéressent le plus sont tous des projets de réalisations éphémères : bandes adhésives collées, éléments posés sur le sol, néons amovibles, etc... La première qualité que je cherche dans les matériaux est par conséquent le bon marché, la facilité d'emploi, alors que la grande contrainte pour les « vraies œuvres architecturales » est, comme vous le savez, la résistance, la fiabilité. » (25)

« Je me sens toujours bien plus à l'aise en faisant mes farces et attrapes systématiquement pour quelques jours et pour quelques spécialistes...

Ce n'est donc pas le fait de durer qui me gêne mais plutôt quelquefois cet aspect « définitif » des matériaux employés et surtout l'idée que ces œuvres sont imposées .

J'ai eu la légèreté de devenir un peu lourd dans ces œuvres faites pour durer ou plutôt pour résister aux intempéries, car ces œuvres immuables mourront en même temps que l'architecture qu'elles parasitent.

Leur temps de vie paradoxalement risque d'être beaucoup plus court que les fragiles toiles des musées climatisés. » (26)

Quelles sont les préoccupations quant à la cons/ restauration de tes œuvres ?

25. François Morellet
"Intégrations
architecturales et
œuvres éphémères"
(extrait d'une lettre
adressée à un étudiant
en architecture), tirée
de « Mais comment
taire mes
commentaires. » p 65.
26. François Morellet.
Interview de Serge
Lemoine in
cat. « Désintégrations
architecturales. »
1982, p.43-44.

FM: Tant pis de prendre le boulot aux restaurateurs et restauratrices, car j'accepte de nettoyer ou repeindre les œuvres accidentées ou salies, avec l'aide de Philippe, bien entendu. Et souvent gracieusement, mais jamais quand les dommages sont dus à de mauvais traitements.

Donc, pour tout ce que j'ai fait, à part mes premiers tableaux, les très vieux, il ne devrait pas y avoir de problèmes immédiats de restauration.

Quels sont les moyens d'authentification ?

Un certificat n'est pas fait systématiquement pour chaque œuvre. Il est, par contre, parfois demandé par l'acquéreur.

Une photo est alors prise que l'artiste signe au revers. Celle-ci est également accompagnée d'un papier certifiant la reconnaissance de l'œuvre par l'artiste.

Ce certificat comprend toutes les informations présentes sur les fiches d'inventaire établies par l'artiste.

Les œuvres ne possédant pas de certificats d'authenticité peuvent être authentifiées par le numéro d'inventaire et la signature de l'artiste, présent au dos des œuvres.

Ils peuvent être comparés aux informations présente sur les fiches d'inventaire tenues par l'artiste.

FM: Il me semble que notre tampon, (toujours le même depuis peut-être 20 ans) qui nous sert à mettre les numéro d'inventaire, est beaucoup plus difficile à imiter qu'une signature. D'abord, je signe avec n'importe quoi et jamais pareil.

C'est en 1971, quand j'ai eu ma première rétrospective itinérante organisée par le musée d'Eindhoven qu'on a décidé de ce tampon avec cinq chiffres. Les deux premiers sont ceux de l'année et les trois autres sont pour chaque œuvre de l'année.

En ce qui concerne les œuvres in-signables et plus particulièrement les "sphères-trames" ou "les "cubes imbriqués", le numéro d'inventaire établi par l'artiste fut systématiquement poinçonné sur une des soudure de la sculpture.



L'œuvre face au temps

Une patine aura t'elle une influence sur la signification de l'œuvre ?

A partir du moment où l'artiste adopte le concept de "all-over", mais choisit également pour le fond de ses tableaux le blanc uniforme des espaces d'exposition, cela sous entend que l'œuvre doit être traitée de façon précise. Même une légère teinte homogène sur la surface de l'œuvre aura alors une influence sur l'effet visuel souhaitée au départ.

Mais il faut noter que la perception ne se limite pas simplement à un regard passif, elle nécessite également une activité de la connaissance. Il y a ce que l'on voit et ce que l'on veut y voir. Cela complique l'histoire, comme le fait remarquer l'artiste.

"Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique, des auberges espagnoles où l'on consomme ce que l'on apporte soit même".(27)

FM: Si l'on est cultivé, on peut remédier à cela en sachant, par exemple, que l'œuvre était blanche au départ. Mais si, on ne l'est pas et qu'il n'y a pas de commentaires, c'est bien sûr, une grande trahison ces changements dus à la vieillesse.

Mais, quand on croit, avec Duchamp, que c'est le spectateur qui donne un sens aux œuvres, il est alors difficile de parler de trahison.

D'un autre côté la vétusté d'une œuvre indique qu'elle n'est pas actuelle et donc on a un autre œil pour la regarder, immédiatement et sans raisonnement.

Tu souhaites que l'on repeigne tes œuvres, dans la mesure du possible, mais est ce que l'on peut considérer également celles réalisées de ta propre main?

FM: Non, pas les figuratives. Mais certaines abstraites, que j'ai moi-même réalisées gagneraient beaucoup à être refaites. Celle qui est actuellement dans l'atelier, j'aurais beaucoup de plaisir à la refaire ou à la faire refaire, avec mes indications bien sûr.

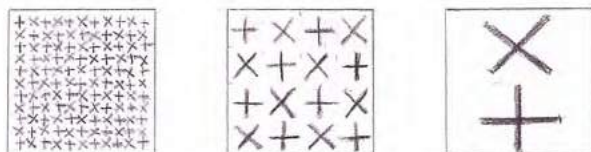
27. François Morellet, in "Du spectateur au spectateur ou l'art de débiller son pique-nique". Cat. "François Morellet", MNAM, Centre G. Pompidou, Paris, 1986. p 181. Repris dans "Mais comment taire mes commentaires", ENSBA, Paris, 2000. p.44.

Mais, c'est compliqué parce que si je refais une œuvre de 52 par exemple, qui a mal vieilli, elle paraîtra fausse. On croira qu'elle est antidatée.

J'admets que lorsqu'on a fait une série d'œuvres et que dix ans après on ajoute un nouvel exemple, on puisse mettre les deux dates sur ce nouvel exemple pour montrer à quoi il se rattache.

Mais, quand c'est un projet indépendant, qui n'a jamais été réalisé, j'aurais mauvaise conscience à faire la même chose. C'est trop facile d'aller repêcher dans les projets des années antérieures et de mettre les deux dates.

J'ai seulement fait une œuvre pour nous, d'après un dessin que j'avais regretté de ne pas avoir réalisé, mais ça ne marche pas bien.



Etude. Crayons de couleurs sur papier. Œuvre réalisée quelques années après l'exécution du dessin.

Quant à la restauration

Qu'elles sont les causes de détérioration les plus fréquentes ?

FM: Une des causes les plus fréquentes et les plus agaçantes, ce sont ces marques de doigts sur mes tableaux qui sont malheureusement à 90 % blancs et qui n'ont pas de baguette (ce dont je suis très fier par ailleurs). A une vente publique, j'ai vu le présentateur prendre une de mes "Géometrees" à pleines mains ... nues !

Les autres détériorations arrivent plutôt avec des néons cassés. Mais en fin de compte, c'est facile et pas très cher à remplacer. Et cela n'arrive pratiquement pas quand nous organisons le transport.

As-tu des préférences quant à la restauration de tes oeuvres ?

FM: Je suis en principe d'accord pour que l'on fasse disparaître les traces de vétusté sur mes œuvres. On peut aller même jusqu'à les repeindre, lorsque le fond blanc est irrécupérable et que, par exemple, les lignes noires sont peu nombreuses.

Bien sûr, certaines œuvres, comme celles de Fautrier ou Soulages, peuvent mieux survivre au vieillissement que celles de Kelly ou de moi-même. Je sais que ma volonté ne sera pas respectée, mais je désirerais que, dans la mesure du possible, on remette l'œuvre telle qu'elle était à l'origine.

Souhaites-tu être consulté lors de toute intervention ?

FM: Je ne veux pas être trop emmerdé et je n'ai pas, moi-même, une idée si haute de mon œuvre pour que je puisse craindre qu'elle chancellera si je ne me tiens pas au courant de ses petits ennuis de circulation et ou de vieillissement.

As-tu déjà vu des restaurations abusives ou des systèmes d'exposition ayant dénaturé l'œuvre ?

FM: Premier énervement : Oh là là, oui, c'est souvent l'horreur. En général et en premier lieu ce que je reproche beaucoup aux historiens de l'art c'est la présentation même des œuvres. Sur les livres d'art on supprime les cadres, pourquoi ? Bon, moi je suis d'accord, je n'aime pas bien les cadres.

Inversement dans les expositions, dans les musées, on laisse les cadres et sans aucune indication. Il y a des cadres horribles qui ont été mis par des collectionneurs et que l'on laisse ; il y a des cadres qui ont été mis par l'artiste et que l'on enlève ou dont on ne mentionne pas l'origine. J'étais assez fier d'être, un des premiers à supprimer les baguettes. Et ça m'agace de voir dans les livres d'art les œuvres d'artistes de mon époque, reproduites sans les horribles baguettes qu'ils y avaient mises.

Deuxième énervement : un jour on emprunte à un musée européen pour une grande exposition, une de mes œuvres. Un tableau de 80 x 80 cm. On découvre qu'ils avaient rajouté un fond, d'un mètre sur un mètre, en velours gris, avec un plexiglas par dessus.

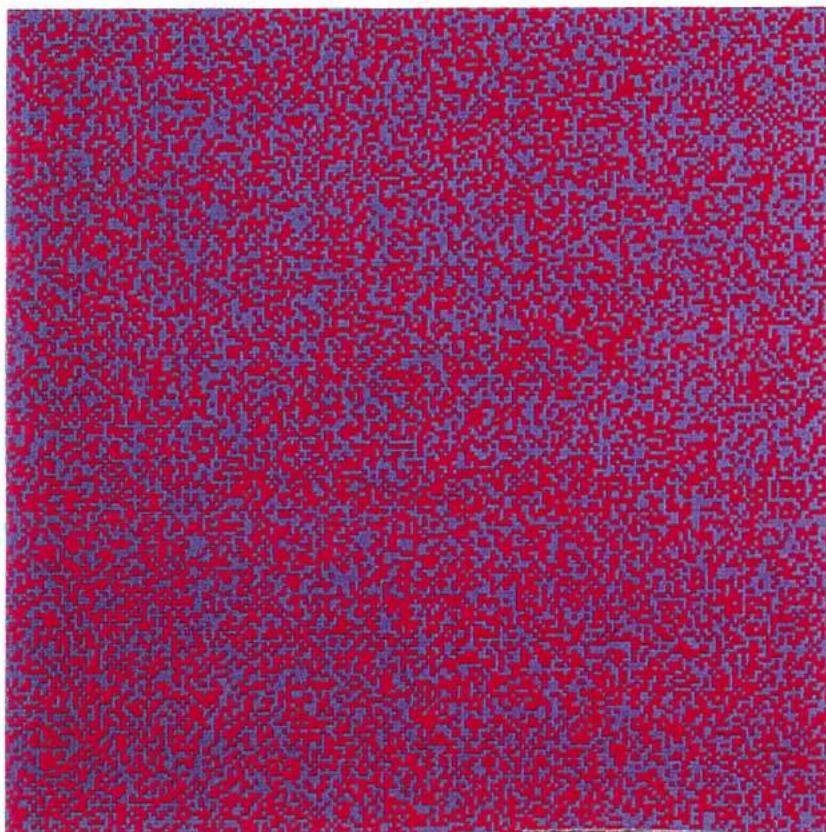
On a demandé la permission de déshabiller le tableau. Ils ont refusé. On ne l'a pas exposé.

Exemples de solutions envisagées lors d'une détérioration.

FM/ C'était une œuvre de 1953 qui vient du musée de Mönchengladbach. Ils ne voulaient pas l'envoyer parce qu'elle "s'effritait". Je tenais à cette œuvre, elle est une des plus importantes pour moi et d'après ce qu'ils disaient elle allait se détruire. Donc, puisque je suis vivant, puisque j'ai fait cette œuvre, je peux la refaire. Ou je la refais sur le panneau comme elle était ou j'en fais un fac-similé exact qu'ils exposeront et ils garderont l'original au frigidaire.

C'est une œuvre très simple, sur un fond blanc, trois lignes verticales, trois lignes horizontales. On a les roulettes qui font les mêmes traits qu'avant, mais ils ont refusé. En fait, ils avaient menti et ont fini par prêter l'œuvre qui était en bon état.

Ce respect exagéré se retourne donc contre l'œuvre, contre l'artiste.



Répartition aléatoire de 40.000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone. 50% rouge, 50% bleu. 1961, huile sur toile, 100x100 cm.

FM: On avait un tableau qui avait été fait avec un écran sérigraphique et la peinture sérigraphique avait mal vieilli. Alors, on a repeint à l'acrylique, tout ce qui avait été fait en noir, c'était un gros boulot. Lui (un collectionneur) était tout à fait d'accord, mais dans les musées, mon assistant Philippe, ou tout autre, n'aurait jamais eu la permission de repeindre l'œuvre.

Des soucis de conservation ont-ils suscités des changements dans les techniques ou les matériaux employés?

FM: Pour les tableaux de couleur, comme les 40.000 carrés, la sérigraphie a été faite avec de la peinture à l'huile préparée spécialement. Mais bêtement le fond, qui devait être à la gouache, ne convenait pas. A l'époque pour moi, l'acrylique ou la gouache c'était pareil et on a eu alors des couleurs, des rouges, qui sont devenus framboise.

Pour éviter l'encre sérigraphique qui ne me donnait pas confiance, je faisais un mélange avec de la peinture à l'huile et un médium un peu filant, et c'est le fond qui n'a pas marché.

Quant aux toiles, qui se sont fendillées, on les a collées sur du contre-plaqué et c'est merveilleux. Cet argument selon lequel la toile doit respirer je n'y crois absolument pas. Tout ce que l'on a peint ou appliqué sur bois n'a absolument pas bougé. Sauf, si le bois était en plusieurs morceaux.

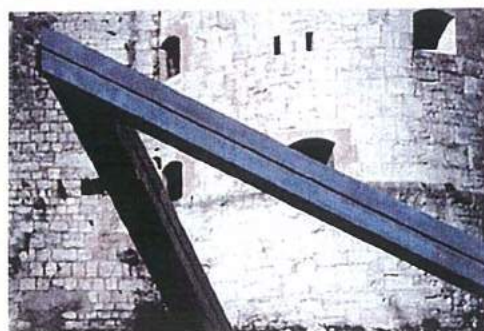
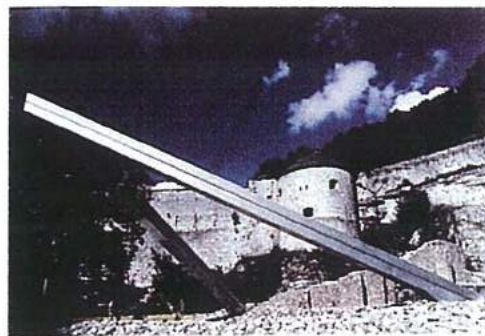
En revanche, tout ce que j'ai fait sur toile est resté d'une grande fragilité. Je déteste la toile libre : les enfoncements par devant ou par derrière, le châssis qui marque, la signature faite derrière qui apparaît devant etc.

Depuis 1952, toutes mes œuvres, inférieures à 80 x 80 cm, ont été réalisées sur des feuilles de contre-plaqué qui furent renforcées par un châssis collé pour celles de 80 x 80 cm. Pour les plus grands formats, à cause du poids, j'avais gardé la toile traditionnelle avec châssis, exception faite pour les grillages de 100 cm. x 100 cm. qui avaient besoin d'un fond rigide.

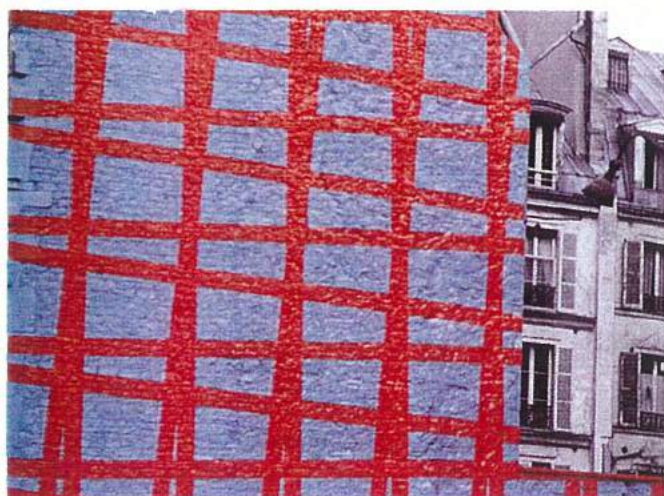
Au début des années 80, j'ai eu besoin également d'un fond rigide pour clouer mes "Geometree" et cette fois-ci je voulais m'attaquer à des grands formats de 200 cm x 200 cm. C'est avec mon assistant d'alors, Henri Dudit, que nous avons mis au point les tableaux composés d'une toile traditionnelle sur panneaux de porte. Là on a trouvé la solution parfaite. Plus de toiles flottantes ou enfoncées.



Sens dessus dessous. 1985-86, New-York.



Delta du Doubs. Besançon; 1999.



Trames 3° - 87° - 93° - 183° . Plateau la Reynie, Paris, 1970-71. (Détail).

On a maintenant des fonds où l'on peut fixer des barres métalliques ou des néons. On est allé jusqu'à des formats de 240 x 240 cm ou 200 x 300 cm grâce à cela.

Lorsque des restaurations se font à l'atelier, est-ce que c'est mentionné et où ?

FM: Non, excepté pour les 40.000 carrés parce que ce fut une grosse restauration sur plusieurs œuvres. Donc à ce moment là, je l'ai noté derrière les tableaux et sur les fiches d'inventaire. J'ai aussi re – signé pour bien spécifier que la restauration s'est faite selon ma volonté et dans mon atelier.

Sinon, ce sont des restaurations qui font plutôt partie de l'entretien régulier. On ne note pas tout ce que l'on fait sur les œuvres.

Quant aux intégrations, quels sont les modes de fabrication ?

Les éléments de l'œuvre sont généralement fabriqués sur place, par des entreprises locales. La pose est également effectuée par des ouvriers (maçons, électriciens ..)

P.L: Pour les intégrations architecturales on intervient le plus souvent oralement. On donne un échantillon de ce que l'on souhaite, je pense par exemple au "Delta du Doubs", où ça a été fait en inox.

On savait ce qu'on voulait donc on a pris un morceau ici, on l'a travaillé, puis fourni aux fabricants. Bien sûr, c'est supervisé, François passe de temps en temps pour vérifier.

Pour le mur du Plateau de La Reynie, l'œuvre a également été réalisée d'après un "mode d'emploi" : "Les artisans qui ont exécutés la peinture m'avaient demandé un croquis à l'échelle. Je n'avais pas la possibilité de mesurer les murs, alors, je leur ai seulement donné la règle du jeu et tout c'est bien passé. Ils ont tracés imperturbablement leurs parallèles en les faisant enjamber les vides et rebondir dans les angles".(28)

28. François Morellet
in. Serge Lemoine,
"Commentaires", in
cat. "François
Morellet,
Désintégrations
architecturales".
Musée Savoisien,
Chambéry et Musée
des Beaux_Arts,
Angers. 1982. pp. 43-
44.

Quels sont les modèles d'entretien ?

FM: Pour le mur à New-York c'était très bien, il y avait trois ans minimum de contrat. Pendant ce temps là ils l'entretiennent et puis ils l'enlèvent et si vingt ans après ils en reveulent, on peut le refaire.

F.M. Il faut qu'il y ait une règle du jeu.

Pour le plateau de la Reynie à Paris, moi je croyais que c'était pour un an. Ça a duré sept ans. A la fin le rouge était marron, le bleu était vert, c'était moche. Je n'y passais plus et puis un jour ils l'ont enlevé sans même me prévenir.

Çà ce n'est pas très correct, j'aurais pu prendre les dernières photos. Mais j'étais d'accord pour le principe. Il y a eu cette même désinvolture avec une œuvre sur la façade d'un gymnase, près de Nantes, ils l'ont virée aussi, sans avertissement, mais je n'ai rien dit.

J'ai donné une conférence à ce sujet, devant des directeurs de musées, de centres d'art, pour dire que les œuvres d'art public doivent avoir la possibilité d'une vie limitée. (Colloque présenté à Tours en 1998).

Arrive-t-il que des acheteurs ou galeristes demandent des matériaux de remplacement?

P.L. Non, 99% des gens nous appellent, ou appellent des électriciens quand les néons tombent en panne. La plupart du temps ce sont des tubes à changer, les transformateurs eux durent des années. Si c'est bien utilisé, ça peut durer 20, 30 ans.

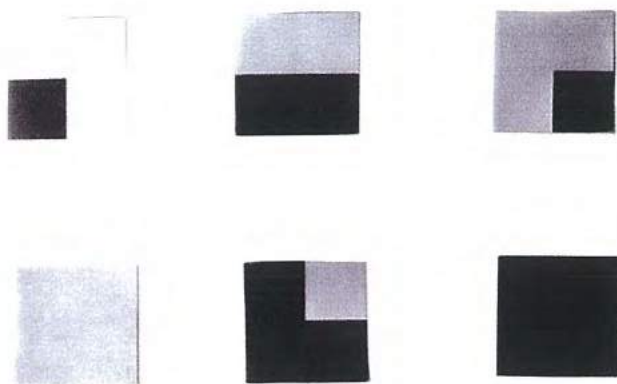
Non il n'y a pas trop de problèmes. La grande majorité des dépannages ce sont des tubes cassés ou dépompés. Avec les années, les tubes peuvent devenir plus ou moins hermétiques au niveau des électrodes. Il arrive qu'il y ait des trous microscopiques à l'endroit où le fil de contact sort et le gaz alors a pu s'échapper.

Propos et citations.

« Refaire les chefs- d'œuvre »

« Si j'aime bien (comme tout le monde) la poésie des sols érodés, des rochers moussus ou des bois vermoulus, c'est qu'en fin de compte je ne m'intéresse pas tellement à l'intégrité des sols, des roches ou des bois.

Pour les mêmes raisons, je trouve du charme aux blockhaus en ruine ou aux épaves de bateaux. Mais alors, je n'apprécie pas du tout que l'on laisse défigurer des œuvres dont j'admire les créateurs. Tous les matériaux se dégradent plus ou moins. Cette dégradation doit évidemment être atténuée par tous les moyens.



15

Cinq tableaux de 58 restaurés par Pompidou: "6 répartitions aléatoires de 4 carrés noirs et blanc sur 6 surfaces carrées d'après les chiffres pairs et impairs du nombre π . 1958, peinture sur bois. 6 fois 80x80 cm.

Je parlerai aujourd'hui seulement d'un moyen radical qui m'est cher et qui supprime momentanément toute dégradation : il consiste à refaire les chefs-d'œuvre.

Ce moyen c'est vrai, s'applique tout particulièrement aux œuvres dont la qualité du concept est plus importante que celle de la fabrication artisanale.

Je me suis aperçu récemment que la plupart des chefs-d'œuvre du XX^{ème} siècle que j'avais le plus aimés étaient des faux ou, plus exactement, des « reconstructions ». Par exemple : la *fontaine, R Mutt* de Duchamp, la *Danse de St-Guy, tabac rat* de Picabia, les *contre-reliefs d'angle* de Tatlin, l'*Espace Proun* d'El Lissitzky, les *Contructions dans l'espace* de Rotchenko, etc.

J'ai vu dernièrement avec joie que de merveilleuses sculptures de Kobro (du musée de Lodz) avaient été repeintes. Elles avaient retrouvé toute leur force, leur fraîcheur et leur vérité.

Pour finir, je précise que je ne conseille d'appliquer " mon moyen radical " qu'à un certain type d'œuvres de XX^{ème} siècle et plus particulièrement, précisément et évidemment aux miennes. » (29)

« Refaites mes vieilles œuvres ou repeignez -les au moins lorsqu'elles en ont besoin. »(30)

"Il s'agit de « cinq tableaux de 1958 qui ont été peints à l'huile sur un contre plaqué contre-collé à un châssis en bois. Comme toutes les œuvres de ces années-là, qui n'avaient aucun succès, je les ai stockées avec plus ou moins de soin pendant plus de vingt ans, je les avais déjà repeintes une fois au milieu de cette période. Puis en 1981 elles sont acquises par le centre Pompidou. Je lave le blanc et je repeins encore une fois le noir. Mais, ce faisant, je m'aperçois qu'au moins deux des châssis sont sérieusement voilés. Je n'avais plus le temps de refaire sans rien dire les châssis et de les peindre. Le musée refusa ma proposition officielle de reconstruction et me rassura en me disant : « on va s'en occuper ». Ils s'en sont occupé avec un grand soin et un professionnalisme parfait. Ils ont dû délicatement séparer le contre-plaqué du châssis, le coller, cela a pris bien sûr de nombreux mois.

Maintenant c'est parfait, sauf que le noir a un peu souffert. Et dernièrement, un responsable d'exposition du centre me disait être d'accord avec moi, pour que je repeigne une petite couche sur le noir. Donc si les responsables acceptent, il ne restera d'authentique que la mince feuille de contre-plaqué ." (31)

29. "Refaire les chefs-d'œuvre", François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, ENSBA, Paris, 1999, p.188.

30. "Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain." *Coloque : Ecole nationale du patrimoine*, 1992, p.47.

31. "Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain." *Coloque : Ecole nationale du patrimoine*, 1992, p.46

Bibliographie des ouvrages où le sujet de la conservation / restauration est traité par l'artiste.

Colloque : 10, 11, 12 décembre 1992. Ecole nationale du patrimoine. *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*. La documentation Française. p.45.

Listes des œuvres ayant connu des restaurations au sein de l'atelier de l'artiste.

Œuvre restaurées par un professionnel.

<i>Hexagone à cotés bleus et verts.</i>	Huile sur bois 1953 0,97x 2,08 m. Acquis par Le centre George Pompidou en 1985. N° 53011.
<i>Tirets jaunes, jaune vert, jaune orange.</i>	Huile sur toile 1956 140x 140 cm. N° 56006.
<i>Tirets jaunes, roses, bleus, verts sur blanc.</i>	Huile sur bois 1956 145x 235 cm. Acquis par le centre George Pompidou en 1985. N° 56009.
<i>3200 carrés (jaune-bleu, jaune-rose).</i>	Huile sur bois 1957 320X 160 cm. Acquis par le Musée de St Etienne en 1987. N° 57001.

Œuvres restaurées par l'assistant Henri Dudit en 1989 et 1994 :

<i>3 doubles trames 0°.30°.60° (noir sur blanc).</i>	Huile sur bois 1960-61. 80 x 80 cm. N° 60027.
<i>4 doubles trames 0°.22,5°.45°.67,5°(épaisses, noir sur blanc).</i>	Ripolin et huile sur bois.1960 80x 80 cm. Inscription sur la fiche d'inventaire : « même que Fontana mais ripolin » N° 60040.
<i>40000 carrés (gris clair- rose)</i>	N°61004. Sérigraphie sur bois. 1961. 80x80 cm.
<i>(orange-rose)</i>	N°61005. idem.
<i>(violet-bleu)</i>	N°61008. idem.
<i>(jaune clair-gris très clair)</i>	N°61013. Impression sérigraphique à l'huile sur bois
<i>(vert foncé-gris moyen)</i>	N°61014. Sérigraphie sur bois.
<i>(blanc-blanc)</i>	N°61016. Fond blanc à la peinture à l'eau et impression sérigraphique blanche à l'huile sur bois.
<i>(vert clair-gris clair)</i>	N°61017. Sérigraphie sur bois.
<i>(rouge-vert très foncé)</i>	N°61018. idem.
<i>(rouge-marron)</i>	N°61020. idem.
<i>(rouge orangé-mauve)</i>	N°61023. idem

<i>(gris foncé-bleu)</i>	N°61032. idem.
<i>(magenta-bleu)</i>	N°61033. idem.
<i>(orange-bleu clair)</i>	N°61036. idem.
<i>(orange-gris)</i>	N°61062. Fond acrylique orange et impression sérigraphique à l'huile (noir + blanc).
<i>(bleu outremer-gris)</i>	N°61063. Fond acrylique bleu outremer et impression sérigraphique à l'huile (noir + blanc).
<i>(violet-gris très foncé)</i>	N°62010. Sérigraphie sur bois.

L'œuvre une fois vendue

Acceptes-tu les moyens de protections quels qu'ils soient ?

FM: J'admets très bien que par n'importe quel système, on empêche les spectateurs d'approcher trop près des œuvres d'art, mais je suis horrifié par ces boîtes en plexiglas pour des œuvres qui ne craignent pas la poussière ou les courants d'air. Surtout pour des œuvres qui doivent faire corps avec le mur, qui jouent avec le mur.

Un jour les professionnels finiront par exposer des œuvres dans des petits coffres-forts, ce qui évitera le vandalisme, le vol, la poussière et les ultraviolets.

« je suis pour un moins grand respect des œuvres d'art mais aussi pour un peu plus de respect de l'artiste » (32)

En général quelles sont les libertés laissées aux acheteurs ?

FM: La liberté des particuliers, des collectionneurs, me semble à peu près complète. Les œuvres, au mieux, disparaissent et quand elles réapparaissent c'est en général dans des ventes publiques, souvent dans des coins perdus. La seule contrainte des Musées, tout au moins européens, c'est de garder leurs œuvres en grande majorité dans leurs réserves où il leur arrive aussi de disparaître. Les seules œuvres qui me posent des problèmes sont les œuvres dans les lieux publics. Là, je suis trop paresseux pour surveiller leur dégradation et râler auprès de qui de droit. Malgré cela, dernièrement, il y a eu une petite vague de restaurations, souvent provoquées par des supporteurs.

A Montpellier, ils ont complètement restauré le grand M, remplaçant même les néons par des fibres optiques ; à Compiègne, ils ont complètement refait le sol ; à Nantes, il ont réparé le néon et son système de clignotement.

32. "Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain."
Coloqne : Ecole nationale du patrimoine, 1992, p. 46

Il reste encore sûrement des intégrations sinistrées. On m'a signalé qu'à ma station de métro à Toulouse, l'eau ne passe plus sur la verrière qui fuit. Et puis, certaines intégrations n'ont jamais marché comme le ruissellement sur les fontaines de la place de la médiathèque à Nantes. Enfin, d'autres ont disparu pour différentes raisons, comme le mur près du Centre Pompidou, l'œuvre sur le gymnase d'Orvault, des murs peints dans une école de Cholet, une sculpture à Clisson, un mur peint à New-York etc

Je préfère qu'on supprime une de mes œuvres plutôt que de la laisser à l'abandon. Il faudrait inventer des règles de jeu. L'œuvre, par exemple, serait conservée et entretenue un minimum de 3 ans, 5 ans ou plus. Le public même accepterait mieux ces œuvres dans ces conditions.

Je crois qu'il ne faut pas que les artistes usent de droits exagérés. Si par exemple, Richard Serra avait gagné son procès à New-York, pour son grand arc de cercle, dont les habitants du quartier ne voulaient plus, je crois que cela aurait été mauvais pour les artistes, parce que cela voudrait dire que n'importe quelle œuvre installée dans le domaine public, resterait là pour toujours, qu'elle soit géniale comme celle de Serra ou qu'elle soit merdique.

Comment considères-tu les valeurs fétichistes et spéculatives associées, dans le monde occidental, aux œuvres d'art?

FM: Si l'on abandonnait l'idée de l'œuvre unique faite par l'artiste, par sa main ou sous sa direction directe, on ne pourrait pas maintenir l'énorme aspect commercial qui s'y rapporte. En fin de compte, ça foutrait la merde, bien plus chez les collectionneurs, les marchands, les spéculateurs que chez les artistes ou dans l'évolution de l'art. C'est d'ailleurs ce qui arrive aujourd'hui avec les vidéos, photos et installations diverses, un peu moins propres aux spéculations. Si les possesseurs prennent moins d'importance et que la spéculation n'atteigne pas ces folies, ce ne sera pas un grand malheur. Et c'est ce qui va arriver plutôt que de sauver, coûte que coûte, un objet matériel avec les empreintes digitales, le sang, le sperme du génie.

Il y a une surestimation des œuvres,. Je suis à la fin de ma vie et il n'y a pas tellement longtemps que j'ai cette idée d'une histoire de l'art où il n'y aurait pas de noms propres. Une histoire des grands changements, des engouements, des écœurements, ces grands vagues dans chaque civilisation, au cours de leur histoire

artistique. Et là dessus, des artistes qui surfent. Alors, certains étant au début de la vague ont eu du pot, ils étaient bien placés.

Mais, ce n'est à aucun moment ces surfeurs qui créent les vagues, comme on voudrait le faire croire. Si les cinquante plus grands artistes ou scientifiques d'aujourd'hui étaient morts en couche, et bien nous en serions au même point, ou peut-être, il y aurait eu 15 jours de retard dans l'évolution générale artistique ou scientifique.

NUMERO :

TITRE :

MATÉRIAU :

DATE

DIMENSIONS :

COLLECTION :

Fiches d'archives utilisées par l'artiste.

NUMERO: 00007

TITRE: Babou-voai n°3 blanc

MATÉRIAU: acrylique sur bois, pastel gras
tube de néon blanc

DATE: 2000

DIMENSIONS: 103 x 102 cm (carré 60x60)

COULEURS: noir, blanc

NOMBRE D'EXEMPLAIRES 1

COLLECTION:

à faire		
prévu septembre		
Finan octobre 2000		

à faire pour
début ~~sept~~ octobre
merci

Fiche d'inventaire comprenant les caractéristiques de l'œuvre à réaliser.

DATE:

EDITION:

TITRE:

DESCRIPTIF:

TECHNIQUE:

COULEURS:

DIMENSIONS:

NOMBRE EXEMPLAIRES:

STOCK CHOLET:



Fiches d'archives utilisées pour les éditions.

Numéro d'inventaire établi par l'artiste.

Documentation sur l'œuvre

Légende : Interview de Danielle Morellet, épouse de l'artiste, en italique.

Portrait de l'archivage de l'artiste.

DM: Pour chaque œuvre il y a une fiche d'archives qui est très importante avec : le n° d'archives (dont les deux premiers chiffres sont ceux de l'année de création) la photo, les dimensions, le titre, l'année, les matériaux, la technique, les couleurs et puis "exemplaire unique" (ce qui est la majorité des cas) ou bien 2 ex. ou 3 ex.. car pendant les années 70, François a quelquefois réalisé des œuvres de 80 x 80 cm (qui sont les mesures les plus fréquentes) en deux ou trois exemplaires.

Mais il y en a beaucoup qui étaient imaginées pour être en deux ou trois exemplaires, qui ne sont restées qu'en un seul exemplaire et qui sont, bien sûr, uniques, parce qu'il n'est plus du tout question de refaire le deuxième ou le troisième exemplaire maintenant.

Pour les éditions il y a encore un archivage. Il repose sur le même principe que pour les œuvres uniques, avec les deux premiers chiffres de l'année d'édition et E, (comme édition), avec le nom et le lieu de l'éditeur, avec le nombre d'exemplaires plus les épreuves d'artistes etc. ... et également avec le nombre d'exemplaires que l'artiste a pu recevoir personnellement.

Il y a des classeurs qui contiennent des listes : d'intégrations architecturales, d'expositions personnelles, d'expositions de groupe, d'auteurs qui ont écrit des textes pour les catalogues édités lors d'expositions personnelles de François. Il y a aussi une liste des œuvres appartenant à des musées ou institutions publiques. Et également des listes concernant la filmographie : vidéos, cassettes, films, etc. ...

Dans de grands classeurs noirs, chaque année, il y a : Un classeur numéro 1 qui comprend toutes les expositions personnelles de François, dans l'ordre chronologique, avec les cartons d'invitation (au moins deux) et tous les articles de presse concernant chacune d'elles. S' il y a un petit catalogue il y rentre, mais si c'est un gros catalogue il est rangé dans la bibliothèque professionnelle.

Un classeur numéro 2 , pour les expositions de groupe. C'est la même chose toujours avec les articles de presse.

Un classeur n° 3, toujours de la même année, avec des articles de presse qui n'ont pas de rapport avec une exposition personnelle ou de groupe, mais qui citent François dans un contexte différent.

Sur fiches et disquettes est enregistré le répertoire de la bibliographie.

Côté François, il y a les classeurs de diapositives, ektachromes et photographies sur papier, pour chaque année, avec un numéro d'archives qui correspond à chaque œuvre Il y a des classeurs pour les intégrations architecturales, mais aussi pour les expos. Pour ces dernières, c'est très irrégulier il y a des fois où il n'y a pas de photos de prises et quelques fois beaucoup.

Bien sûr, on essaie d'éviter tout oubli, on y arrive quasiment, vraiment depuis des années. C'est pour cela qu'il serait difficile pour un tricheur de faire un Morellet, parce que ce qui est réalisé est archivé et si cela ne l'est pas, tout d'un coup, c'est très douteux.

Faites-vous systématiquement des photos de l'œuvre, avant sa sortie de l'atelier ou après sa première divulgation?

DM: Il y a toujours des photos de prises avant les expositions, avant que les œuvres ne partent. Mais au début, on était tout à fait maladroits, oublieux, enfin moins professionnels que maintenant. Donc, il y a des œuvres qui sont en Italie, qui ont été vendues, dont on n'a même pas la photo.

Si nous pouvons savoir où va l'œuvre, c'est très bien pour la vie personnelle de celle-ci... que l'on peut suivre ensuite, par exemple si elles passent dans des ventes aux enchères et si l'on sait d'où elles viennent, c'est intéressant. Mais, bien sur, il y en a quelques unes qui disparaissent dans la nature.

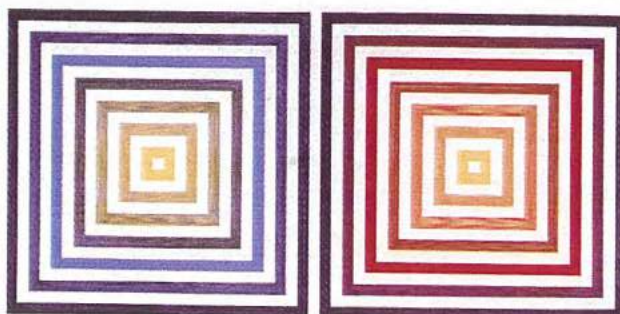
Inventaire des matériaux.

- 1941-1948 Dessins au crayon graphite sur papier. Non fixés.
Peintures à l'huile sur toiles préparées industriellement, parfois entourées d'une baguette de bois fine. Ces œuvres ne sont pas vernies.
- 1949 Utilisation du bois comme support en plus de la toile. La peinture à la colle est utilisée ainsi que l'huile.
"Sculpture à lire": bois recouvert de motifs à l'encre ou à la peinture.



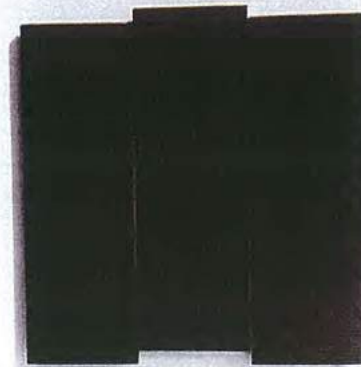
Sculpture à lire. 1949, bois polychrome,
60 x 15 x 5,5 cm. Atelier de l'artiste.

- 1950-1951 Peintures sur toiles industrielles, accompagnées de dessins sur papier cartonné quadrillé.
- 1952-1957 Apparition de peintures au Ripolin sur toile, bois ou contre-plaqué.
"Du jaune au violet": Huile sur toile.
"16 carrés": Huile sur bois.
Les études sont faites au crayon noir, de couleurs ou à la gouache, le plus souvent sur du papier quadrillé.



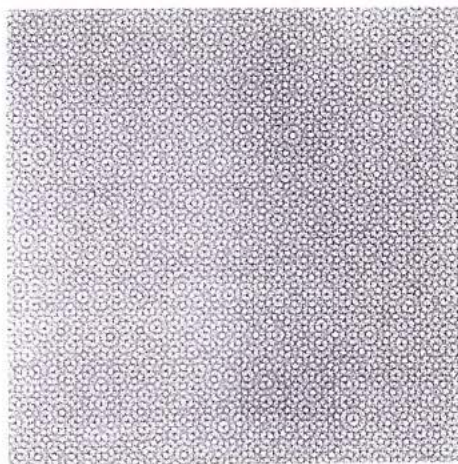
Du jaune au violet. 1956. 110 x 220 cm. MNAM, Centre G. Pompidou, Paris.

- 1957-1958 "Répartition de 16 formes identiques": Peintures sur bois à l'huile, les plus grands formats sont faits sur toile.
"Coupés-glissés": verre noir.



*Coupés-glissés n°11. 1957, verre noir.
44 x 41,5 x 2 cm. Collection particulière.*

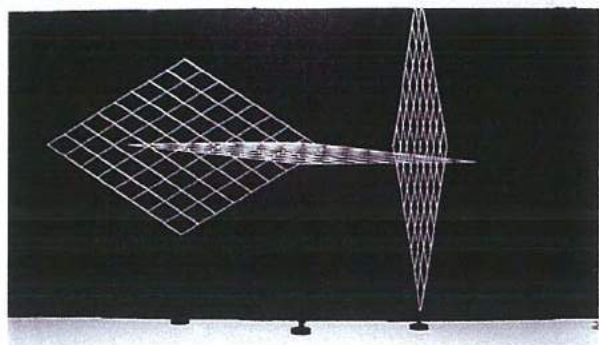
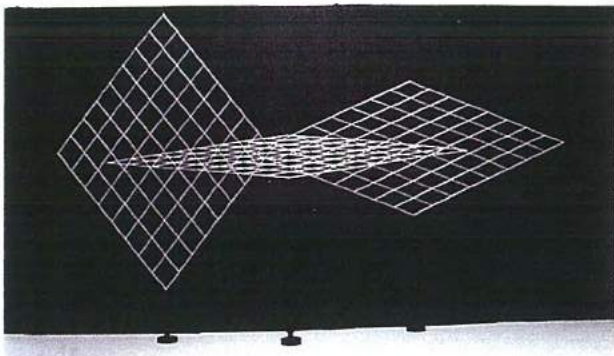
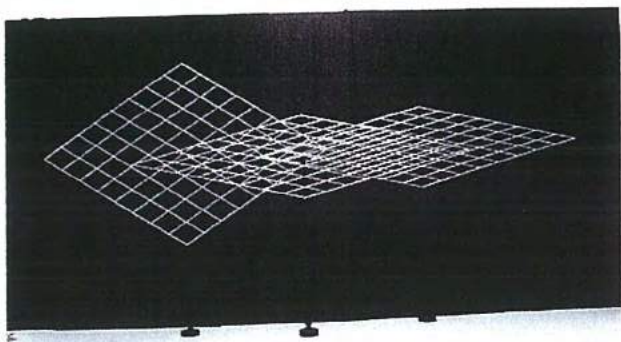
- 1959-1960 "Trames": Huile sur toile ou bois.
"Grillages": Les grillages métalliques apparaissent posés l'un sur l'autre, puis maintenus sur un fond en bois par des cavaliers cloués. Ceux-ci sont sur la face peints de la couleur du fond.
Leur épaisseur peut varier de deux à quatre superpositions, pour ces années là. On trouve ensuite des superpositions supérieures à quatre dans les années 70. Les études, les configurations sont réalisées à l'aide de planches à transfert direct de marque Letraset, superposées sur papier.



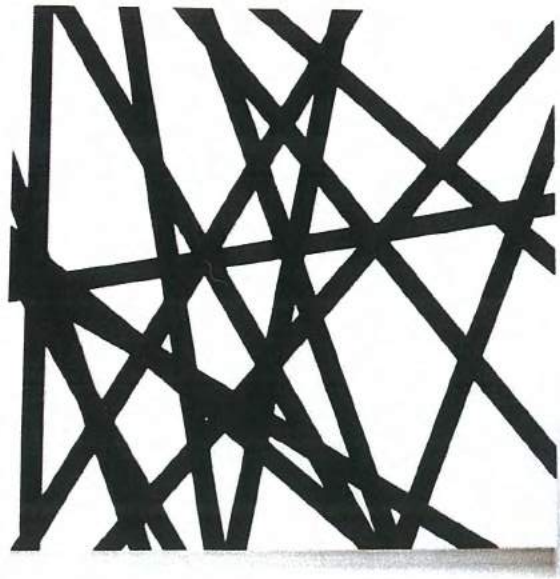
*4 doubles trames, traits minces 0°-22,5°-45°-67,5°. 1958,
Sérigraphie à l'huile sur bois. 140 x 140 cm.*

- 1961 "40000 carrés": Ils apparaissent sérigraphiés sur contre-plaqué.
(Format 80 x 80 cm)

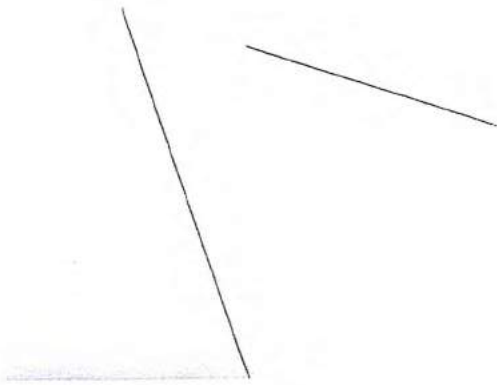
La première expérience sur toile présente le format 100 x 100 cm et fut réalisée à la peinture à l'huile. C'est œuvre est la dernière que l'artiste exécuta méthodiquement à la main.



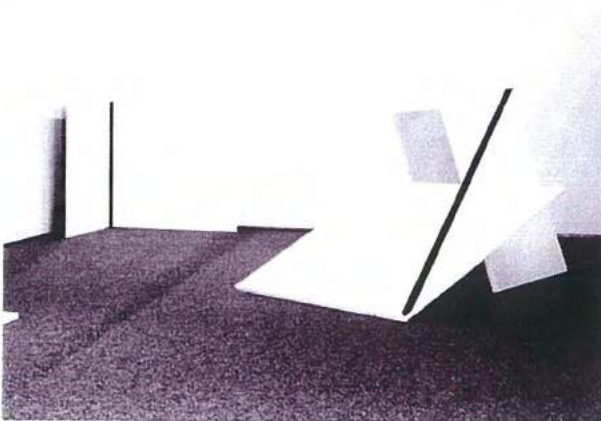
3 grilles se déformant. Grilles en tube d'aluminium avec support d'acier, moteur et chaîne. Trois fois 275 x 275 cm. 1965



20 lignes au hasard. 1970, huile sur toile, 240 x 240 cm.
Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

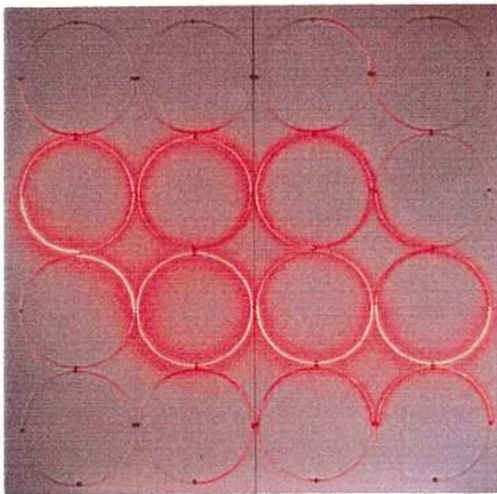


Pliage à 45° d'une diagonale sur un calque 1x3. 1977, encre de Chine sur papier calque, 50 x 150 cm avant pliage.

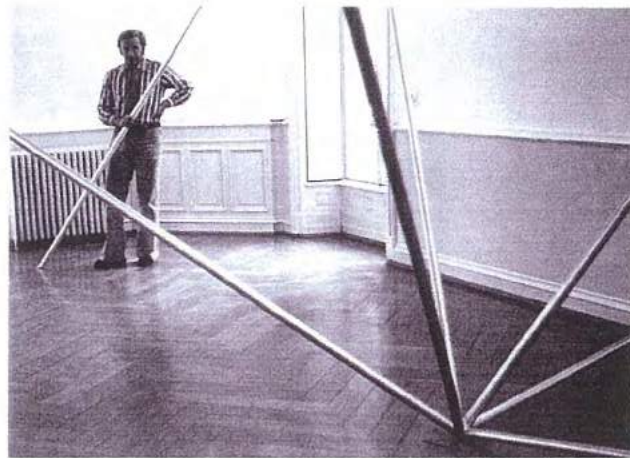


Seule droite traversant 2 plans : De gauche à droite : 2 toiles (avec un de leurs côtés en contact). 2 toiles (avec le milieu d'un de leurs côtés en contact). 1980, acrylique sur toile, cornière métallique, deux fois 140 x 140 cm

- 1962-1965 Apparition de formes en volume et d'installations avec ampoules, gyrophare, bois, combinateurs, tubes d'argon ou de néon. Les systèmes d'allumage sont électromécaniques.
 "Sphère-trame": Tubes ou tiges d'aluminium ou acier inoxydable.
 "Grilles se déformant": Tubes d'aluminium, moteurs et chaînes d'entraînement.
- 1966-1968 "6 trames 0°-30°...": tôle laquée et adhésifs.
 Néons sur bois et adhésifs sur plexiglas.
- 1969-1972 Ecrans de soie sur bois. Acier inox, sérigraphies sur bois et toile,
 "Trame 0°-90°": Grillages en acier sur bois ou toile peint(e) à l'huile.
 "Cercles de néons avec circuit aléatoire": Néons et clignoteurs avec châssis de contre-plaqué.
 "Lignes au hasard": Huile sur toile.
 "Structure infinie de tétraèdres": Tubes d'aluminium.



16 cercles de néon rouge avec circuit aléatoire.
 1968. 254 x 254 x 12 cm. Kunstmuseum, Berne.

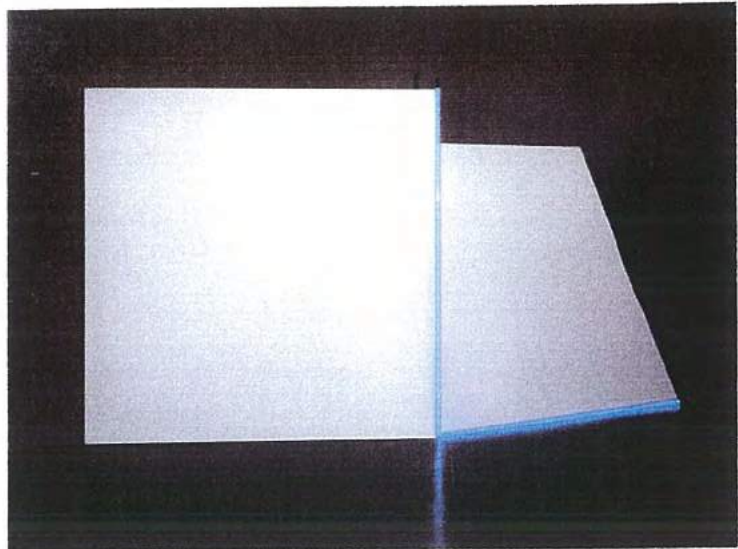


Structure de tétraèdres réguliers limités par les murs, sol, plafond d'une pièce. 1971, dimensions variables. Installation Schloss Morsbroich, Leverkusen.

- 1973-1975 Adhésifs et peinture sur Isorel.
 Photographies.
 Encre sur carton et papier.
 Néons.
 "Tirets": Sérigraphies et peintures à l'huile sur bois ou toile.
 Apparition de la peinture acrylique dans son œuvre.
 Quelques dessins à l'encre de chine sur papier.
- 1976-1977 "Pliages": Papiers calque pliés et tracés à l'encre de chine, punaisés sur le mur.
- 1978-1980 Zipatone et Letratone collés sur papier.
 Papiers Ballavoine utilisés pour les projets avec néons.
 Grillages sur bois.
 Néons sur bois.
 "Tableaux inclinés": Peinture à l'acrylique sur toile avec cornière métallique en acier.

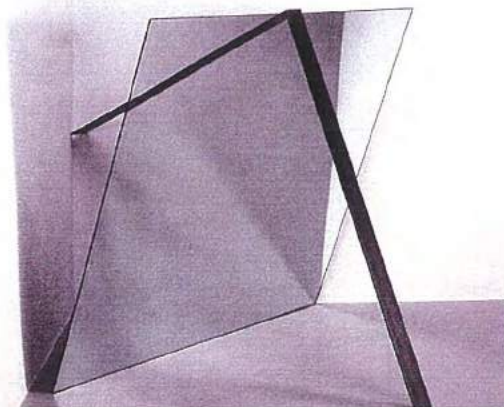
Carton collé sur mur.
Adhésifs.
Ficelle.

- 1981 Acrylique sur bois avec plaque de plomb.
Acrylique et tubes d'argon naturel, fils électriques et transformateurs..
"Tableaux inclinés et angles néons": Acrylique sur bois avec fer plat, bronze ou bois peint.



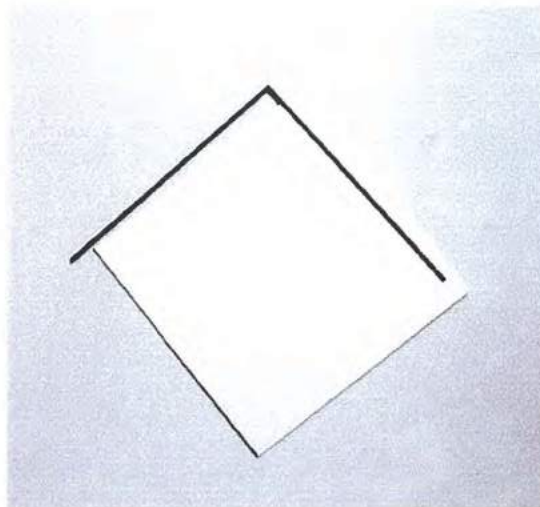
2 carrés formant (verticalement et horizontalement) un angle de 30° avec le mur ont un côté commun avec un angle droit (néon) 0°-90°.
1980. Acrylique sur toile, tube d'argon. Deux fois 200 x 200 cm.

- 1982-1984 Miroirs et fer plat.
Photographies.
Adhésifs.
"Coupés d'onglet" : Poutres de sapin et craie bleue sur mur.
"Geometree": Branches sur sol et crayon sur mur. Peintures acryliques et branches ou brindilles sur papier, carton, contre-plaqué, bois ou toile sur bois.



Un carré (miroir) formant 2 angles de 45° avec un angle droit (fer plat) et 1 angle de 65°5 avec le sol. 1982, miroir et fer plat, 140 x 140 x 8 x 0,8 cm pour le fer. Mönchengladbach, collection Hofmann.

- 1985 Banquette au sol, tableau, adhésif et trou sur mur.
Tubes d'argon.
"Grattures": Contre-plaqué et acrylique.
- 1986 "Géométrie dans les spasmes": Acrylique sur toile collée sur bois (panneaux de portes).
"Figures hâtives": Acrylique sur papier.
- 1987 "Paysages-Marines" :Acrylique ou glycérophtalique sur toile.
- 1988-1989 "Défigurations": Acrylique sur toile sur bois.
Crayon et collages sur papier.
Crayon gras sur toile.
"Ombres de moi-même" : Zinc.
- 1990-1991 "Steel life": Acrylique sur toile sur bois avec barre d'aluminium ou d'acier.
"Gitane": Tubes d'argon, transformateurs, fils électriques.
- 1992-1993 "Relâches": Bois, toile, acrylique, crayon sur mur, aluminium laqué, néons, transformateurs, fils électriques et morceaux de toiles collés sur plaques d'aluminium fin.
Acrylique et ardoise sur PVC expansé.
"Free-vol": Acrylique sur plaques de PVC rigide, expansé à peau intégrée (marque: Komacel), aluminium laqué.



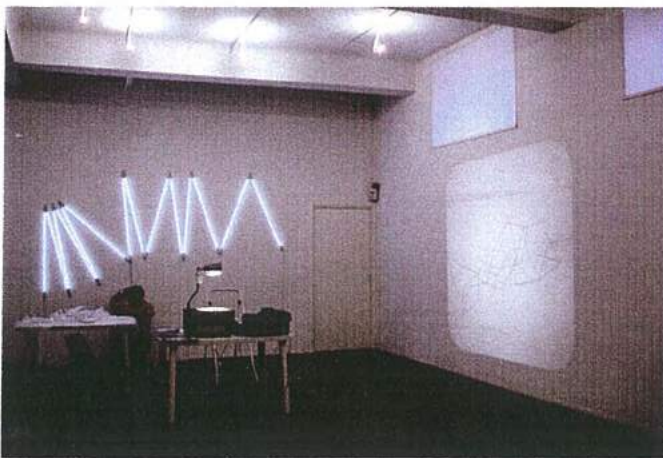
Free-vol n°7. (bleu clair et blanc). 1992, acrylique, PVC expansé, rigide, à peau intégrée, aluminium laqué. 85 x 90 cm.

- 1994-1995 "Recréations": Néons, acrylique sur toile ou PVC expansé ou bois, transformateurs, fils électriques.
"Clôneries" : Acrylique et rouille sur taule
Collage de dessins sous plexiglas.
"Courbettes": Acrylique sur toile sur bois, pastel gras fixé, tube de néon, branche et fils électriques.

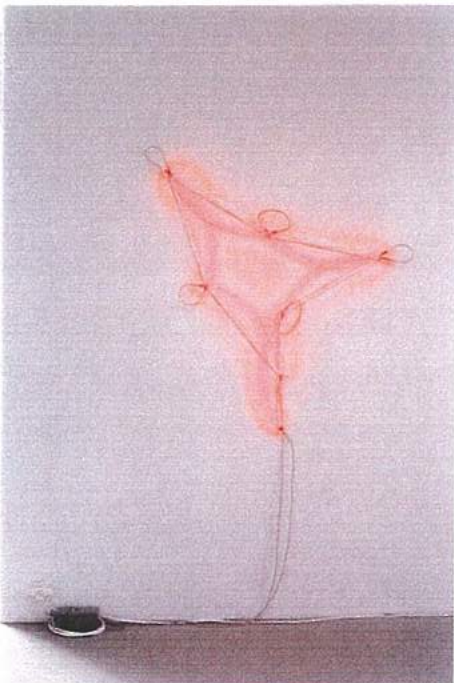
1996-1997 "Lunatiques néonly": Feuilles d'or sur toile sur bois avec néons, transformateurs et fils.

Néons, fils électriques et craie blanche.

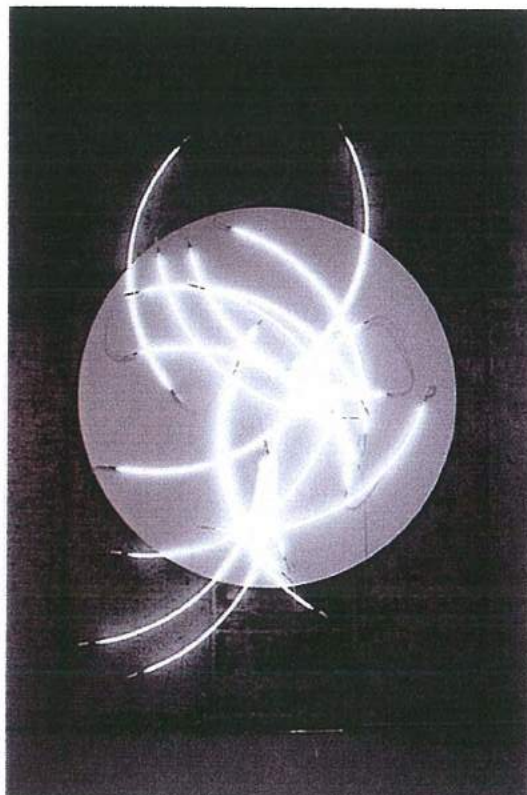
"Stanless-Steel life" : Acier inoxydable brossé.



Installation d'un π *piquant néonly* et préparation au traçage (crayon gras fixé) à même le mur d'un π *piquant* $l=30^\circ$, par rétroprojection.

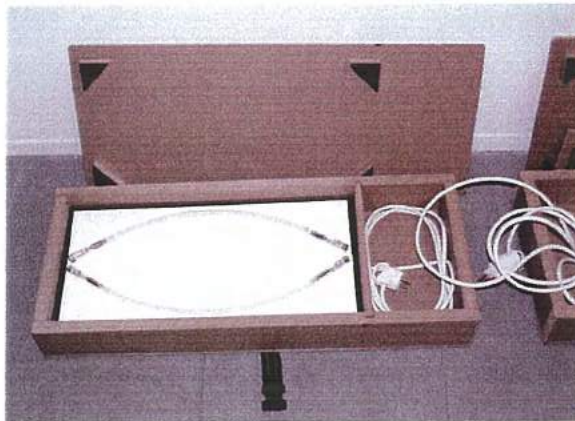


π *Ferococo n°5*. $l=40^\circ$. (6 éléments). 2001, tubes de néon rouge, fer plat peint (acrylique), fils électriques, un transformateur 8000 watts. 150 x 140 cm.



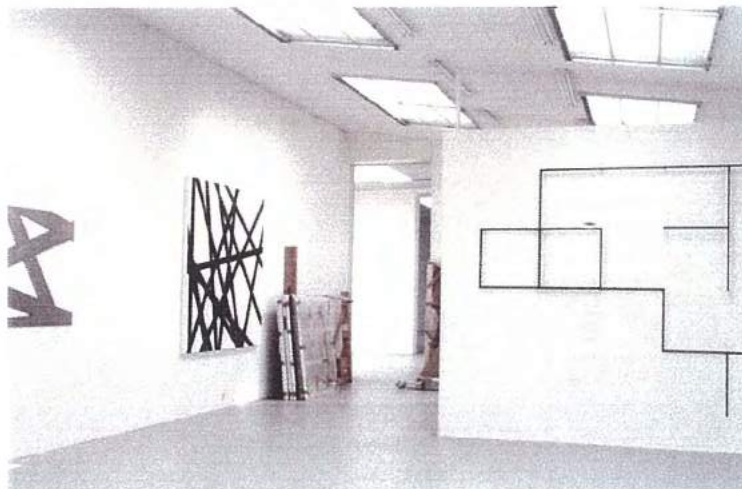
Lunatique néonly infernal. (15 demi-cercles) 2001, acrylique sur toile sur bois, tubes de néon blancs, fils électriques et transformateur. 305 x 250 cm.

- 1998-1999 "π roccoco": Crayon et acrylique sur toile sur bois.
 "Neonly" et "Noend néon" : Néons fils électriques, transformateurs.
- 2000-2001 "Balance-war": Acrylique sur bois, pastel gras fixé, tube de néon, transformateur et fils.
 "π ironicon": Fer plat et rondelles sur mur.
 "π piquants": Acrylique sur toile sur bois.
 "Travaux en courbes" : Acrylique sur toile sur bois avec charnière, néon, fils électriques et transformateurs.



Travaux en courbe (Edition) dans sa caisse de transport.

- "π puissants": Acrylique sur toile sur bois, adhésifs noirs ou gris métallisés et feutre indélébile.
 "π ferococo": Acrylique sur fer plat, tubes de néon ou d'argon, fils et transformateurs.
 "Lunatique infernal": Acrylique sur toile sur bois ou toile brut sur bois, tubes de néons et transformateurs.



L'atelier de l'artiste présentant un *π puissant* et *π ironicon*.

Constats d'état et rapports de traitement de restauration.

Cette documentation représentative de quelques restaurations ou de campagnes menées aux seins de musées français, dans les années 1990, n'est que peu détaillée. L'intérêt de celle-ci réside cependant dans le fait d'exister.

Elle permet une connaissance de l'état des œuvres de l'artiste lors de l'établissement des dossiers, mais aussi des causes de dommages les plus fréquentes.

Nous pouvons enfin avoir la certitude que celles-ci ont fait l'objet d'une intervention.

Musée de la ville de : Paris. Musée national d'art moderne. Centre G. Pompidou.
Dossier effectué en : 1991.

Titre de l'œuvre : "Du jaune au violet".

Date d'exécution : 1956.

Dimensions : 110 x 220 cm.

Technique : Huile sur toile.

Constat d'état : Bonne adhérence. Etat de présentation moyen.
Enfoncements en escargot. Quelques traces de retouches anciennes.
Défauts de structure. Coins supérieurs détendus.

Musée de la ville de : Grenoble
Dossier effectué en : 1991.

Titre de l'œuvre : Damier du jaune au violet.

Date d'exécution : 1956

Dimensions : 80 x 200 cm

Technique : Huile sur toile.

Constat d'état : Bonne adhérence. Etat de présentation moyen.
Tableau ayant déjà subi une intervention (étiquette du restaurateur au dos).
Quelques retouches anciennes visibles. Défauts de structure.
Coins supérieurs détendus.

Musée de la ville de : Grenoble.

Dossier effectué en : 1991

Titre de l'œuvre : "Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impaires d'un annuaire de téléphone"

Date d'exécution : 1958

Dimensions : Trois panneaux de 80 x 80 cm chacun.

Technique : Huile sur contre-plaqué collé sur bâti.

Constat d'état : Bonne adhérence sauf dans l'angle supérieur gauche du deuxième panneau.

Déformations dues à un enfoncement, avec perte de matière.

Encrassement général avec des traces de doigts sur les bords.

Traitement : *Rinçage* : à l'alcool puis avec une émulsion de VR 200 dilué dans l'eau.

Nettoyage : à l'eau déminéralisée puis à l'eau ammoniacée, ponctuellement sur les traces de doigts.

Réintégration : au mastic vinylique.

Retouche : illusionniste à l'aquarelle.

Vernis : à retoucher Rembrandt. Ponctuellement sur les retouches.

Musée de la ville de : Grenoble.

Dossier effectué en : Février 1991. Première intervention.

Titre de l'œuvre : "Tirets 0°-90°".

Date d'exécution : 1960.

Dimensions : 140 x 140 cm.

Technique : Sérigraphie à l'huile sur toile, tendue sur châssis à clés.

Constat d'état : Soulèvements sur les bords et les coins supérieurs. Un enfoncement au centre.

Légères déformations dans les angles.

Traitement : Reprise de l'enfoncement.

Refixage local à la PVA.

Reprise de la tension des angles.

Dossier effectué en : 1991. Deuxième intervention.

Constat d'état : Bonne adhérence. Encrassement général dû aux manipulations.

Repeint visible à l'œil nu sur la face et les bords, au niveau des angles.

Deux enfoncements sur la face (au centre et sur la partie inférieure) ayant provoqués des craquelures et des lacunes de couche picturale.

Traitement : *Rinçage* : à l'eau distillée.

Nettoyage : dégrassage général sur la face et les tranches.

Retrait des repeints à l'eau ammoniacée + isopropanol, puis au scalpel.

Réintégration : masticage dans les pertes de matière picturale et sur la tranche de l'œuvre, au niveau des angles.

Retouche : de type glacis sur usure. Réalisée à l'aquarelle et à l'acrylique

"Liquitex" pour couvrir les marques sombres présentes sur le fond blanc.
Vernis : Vernissage ponctuel au pinceau sur les retouches. Vernis émulsion
"Lascaux".

Dossier effectué en : Juillet 1992. Troisième intervention.

Constat d'état : Châssis voilé affaibli. Réseau de craquelures d'âge dans l'angle supérieur
senestre.

Traitement : Doublage libre, substitution du châssis d'origine par un "châssiteck". Mise en
tension.

Musée de la ville de : Grenoble.

Dossier effectué en :

Titre de l'œuvre : Sphère-trames.

Date d'exécution : 1972

Dimensions : Ø 245 cm. 350 kg.

Technique : Acier inoxydable.

Constat d'état : Beaucoup d'éléments tordus ou dessoudés. Encrassement général et chaque
point de contact des barres est oxydé. Deux barres sont manquantes.

Moyens adaptés pour le transport inexistant.

Traitement : Nettoyage à l'eau sous pression (100 bars).

Pulvérisation d'une solution aqueuse d'acide nitrique (10%) sur l'ensemble.

Rinçage abondant à l'eau sous pression une heure après.

Séchage à l'air comprimé.

Les points de contact oxydés, ayant pu être atteints ont été brossés. (brosse en acier
rotative).

Redressage des éléments tordus aux mandrins (barre de Ø 8 mm).

Musée de la ville de : Toulouse

Dossier effectué en : 1996.

Titre de l'œuvre : "Géometree n°10".

Date d'exécution : 1983

Dimensions : 33,5 x 33,5 cm.

Technique : Mine de plomb et brindille collée sur carton sous boîte de plexiglas.

Constat d'état : Montage de la boîte de protection défectueux.

Brindille cassée avec perte de matière.

Musée de la ville de : Toulouse

Dossier effectué en : 1996.

Titre de l'œuvre : "Géometree n°109".(Parjure n°1).

Date d'exécution : 1993.

Dimensions : 240 x 240 cm.

Technique : Branche et acrylique sur toile sur bois.

Constat d'état : Un enfoncement, de la toile et du support bois, sur la face.

Traitement : L'œuvre a été restaurée par l'assistant de l'artiste.

Musée de la ville de : Cholet

Dossier effectué en :

Titre de l'œuvre : "Rouge sur rouge clair, rouge, rouge foncé, noir et blanc"

Date d'exécution : 1953

Dimensions : Cinq panneaux de 32 x 32 cm chacun.

Technique : Huile sur bois (Contre-plaqué).

Constat d'état : Le quatrième panneau "rouge sur noir" présente des problèmes d'aspect (mat/ brillant) sur le noir.

Le système de fixation semble avoir été modifié comme en témoigne des perçages au revers.

Musée de la ville de : Cholet

Dossier effectué en :

Titre de l'œuvre : "Quatre trames de tirets" (Du noir au gris clair).

Date d'exécution : Vers 1956.

Dimensions : 80 x 80 x 3,3 cm.

Technique : Sérigraphie à l'huile sur bois (contre-plaqué)

Constat d'état : On constate sur les champs, au niveau des points de liaison du châssis un fendillement de la matière picturale.

L'œuvre possède un bon état de structure mais est encrassée.

Musée de la ville de : Cholet.

Dossier effectué en :

Titre de l'œuvre : "Carré magique en deux mouvements"

Date d'exécution : 1985.

Dimensions : 153 x 153 cm.

Technique : Acrylique sur bois latté lui même collé sur un châssis en latté.

Constat d'état : Repentirs visibles en lumière rasante sur la partie senestre du panneau?
Bon état structurel de l'œuvre.

Traitement : Dépoussiérage général et retouche de deux éraflures dans la partie inférieure dextre.

Musée de la ville de : Cholet.

Dossier effectué en :

Titre de l'œuvre : "Oiseau à carreaux"

Date d'exécution : 1949.

Dimensions : 40 x 50 x 10 cm.

Technique : Peinture à la colle sur bois.

Constat d'état : *Etat structurel* : face : Fendillement longitudinal.

Revers : Fragilité due aux griffures volontaires.

Etat de présentation : face : Encrassé, quelques retouches ponctuelles visibles.

Revers : Soulèvement dans les noirs.

Catalogue raisonné des "40000 carrés"

Cette liste reste sous réserves de modifications, certaines œuvres ayant pu échapper à l'archivage de l'artiste.

L'annotation (restauré en), désigne les interventions de restaurations faite par l'assistant, à la date indiquée et en présence de l'artiste.

Répartition aléatoire de 40000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50% blanc-50% noir.

Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 4 exemplaires.

50% bleu nuit-50% noir. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% gris clair-50% rose. Sérigraphie sur bois, 1961, (restauré en 1994). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% orange-50% rose. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 1994). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% rouge-50% bleu. Huile sur toile, 1961. 140x140 cm. 1 exemplaire.

50% rouge clair-50% vert clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% violet-50% bleu. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% rouge moyen-50% vert moyen. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 2 exemplaires.

50% rouge moyen-50% gris foncé. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% gris clair-50% bleu clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% gris moyen-50% bleu clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% jaune-50% gris très clair. Sérigraphie (huile) sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% bleu-50% rouge. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
2 exemplaires.

50% blanc-50% blanc. Sérigraphie sur bois, fond à la peinture à l'eau puis 50% 0 la peinture à l'huile, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% vert clair-50% gris clair. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% rouge-50% vert très foncé. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% bleu-50% blanc. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% rouge-50% marron. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% orange-50% gris. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris-50% rouge. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% rouge orangé-50% mauve. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% blanc-50% gris très clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% orange-50% gris clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris foncé-50% noir. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris-50% Jaune. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% blanc-50% jaune. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% jaune-50% orange. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% jaune-50% bleu clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% rouge-50% bleu. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris foncé-50% bleu. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% magenta-50% bleu. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% bleu moyen-50% noir. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% jaune-50% gris clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
2 exemplaires.

50% orange-50% bleu clair. Sérigraphie sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% jaune-50% vert très clair. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% marron-50% blanc. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris-50% noir. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% rouge-50% blanc. Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% gris clair-50% orange. Fond acrylique "indo orange red" et IMP (huile: noir+blanc) sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% bleu très foncé-50% gris très foncé. Fond acrylique bleu outremer foncé et Sérigraphie sur bois (huile: noir+blanc) sur bois, 1961 (restauré en 94). 80x80 cm.
1 exemplaire.

50% bleu outremer-50% rouge foncé ("Bright red" de Winsor.). Sérigraphie sur bois, 1961. 80x80 cm
2 exemplaires.

50% bleu-50% vert. Sérigraphie sur bois, 1962. 140x140 cm.
1 exemplaire.

50% jaune-50% gris clair. Sérigraphie sur bois, 1962. 140x140 cm.
1 exemplaire.

50% jaune-50% gris. Sérigraphie sur bois, 1962. 80x80 cm.
2 exemplaires.

50% orange-50% violet. Sérigraphie sur bois, 1962. 80x80 cm.
1 exemplaire;

50% jaune-50% gris clair. Sérigraphie sur bois, 1962. 130x130cm.
1 exemplaire.

50% violet-50% gris très foncé. Sérigraphie sur bois, 1962 (restauré
en 94). 80x80 cm. 1 exemplaire.

50% rouges-50% verts. Sérigraphie sur bois, 1967. 4 panneaux de
80x80 cm soit 160 x 160 cm. 1 exemplaire.

Catalogue raisonné des "Geometree".

1983 Geometree	n°1: Branche et acrylique sur papier,	20 x 32 cm.
	n°2: Branche et acrylique sur carton,	55,5 x 42,5 cm.
	n°3: Branche et acrylique sur carton,	60,1 x 80,4 cm.
	n°4: Bambou et crayon sur papier,	68 x 48 cm.
	n°5: Branche et crayon gras sur le mur, cercle de ϕ 1,40 m (environ).	
	n°6: Branche et acrylique sur bois,	208 x 60cm
	n°7: Branche et encre sur papier,	21 x 29,7 cm.
	n°8: Bambou, crayon et acrylique sur carton,	74,5 x 52 cm.
	n°9: Herbe et acrylique sur carton,	47 x 47 cm.
	n°10: Branche et crayon sur carton,	33,5 x 33,5 cm.
	n°11: Herbe et acrylique sur bois,	112 x 80 cm.
	n°12: Branche et acrylique sur contreplaqué,	160 x 80 cm.
	n°13: Branche et acrylique sur carton,	60 x 80 cm.
	n°14: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué, 130 x130 cm.	
	n°15: Branche, encre et acrylique sur carton,	41 x 63 cm.
	n°16: Branche et acrylique sur carton,	48 x 37 cm.
	n°17: Branche, encre et acrylique sur carton,	49,6 x 49,5 cm.
	n°18: Branche, encre et acrylique sur carton,	18 x 80,5 cm.
	n°19: Bambou et encre sur papier,	30,7 x 30,7 cm.
	n°20: Branche, acrylique, contreplaqué,	100 x 160 cm.
	n°21: Herbe et crayon sur papier,	50 x 50 cm.
	n°22: Branche et acrylique sur carton,	52 x 80,5 cm.
	n°23: Herbe, crayon et acrylique sur carton,	49,8 x 49,8 cm
	n°24: Branche et acrylique sur carton,	32,4 x 37 cm.
	n°25: Herbe et acrylique sur toile sur contreplaqué, 130 x 130 cm.	
	n°26: Herbe, acrylique sur toile sur contreplaqué, 130 x 130 cm.	
	n°27: Branche, crayon et acrylique sur carton,	37 x 60 cm.
	n°28: Branche, encre et acrylique sur carton,	58,5 x 66 cm.
	n°29: Branche et acrylique sur contreplaqué,	80 x 80 cm.
	n°30: Bambou, crayon et acrylique sur carton,	60 x 35 cm.
	n°31: Branche et encre sur carton,	41,5 x 41,5 cm.
	n°32: Brindille, crayon et acrylique sur carton,	10,5 x 9 cm.
	n°33 A.B.C: Brindille, crayon et acrylique sur carton,	3fois 13,3 x 13,3 cm
	n°34: Herbe, crayon et acrylique sur carton,	13,3 x 13,3 cm.
	n°35 A.B.C: Brindille, crayon et acrylique sur carton,	3fois 13,3 x 13,3 cm
	n°36 A.B.C: Herbe, crayon et acrylique sur carton, 3fois 13,3 x 13,3 cm	
	n°37 A.B.C: Brindille, crayon et acrylique sur carton,	3fois 13,3 x 13,3 cm
	n°38: Brindille, crayon et acrylique sur carton,	13,3 x 13,3 cm.
	n°39 A.B: Brindille, crayon et acrylique sur carton, 2fois 13,3 x 13,3 cm	
	n°40: Branche, crayon et acrylique sur carton,	60 x 40 cm.

1984 Geometree	n°43: Branche, crayon et acrylique sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°44: Branche, crayon et acrylique sur papier,	32 x 37 cm.
	n°45: Branche et fusain sur papier,	Boîte 37 x 48 cm.
	n°46: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°47: Branche et fusain sur papier,	Boîte 37 x 48 cm.
	n°48: Branche et fusain sur papier,	Boîte 37 x 48 cm.
	n°49: Branche, acrylique, contreplaqué,	153 x 310 cm.
	n°50: Herbe et acrylique sur toile sur contreplaqué,	200 x 200 cm.
	n°51: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	200 x 200 cm.
	n°52: Bambou et acrylique sur contreplaqué,	100 x 200 cm.
	n°53: Branche, acrylique et aquarelle sur carton,	34 x 34 cm.
	n°54: Branche, fusain et acrylique sur carton,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°55: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°56: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°57: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°58: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°59: Herbe et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°60: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°61: Herbe et acrylique sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°62: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°63: Herbe et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°64: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°65: Bois et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°66: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°67: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°68: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
n°69: Branche, crayon, acrylique sur toile sur contreplaqué,	80 x 80 cm.	
n°70: Branche et crayon sur papier,	Boîte 17 x 24 cm.	
n°71: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.	
n°72: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.	
n°73: Brindille et crayon sur papier,	Boîte 19 x 26 cm.	
n°74: Branche et crayon sur carton,	60 x 60 cm.	
n°75: Herbe, crayon et acrylique sur papier,	60 x 60 cm.	
n°76: Branche et marker sur papier,	Boîte 17 x 24 cm.	
n°77: Branche et fusain sur papier,	Boîte 24 x 17 cm.	
n°78: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	91,5 x 91,5 cm.	
n°79: Branche et crayon sur papier,	30,5 x 22,9 cm.	
n°80: Branche et acrylique sur contreplaqué,	76,5 x 153 cm.	
n°81: Herbe et crayon sur papier,	Boîte 24 x 17 cm.	
n°82: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.	
n°83: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.	
n°84: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.	
n°85: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	198 x 198 cm.	
n°86: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	183,5 x 100 cm.	

		183,5 x 100 cm.
	n°87: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	130 x 130 cm.
	n°88: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°89: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°90: Branche et fusain sur papier,	Boîte 37 x 48 cm.
	n°91: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
1985	Geometree	
	n°92: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	200 x 200 cm.
	n°93: Branche sur un adhésif sur un mur,	290 x 5 cm.
	n°94: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	200 x 200 cm.
	n°95: Branche sur un adhésif sur un mur,	260 x 5 cm.
	n°96: Branche et acrylique sur toile sur contreplaqué,	91 x 91 cm.
	n°97: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°98: Bambou et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°99: Herbe et crayon sur papier,	Boîte 48 x 38 cm.
	n°100: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°101: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°102: Branche et encre sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°103: Branche et fusain sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°107: Bois sur mur,	290 x 290 x 150 cm.
1986	Géometree	
	n°104 A.B.C.D.E.F: Branche, herbe et crayon sur papier,	6 fois 25 x 25 cm.
	n°105 ou "7 carrés au hasard": Bambou et acrylique sur bois,	80 x 8 cm.
	n°106: Branche et acrylique sur toile sur bois,	60 x 240 cm.
	A "Geometree and though (lézardes et fente à ce mur): Contreplaqué et acrylique,	100 x 100 cm.
	B "Geometree and though (Lézardes et fente à ce mur): Branche et acrylique sur toile,	200 x 200 cm.
1987	Geometree	
	n°106: Bambou et acrylique sur bois,	80 x 80 cm.
1989	Geometree	
	n°107: Branche et acrylique sur carton,	35,5 x 48 cm.
1990	Geometree	
	n°107: Branche et crayon sur papier,	Boîte 48 x 37 cm.
	n°108: Branche et acrylique sur bois,	65 x 130 cm.
1993	Geometree	
	n°109 (parjure n°1): Branche et acrylique sur toile sur bois,	240 x 240 cm.
2001		Réalisation en cours d'une nouvelle série de "parjures".

Principales intégrations architecturales:

1970. **Osaka. Japon** Pavillon Français, exposition universelle. Néon
- 1970-1971 **Paris. France.** Décoration des murs du Plateau "La Reynie". Peinture (illustration).



1972. **Dijon. France.** Côte d'Or. Groupe scolaire Anjou. Peinture
- 1971-1974. **Grenoble. France.** Isère. Groupe scolaire Bizanet. Peinture
- 1973-1974 **Bielefeld. Allemagne.** Universität Bielefeld. Sphère, tube acier noir
1974. **Gorinchen. Pays-Bas.** Banneweg. Sculpture, tubes aluminium
- 1974-1975. **Grenoble. France** Isère. Université de Saint-Martin d'Hères. Calotte de sphère, tubes acier inox.
- 1974-1975. **Orvault. France.** Loire Atlantique. Groupe scolaire Ferrière. Peinture
- 1975-1977. **Hamburg. Allemagne.** Hochschule der Bundeswehr. Peinture émaillée au four.
1977. **Essen. Allemagne.** Firma Karstadt. Peinture
1978. **Wuppertal. Allemagne.** Ecole technique II. Sphère, tubes acier inox

1978-1979 **Compiègne. France .** Oise Centre culturel. Céramique industrielle. *(illustration)*



1978-1980. **Duizel. Pays-Bas** Stichting van Donksbergen. Néon

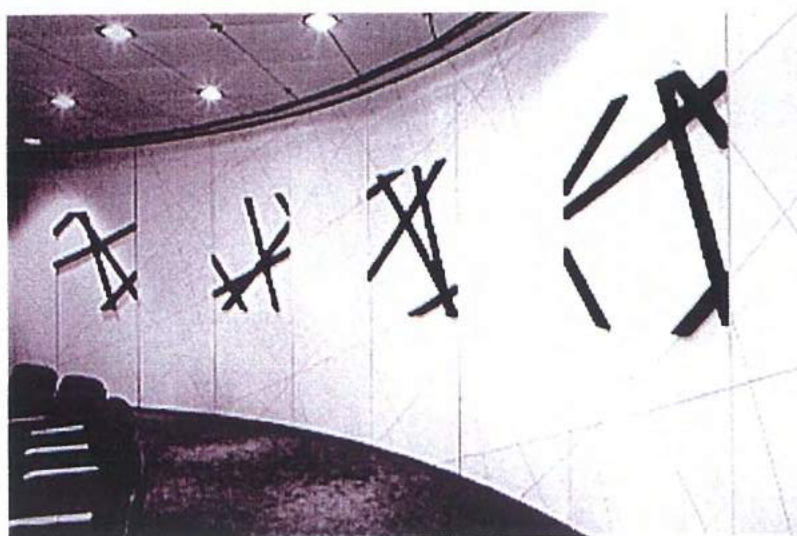
1979-1980. **Bochum. Allemagne.** Sculpture Springerplatz. Tôle laquée

1979-1980. **St Apollinaire. France.** Côte d'Or. Bibliothèque centrale de prêt. Relief en béton et peinture.

1979-1980 **Cholet. France.** Maine & Loire. Groupe scolaire Chambord. Peinture

1981 **Nantes. France.** Centre culturel. Céramique industrielle.

1980-1982 **Karlsruhe. Allemagne.** Landeskreditbank. Crayon sur toile, aluminium anodisé. *(illustration).*



1981-1982	St Galmier. France.	Collège. Céramique industrielle.
1981-1982	Dijon. France.	Direction régionale des télécommunications. Céramique industrielle.
1981-1982	Chambéry. France.	Musée des Beaux-Arts. "Le fantôme de Malévitch". Marbre de carrare. <i>(illustration)</i> .



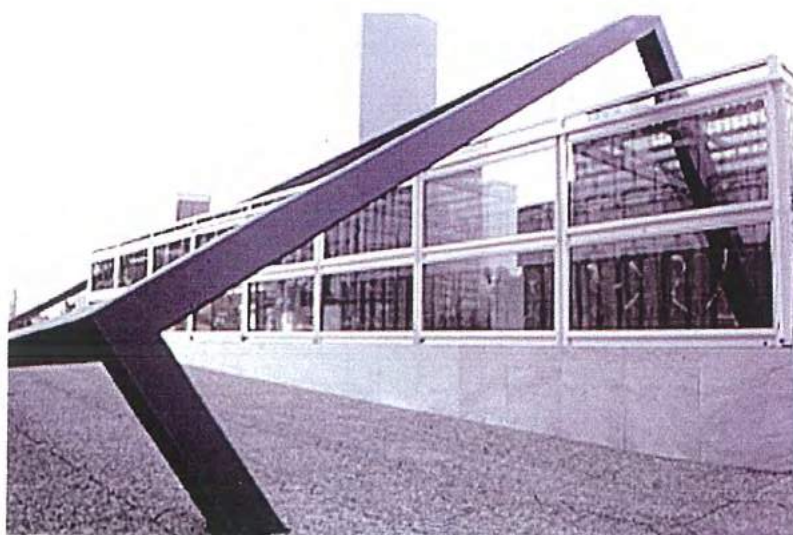
1981-1983	Rennes. France.	Direction régionale des télécommunications. Ardoise, inox, arbres.
1982-1983	Angers. France.	Lycée polyvalent du Lac de Maine. Béton et plan d'eau.
1981-1984	Nantes. France.	Médiathèque. Pavés de granit.
1984	Beograd. Serbie.	Zidna dekoracija, ulica Balkanska. Peinture.
1984-1985	Mably. France.	Complexe sportif. Tuiles vernissées.
1984-1986	Paris. France.	Grande halle de l'établissement public de la Villette. Néons.
1986	New-York. Etats-Unis.	Mur, angle Broadway-Read street. "Sans dessus dessous". Peinture.

1986	Montpellier. France.	Rond-point Flandres-Dunkerque. Tubes inox, troncs d'arbres, néons.
1985-1987	Nantes. France.	Hôtel de la Région des Pays de la Loire. Poutres acier laqué.
1986-1987	Nantes. France.	Direction régionale des affaires culturelles "Angle DRAC". Néons.
1986-1987	Münster. Allemagne.	Parc du Château. Briques.
1986-1987	Otterlo. Pays-Bas.	Rijksmuseum Kröller-Müller. "Geometree dimensions". Acier laqué, arbres. <i>(illustration)</i> .



1987-1988	Otterlo. Pays-Bas.	Rijksmuseum Kröller-Müller. "La Plate Bande". Béton.
1987-1988	Meylan. France.	Lycée du Grésivaudan. Laiton.
1987-1988	Bouchemaine. France.	Abbaye de Bouchemaine. Ardoises.
1987-1988	Bochum. Allemagne.	Sparkasse, Dr Ruer-platz. Peinture.
1988	Grenoble. France.	Alpexpo, Foire d'exposition. Gravillons.
1989	Rodez. France.	Musée Denys Puech. Pierre et bronze.
1989	Rennes. France.	Carrefour Clémenceau, Alma. Ardoises.
1989	Clisson. France.	Garenne-Lemot, FRAC pays de la loire. Acier laqué.

1989	Tournus. France.	Lycée technique. "Une ligne droite et une ligne souple". Néon et argon.
1987-1990	Kerguennec. France.	Parc de sculpture. "Le naufrage de Malévitch". Béton.
1989-1990	Paris. France.	Fondation EDF, Electra. Néon.
1989-1990	Jouy en Josas. France.	Fondation Cartier. Acier inoxydable.
1990	Calais. France.	Quartier du Fort Nieullay. Pierres.
1990	Paris. France.	La Défense, FNAC. "La défonce". Poutres acier laqué. <i>(Illustration)</i>



1990	Le Mans. France.	Palais de justice. Feuilles d'or et céramiques.
1991	Paris. France.	Théâtre de la Ville. Feuilles d'or et béton.
1991	Furkapass. Suisse.	Furkablick .5 incisions dans un mur en béton.
1992	Créteil. France.	Hôtel de police. Tôle émaillée et néon.
1992	La Chaux de Fond. Suisse.	Musée des Beaux-Arts. "Horloge folle". Granit gravé, tube inox.
1993	Apeldoorm. Pays-Bas.	Mairie. Néon, sablage.
1993	Cholet. France.	Musée d'art et d'histoire. Coupes, tube laqué.
1993	Stuttgart. Allemagne.	Schloss Rosenstein. Néon.



"Light Blue". Debis Potsdamer Platz - Daimler Benz. Néon. Berlin. Allemagne

1993	Lyon. France.	Parc de stationnement République. "Les hasards de la République".Néon.
1993	Toulouse. France.	Métropolitain, station St Cyprien. "Lévitacion et submersion". Briques, eau, céramique industrielle.
1993	St Denis. France.	Théâtre Gérard Philippe. Rideau de scène. Peinture.
1993	Koblenz. Allemagne.	BWB. "Rhin et Moselle". Tôle émaillée.
1993	Groningen. Pays-Bas.	Groninger Museum. "Répartition aléatoire d'1/4 de cercle de néon avec 4 rythmes d'allumage". Néon.
1995.	Dieulefit. France	Maison de la Terre -"Révolution de façade".Céramique artisanale
1995.	Oldenburg. Allemagne.	Stadtmuseum . "3 murs, 2 angles, 1 droite" –34 m. Néon
1994-1996.	Giessen. Allemagne.	Polizeipräsidium. Néon, tôle émaillée, feuilles d'or
1996	München. Allemagne.	Deutsches Herzzentrum. Tôle émaillée
1996-1997	Essen. Allemagne.	Siège de RWE – AG. Tôle laquée
1996-1997.	Bonn. Allemagne.	Institut français."Un penchant pour la Culture". Céramique industrielle.
1996-1997.	Dresden. Allemagne	E.S.A.G. Néon
1994-1997.	Roma. Italie.	Station de métro "Re di Roma".Mosaïque
1996-1997	Bremen. Allemagne	Musée de Weserburg " <i>museum</i> ".Oeuvres en néon bleu derrière les fenêtres du musée.
1997-1998	Berlin. Allemagne.	Debis Potsdamer Platz - Daimler Benz –"Light Blue". Néon. (<i>illustration</i>)
1997-1998.	Berlin. Allemagne.	Dresdnerbank "Wandelbare Wand" acier émaillé sur panneaux, et aussi tableau Courbette n° 11 branche, acrylique sur toile et néon.
1997-1998.	Emmen. Hollande .	De Zuidermarke –"Courbe fragmentée".Néon
1998.	Tokyo. Japon.	Obayashi corporation "35 arcs of rising circle".Films transparents sur verre.
1997-1998	Genève. Suisse.	Le Tunnel du Valais "Le Valais et ses hasards".Néon.
1998.	St Etienne. France.	Parking Marengo. Néon sur écran tendu en collaboration avec Michel Verjux.

1997-1998.	Nice. France.	Hôtel Windsor – Chambres d’artistes “Le rayon de Sommeil”. Peinture sur mur et sol.
1998-1999.	Issy Les Moulineaux. France.	Direction générale de l’aviation civile". "Delta planant". Câbles métalliques et néons.
1999	München. Allemagne	Zentrale für das Amt Abfallwirtschaft . "Kreis, Quadrat un abfälle". Néon.
1998 – 1999	Besançon. France.	Têtes d’accès au tunnel de la Citadelle. “Le Delta du Doubs”. Acier, inox, eau et galets.
1998-1999.	Bâle. Suisse.	The Peter Merian building. "arc, corde, et lumière". Néon.
1998-1999.	Lüdenscheid. Allemagne.	Sparkasse Lüdenscheid. “Grandes courbes et petites courbes avec répartition aléatoire”. “Grosse und kleine Kurven”. Verre sablé.
1998-2000	Paris. France.	Jardins des Tuileries. “arcs de cercles complémentaires”. Marbre de carrare.
1997-2000.	Berlin. Allemagne.	Bundestag Alsen / Luisenblock. “Hautes et basses Tensions”. Câbles métalliques et néons.
2000 .	Metz. France.	Tour de l’Hôtel Saint-Livier. “ π Rococo, 1 = 10°, 9 décimales”. Néon argon bleu.
2000.	Veze. France	Donjon de Vez. "Un donjon, une fragmentation et quelques réflexions". 2 arcs de cercle de néons
2001.	Lausanne. Suisse	Banque UBS. "4 œuvres pour 2 couloirs". Lignes au hasard et trames, inox ajouré, peinture, aluminium entoilé.

Musées et collection publiques possédant des oeuvres de François Morellet.

-Lieu de conservation, titre, matériaux, dimensions, date de création et numéro d'inventaire.

Cette liste, nécessitant toujours un complément, a pu être réalisée au cours de cette année 2000-2001, avec l'aide précieuse de Danielle et François Morellet, ainsi que des institutions ayant bien voulu me communiquer leurs informations.

ALLEMAGNE**Berlin****Nationalgalerie**

- "Trame inclinée à 5° placée horizontalement". Acrylique sur toile 200x200 cm. 1976. N°76053

Bochum**Museum Bochum**

- "2 trames de néons 90°-96°". Néons sur panneau de bois. 100x100 cm 1971. N°71131

Ruhr Universität

- "2 trames de grillage +2°-2°". Grillage sur bois. 96,5x 96,5 cm. 1963. N°63008
- "Grilles se déformant". Tubes d'aluminium avec support acier, moteur et chaîne, 275x275 cm. 1965. N°65004
- "2 doubles trames -22,5°+22,5°". Huile sur toile. 490x190 cm. 1975. N°75022
- "2 carrés basculés de 0° 45°". Dessin sur papier quadrillé. 64x32 cm 1975. N°75051
- "3 carrés de 2° 4° 80°". Dessin sur papier quadrillé. 64x32 cm. 1975 N°75052
- "Sphère trames". Acier, inox . ϕ 180 cm. 1962. N°62008

Bremen**Neues Museum Weserburg**

- "Grand lunatique n°1". Crayon, acrylique et huile sur toile, alu laqué, néons, rubans de toile. 246x202 cm. Prêt au musée. 1996. N°96007

Duisburg**Lehmbruck-Wilhelm Museum**

- "Sphère-trame". Aluminium. ϕ 35 cm. 1962. N°62008

Düsseldorf**Kunstmuseum Düsseldorf**

- "3 trames de grillage 0°,30°,60°". Métal sur bois. 100x100 cm. 1971 N°71095

Essen**Folkwangmuseum**

- "Interférence de 2 trames (jaune et blanc)". Huile sur bois. 80x80cm 1953. N°53006
- "Sphère-trames". Aluminium. ϕ 240 cm. 1962. N°62003

- Gelsenkirchen** **Städtisches Kunstsammlung**
 • "6 trames 43° - 45° - 88° - 90° - 92°". 1959-69. N°69047
- Güstrow** **Schloss Güstrow**
 • "Lange Licht Schlange". Tubes d'argon bleu. 460x240 cm. 1997
 N°97018
- Hamburg** **Museum für Kunst und Gewerbe**
- Ingolstadt** **Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt**
 • "Fin de série n°3". Grillage, acrylique sur bois. 140x280 cm. 1989
 N°89057
- Karlsruhe** **Kunsthalle**
- Kiel** **Kunsthalle zu Kiel**
 • "Une trames de tirets 90°". Sérigraphie sur toile. 140x140 cm. 1971
 N°71073
 • "Tirets de néons 0° 90° avec 4 rythmes interférents". Néon sur bois
 154x154 cm. 1971. N°71140
- Leverkusen** **Städtisches Museum, Schloss Morsbroich**
 • "Steel life n°47". Acrylique sur toile sur bois et fer plat. 81x82 cm
 1991. N°91025
 • "Courbette n°2". Néon, branche, crayon et acryliquer sur toile sur bois.
 135x135 cm. 1995. N°95022
 • "Sphère trame". Acier, inox. ϕ 125 cm. 1962. N°62008
- Ludwigshafen/Rhein. Wilhelm-Hack Museum**
 • "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 200 cm. 1962. N°62008
 • "3 trames de grillage 0°, 30°, 60°". Grillage sur bois. 80x80 cm. 1974
 N°74044
 • "Répartition aléatoire de 40% carrés bleus, 40% rouges, 10% verts, 10% oranges". 80x80 cm. 1970. N°77019
 • "Transparence: carré derrière 0°-90°, carré devant 20°-110°". Acrylique
 sur toile. Deux fois 1m x 1m. 1979. N°79023
- Moers** **Etzold Collection**
 • "40000 carrés". Sérigraphie sur bois. 1961. N°61002
- Monchengladbach** **Städtisches Museum Abteiberg**
 • "16 carrée (noir et blanc)". Huile sur bois. 80X80cm. 1953. N°53009
 • "Angles droits concentriques (noir sur blanc)". Huile sur bois. 80x80cm
 1956. N°56007
 • "Tirets verticaux ,décalés" (2cm long x 2 cm large). Huile sur bois.
 80x80cm. 1960. N°60016
 • "20 lignes au hasard". Huile sur toile. 240x240. 1970. N°70001

- München** **Städtisches galerie im Lenbachhaus**
- "Relâche n°6". Crayon sur mur, acrylique et huile sur toile, aluminium laqué, néons et rubans de toile. 344x327 cm. Prêt au musée. 1992 N°92028
- Münster** **Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte**
- "Trame 0°-90°". Huile sur toile. 140x140 cm. 1977. N°77049
- Nürnberg** **Kunsthalle Nürnberg**
- "L'avalanche Die Lawine". 30 ou 36 tubes d'argon. 400x400 cm. Prêt au musée. 1996. N°96017
- Otterndorf** **Museum Moderner Kunst Landkreis Cuxhaven**
- "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 60 cm. 1962. N°62008
- Recklinghausen** **Städtische Kunsthalle**
- "3 grilles se déformant". Tubes en alu avec support en acier, moteur et chaîne. 275x275 cm. 1965. N°65004
- Reutlingen** **Stiftung für Konkrete Kunst**
- "Paysage". Huile sur toile. 41x27 cm. 1947. N°47002
 - "Rayures verticales". Huile sur toile. 27x35 cm. 1951. N°51006
 - "Arc de cercle brisé en quatre". Huile sur bois. 4 tableaux de 60x60 cm. 1954. N°54005
 - "4 répartitions aléatoires de 2 carrés suivant les chiffres 31-41-59-26-53-58-97-93". Huile sur bois. 4 fois 60x60 cm. 1958. N°58005
 - "Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π)". Huile sur bois. 90x30 cm. 1958. N°58006, N°58007, N°58008
 - "Trames fines de 0°-45°-22,5°". Huile sur bois. 80x80 cm. 1959 N°59002
 - "2 trames de grillage 5°-85°". Grillage sur bois. 96x96 cm. 1963 N°63002
 - "20 lignes au hasard". Huile sur toile. 140x140 cm. 1971. N°71067
 - "40 lignes au hasard". Huile sur toile. 140x140 cm. 1971. N°71076
 - "5 lignes au hasard". Huile sur toile. 140x140 cm. 1971. N°71077
 - "2 trames -3°+3°". Acier sur bois. 100x100 cm. 1971. N°71109
 - "2 trames de grillage pivotées au centre 44,5°-45,5°". Grillage sur bois. 100x100 cm. 1971. N°71132
 - "4 doubles trames -2°+2° décalées". Huile sur toile. 70x70 cm. 1972 N°72061
 - "Tirets avec un espacement de 1 cm, 2,3 et 4 cm". Huile sur toile. 200x25 cm. 1974. N°74065
 - "Tirets de 4 cm dont l'espacement augmente à chaque rangée de 4mm". Huile sur toile. 140x140 cm. 1975. N°75108
 - "1 trame de grillage 0° et 2° et 2 trames de grillage 0°". Grillage sur bois 40x80 cm. 1976. N°76028
 - "Peinture en 3 dimensions". Acrylique sur toile. 232x620x40 cm 1979. N°79020

- "Tableau 3°-93°, une médiane 90°". Acrylique sur toile. 140x140 cm 1980. N°80004
- "Ligne droite n°1". Fil de fer, encre, acrylique sur toile. 200x25 cm 1983. N°83012
- " π piquant n°7, (1=1°)". Acrylique sur toile sur bois. 200x200 cm 1999. N°99011
- " π ironicon n°2 (1=2°)". 27 éléments en fer plat de 133 cm. 216x412 cm 2000. N°00021

Saarbrücken**Saarland Museum**

- "Superposition et transparence, carré derrière 0°-90°, carré devant 3°-93°". Acrylique sur toile. 140x140 cm. 1980. N°80005

Schwerin**Staatliches Museum Schwerin**

- "4 doubles trames 0°.22°.5.45°.67°.5. épaisses (rouge sur jaune)". Huile sur bois. 80x80cm. 1959. N°59004.
- "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 200 cm. 1962. N°62008

Stuttgart**Staatsgalerie**

- "Horizontales, verticales". Huile sur toile. 30x70 cm. 1952. N°52008
- "5 doubles trames tous les 5 mm 0°-18°-26°-54°-72°". Huile sur bois 80x80 cm. 1958. N°58011
- "2 trames de tirets avec 2 interférences". Huile sur bois. 162x460 cm 1973. N°73010

Daimler-Chrysler AG

- "Néon dans l'espace". Rectangles de néons avec 3 rythmes de clignotement interférents + transformateurs. 3 rectangles de 240x80 cm 1969. N°69001
- "Fin de série n°1". Grillage, acrylique sur bois. 140x280 cm. 1989 N°89055
- "Relâche compact n°1". Crayon, acrylique, huile sur toile, alu laqué, tubes de néon, rubans de toile. 180x204 cm (tableau 100x100 cm) 1993. N°93011

Tübingen**Kunsthalle Tübingen****Wiesbaden****Landes museum Wiesbaden**

- "16 éléments de néons avec 2 rythmes circulaires interférents". 195 de \emptyset 1968. N°68003
- "NON" n°1,2,3,4,5,6,7,8". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1971 N°71059 à N°71066
- "NON n°9, 10,11,12". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1972. N°72050 à N°72052, N°72054
- "Fin de série n°4". Grillage, acrylique sur bois. 140x280 cm. 1989 N°89058

Wuppertal**Von Der Heydt Museum**

- "1 3 5 (noir sur blanc)". Huile sur bois. 80x80cm. 1953. N°5301

FRANCE**Amiens****Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie**

- "9 et 14 lignes au hasard joignant des lettres". Encre sur papier millimétré. 65x50 cm. 1977. N°77073
- "Espace exposable basculé à 5°". Encre sur papier millimétré. 65x50 cm 1977. N°77076
- "4 angles parallèles de 175° et 170°". Encre sur papier millimétré 65x50 cm. 1977. N°77077
- "Seule droite traversant 2 plans inclinés à 60° et 120°". Acrylique sur toile. 2fois 140x140 cm. 1978. N°78030
- "Géometrie n°80". Branche et acrylique sur contre plaqué. 153x76,5 cm 1984. N°84046

Angers**Musée des Beaux-Arts**

- "Parallèles 0°.12° (orange sur blanc)". Huile sur bois. 100x22cm. 1957 N°52007
- "Une ligne droite et une courbe Ø 8m découpées et intercalées 1 sur 2 en 2,4,8,16 morceaux". Papiers collés et adhésifs. 102x13 cm. 1977 N°77069

Angoulême**Fond Régional d'Art Contemporain de Poitou-Charente**

- "16 trames de parallèles". huile sur toile. 140x140 cm. 1972. N°72006

Arles**Musée Réattu**

- "Un demi cercle incliné à 90° et un demi cercle incliné à 80°". Acrylique sur toile. 100x100 cm (x2). 1978. N°78034

Besançon**Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie**

- "π rococo bleu n°12, 1=30°, 14 décimales". 14 tubes d'argon bleu et craie sur mur. 286x505 cm. 1998. N°98042

Bordeaux**Musée des Beaux-Arts**

- "Sphère trames". Acier, inox. φ 60 cm. 1962. N°62008

Caen**Fond Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie**

- "Répartition aléatoire de 40000 carrés". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm 1961. N°61011

Calais**Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle**

- "3 Grilles se déformant". Tubes d'aluminium avec support acier, moteur et chaîne. 275x275 cm. 1965. N°65004
- "Carré miroir plié à 90° en deux parties égales". Miroir. 206 x 412 x 206 cm. 1986. N°86049

Châteaugiron (Rennes)Fond Régional d'Art Contemporain de Bretagne

- "Tableau 5°-95°, médiane verticale 90°". Acrylique sur toile. 200x200 cm. 1980. N°80008

- "Cube 5°-95°". 3 tubes d'argon, fils et transformateur. 250x250x250 cm 1985. N°85016

Chamalières**Fond Régional d'Art Contemporain d'Auvergne**

- "Seule droite traversant 2 plans inclinés à 0° et 45°". Acrylique sur toile 2 fois 140x140 cm. 1978. N°78085

Cholet**Musée d'Art et d'Histoire**

- "Peinture" (nature morte). Huile sur toile. 33x46cm. 1947. N°47007
- "Oiseau à carreaux". Peinture à la colle sur bois. 40x50cm. 1949 N°49002
- "Peinture". Huile sur toile. 38x55cm. 1950. N°50016
- "Peinture (blanc sur orange)". Huile sur toile. 46x33cm. 1952 N°52002
- "Rouge sur rouge clair, rouge, rouge foncé, noir, blanc". Huile sur bois 32x32cm. 1953. N°53015
- "Répartition aléatoire de 40 000 carrés". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm 1961. N°61031
- "4 trames de tirets (pivotés sur un côté)". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1971. N°71050
- "3 trames de grillage 0° 15° 30°". Grillage sur bois. 80x80 cm. 1972 N°72065
- "Tirets dont l'espacement et la longueur augmentent à chaque rangée de 2mm". Acrylique sur toile. 60x240 cm. 1977. N°77121
- "Contre-plaqué 5°-95°, toile 0°-90° sur angle bas droit". Contre-plaqué, toile, acrylique. 25x25 cm. 1981. N°81001
- "Tableau incliné à 12° à gauche et son périmètre". Acrylique sur bois, fer plat peint. 50x40x11 cm. 1981. N°81019
- "Carré magique en deux mouvements". Acrylique sur bois collé sur un châssis. 153 x 153 cm. 1985.
- "Steel life n°23". Acrylique sur toile et fer plat. 126x131 cm. 1990 N°90023
- "4 angles de 90° + 3 angles de 120°". Acrylique sur toile sur bois et un tube de néon blanc. 140x120 cm. 1997. N°97017

Clamecy**Musée Municipal**

- "2 doubles trames fines -2°+2°". Huile sur toile. 140x140 cm. 1974 N°74010

Dijon**Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne**

- "Ligne horizontale passant par 3 carrés". Acrylique sur toile. 6 m de long. 1974. N°74038
- "Prolongement de 39 lignes horizontales parallèles au mur sur 2 plans inclinés à 5° par rapport au mur". Acrylique sur toile. 3 fois 1x1m 1978. N°78061

Dunkerque**Musée d'Art contemporain**

- "Sculpture 45°". Acrylique sur toile, marbre. 40x40 cm + socle 179x57 cm. 1987. N°87021

- Gravelines** **Musée du dessin et de l'estampe originale**
- Grenoble** **Musée de Grenoble**
- "Dessin". Crayon, encre, gouache sur papier. 30,5x38,5cm. 1948 N°48014
 - "Dessin". Crayon, encre, gouache sur papier. 26,5x30,5 cm. 1948 N°48025
 - "Dessin". Crayon, encre, gouache sur papier. 26,5x30,5cm. 1948 N°49002
 - "Dessin". Gouache et crayon sur papier. 21x27cm. 1951. N°51019
 - "Peinture" (jaune et blanc). Laque glycérophtalique sur bois. 60x100cm 1952. N°52013
 - "Rouge sur rouge clair, rouge, rouge foncé, noir et blanc" (n°1:rouge sur noir; n°2:rouge sur mauve; n°3:rouge sur rouge; n°4:rouge sur orange; n°5:rouge sur blanc). Huile sur bois. 32x32 cm chacun. 1953. N°53015
 - "Dessin" (projet, gris sur blanc). Crayon sur papier. 21x27cm. 1955 N°55013
 - "Damiers du jaune au violet" (bleu, jaune, rouge sur blanc). Huile sur toile. 200X80 cm. 1956. N°56010
 - "Dessin" (bleu, vert, jaune, orange, rouge sur blanc). Crayon sur papier 21x27cm. 1956. N°56039
 - "Dessin" (projet, noir sur blanc). Crayon sur papier quadrillé. 21x27cm 1958. N°58053
 - "Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone" (noir sur blanc). Huile sur bois. 80x80cm 1958. N°58055
 - "Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone". Huile sur bois. 80x80cm. 1958. N°58056
 - "Dessin" (projet, noir sur blanc). Craftuit sur papier. 12x15cm. 1960 N°59023
 - "Sphère-trames". Acier inoxydable. Ø 245 cm. 1972.
 - "Cercle plié au ¼". Encre et papier calque. 80x80 cm. 1977. N°77168
- Artothèque, Bibliothèque Municipale**
- "Tirets 0°,90°" (noir sur blanc). Huile sur toile. 1960. N°60018
- Lille** **Fonds Régional d'Art contemporain du Nord Pas de Calais**
- "Géometree n°85". Branche et acrylique sur contre plaqué. 198x198 cm 1984. N°84052
 - "La brouette". Acrylique sur toile sur bois. 2 fois 400x100 cm. 1986 N°86038
- Locminé** **Domaine de Kerguéhennec**
- Installation "le naufrage de Malévitch"
- Lyon** **Fonds Régional d'Art contemporain de Rhône Alpes**
- "2 carrés formant un angle de 30° avec le mur et ayant un côté commun avec un angle droit". Acrylique sur toile et tubes d'argon. 206x372x100 cm. 1981. N°81017

Musée d'Art contemporain

- "Peinture (gris, jaune, blanc) ". Huile sur bois avec charnières. 153x100 cm. 1952. N°52022
- "2 lignes de tirets interférents". Néon rouge et 2 clignoteurs. 8 éléments de 77,5 cm. 1971. N°71141

Macon**Musée des Ursulines**

- "4 carrée, 50% rouge clair, 50% rouge foncé". Sérigraphie sur bois 80x80 cm. 1972. N°72076

Marseille**Musée Cantini**

- "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 130 cm. 1962. N°62008

Fonds Régional d'Art contemporain de Provence Côte d'Azur

- "Angle droit composé d'une poutre coupée d'onglet et d'une ligne horizontale". Poutre en sapin et trait de maçon. 10x10x250 cm. 1982 N°82004
- "Angle droit composé d'une poutre coupée d'onglet et d'une ligne inclinée à 45° ". Poutre en sapin et trait de maçon. 10x10x250 cm. 1982 N°82005
- "Angle droit composé d'une poutre coupée d'onglet et d'une ligne verticale". Poutre en sapin et trait de maçon. 10x10x250 cm. 1982 N°82010

MAC. Galerie contemporaine des musées de marseille

- "Tirets verticaux avec 2 interférences". Huile sur toile. 100x400 cm 1975. N°75059
- "Superposition et transparence: tableau incliné à 5° devant l'angle d'un mur". Acrylique sur toile. 200x200 cm. 1979. N°79032
- "Par derrière à deux". Acrylique sur toile sur bois. 4 fois 100 cm et 2 fois 200 cm. 1986. N°86040
- "Table au mur n°2". Acrylique sur toile. 208x200 cm. 1988. N°88002
- "Sans titre" Prototypé. Cristal pressé. Poid 21 kg. 1988. N°88063

Mouans-Sartoux**Espace de l'Art concret, collection Sybil Albers-Barrier**

- "3 trames de grillage 0°+2°-2°". Grillage sur bois. 80x80 cm. 1974 N°74056
- "Ligne horizontale passant sur 3 carrés". Huile sur toile. 3 tableaux de 100x100 cm, long. 380 cm. 1974. N°74066
- "Ligne droite n°2". Fil de fer et acrylique sur toile. 30x260 cm. 1984 N°84056
- "10 lignes au hasard". Acrylique sur toile. 150x150 cm. 1985. N°85004
- "Un rayon et 1/8 de cercle bleu". Tubes d'argon, fils et transformateurs 210x300x210 cm. 1985. N°85014

Nantes**Fonds Régional d'Art contemporain des pays de la Loire**

- "55 superpositions de 9 trames de points en trichromie". Sérigraphie sur bois. 40x40 cm. 1974. N°74103

- "Géométrie n°106". Branche, acrylique sur contre plaqué. 183,5x100 cm. 1984. N°84054

Musée de Beaux-Arts

- "Répartition aléatoire de 20% de carrés superposés 5 fois en pivotant au centre". Sérigraphie encre plus acrylique . 4 panneaux de 80x80 cm. 1970. N°70030
- "2 trames de grillage-4°+4°". Grillage sur bois. 100x100 cm. 1973 N°73004
- "2 trames de petits tirets 3° 177°". Encre sérigraphique sur acrylique sur toile. 140x140 cm. 1973. N°73011
- "2 trames de grillage -4°+4°". Grillage sur bois. 60x60 cm. 1976 N°76002

Nice

Villa Arson

- Installation "90° à l'ombre"

Paris

Bibliothèque Nationale

- "2 doubles trames épaisses 0°-45°". Sérigraphie. Edition Galerie Keller à Starnberg. (70 exemplaires.). 1971
- "40000 carrés" Album de 8 sérigraphies noir et couleur. Edition Galerie Denise René. (300 exemplaires.) 1971
- Sérigraphies, Edition CNAC, à l'occasion de l'exposition "Morellet" en 1971. (500 exemplaires).n°78/500 1971
- Album "Morellet"._5 sérigraphies et un texte de Giuranna dalla Chiesa et Giuseppe Appeler. Edition l'ARCO, Rome. (99 exemplaires plus 30 ex). n°13/30. 1975
- "8 trames 0°-90°". Tirée de "Morellet recto-verso". 8 sérigraphies. Edition Media à Neuchâtel. (100 exemplaires). n°79/100. 1974
- Album de 10 sérigraphies réalisées d'après 10 œuvres produites de 1952 à 1961. Edition Pluza Edizioni, Milan. (90 exemplaires). n°68/90. 1975
- "François Morellet, Intégrations architecturales/ Kunst". 6 sérigraphie plus un texte de Clara Weyergraf. Edition Galerie M, Bochum. (200 exemplaires) n°76C/200. 1976
- "Neuf couleurs". 10 sérigraphies. Edition Media à Neuchâtel. (30 exemplaires). n°17/30. 1975
- "3 et 3 horizontales et 3 et 3 verticales". Sérigraphies. Edition Galerie FL, Rome. (100 exemplaires plus 8 ex) n°100/100. 1976
- Album de 10 sérigraphies en 2 couleurs. 100x140 cm. Edition Media, Neuchâtel. (80 exemplaires) . 1978
- "Sur la fragmentation, la gravure et l'art de ne rien dire". 9 e.f. et un texte de l'artiste.

Mobilier national, manufacture des Gobelins

Centre George Pompidou

- "Dessin". Crayon, encre, gouache sur papier. 26,5x30,5cm. 1948 N°48022

- “Dessin”. Gouache sur papier cartonné. 26x37cm. 1951. N°51026
- “Peinture triangles (blanc, gris clair, gris)”. 40x70cm. 1952
N°52004
- “Peinture (gris-blanc)”. Huile sur bois. 31x68cm. 1952. N°52009
- “Peinture (bleu sur blanc)”. Huile sur bois. 23x70cm. 1952. N°52019
- “Violet, bleu, vert, jaune, orange, rouge”. Huile sur bois. 80x80cm
1953. N°53005
- “Hexagones à cotés bleus et verts”. Huile sur toile. 0,97x2,08m. 1953
N°53011
- “3x3 (jaune sur blanc)”. Huile sur bois. 1,35x1,35m (9 carrés de 45 cm)
1954. N°54009
- “Dessin, recto, verso (jaune, gris, blanc jauni)”. Crayon sur papier
cartonné. 29,5x33cm. 1954. N°54042
- “Du jaune au violet”. (bleu, jaune, rouge sur blanc). Huile sur bois
110x220cm. 1956. N°56003
- “Tirets jaunes, roses, bleus, verts sur blanc”. Huile sur toile. 1,45x2,35m
1956. N°56009
- “4 doubles trames, traits minces 0°.22,5°.45°.67,5°”. (noir sur blanc)
Huile sur toile. 140x140cm. 1958. N°58004
- “6 répartitions aléatoires de carrés noirs et blancs sur 6 surfaces carrées
d’après les chiffres pairs et impairs du nombre π ”. (noir et blanc). Huile
sur bois. 6 fois 80x80cm. 1957. N°58057
- “Dessin (projet, noir sur blanc)”. Craftuit sur papier. 13,5x21cm. 1959
N°59029
- “Néon bilingue aléatoire”. néons sur bois. 140x70 cm. 1971. N°71139
- “Seule droite traversant 2 carrés inclinés à 0°-90° par rapport au mur”
Acrylique sur toile. 2 fois 140x140 cm. 1978. N°78032
- “Superposition et transparence, carré derrière 0°-90° carré devant 20°-
110°”. Acrylique sur toile. 200x200 cm (x2). 1980. N°80019

Musée d’art moderne de la ville de Paris

- “3 doubles trames 0° 30° 60°”. Aluminium laqué. 8 panneaux de
200x400 cm. 1975. N°75081

Fonds National d’Art Contemporain de Puteaux

- “2 trames de néons interférents”. 64 tubes de néon rouge, 125 cm sur 3
murs et un plafond. 360x360x360 cm. 1972. N°72092
- “5 toiles de 5 m de périmètre avec une diagonale horizontale”. Huile sur
toile. 7m de long. 1973. N°73021
- “Rampe d’escalier (superposition)”. Photographies. 4 fois 7,5x11,5 cm
1973. N°73095
- “Géométree 2 fins”. Photo et adhésif. 13,5x22,5 cm. 1982. N°82022
- “Géométree branchage, première version”. Photo et adhésif. 24x30,5
cm. 1982. N°82023
- “Géométree n°86”. Branche, acrylique sur contre plaqué. 183,5x100 cm
1984. N°84054
- “Lunatique neonly n°3”. Crayon sur acrylique sur toile sur bois avec 8
demi cercles de néons blancs. 280x253 cm , ϕ 200 cm. 1997. N°97008

- Fonds Régional d'Art contemporain d'Ile de France**
 • "4 trames partant d'un angle. Maille de 180 cm". Acrylique sur toile 180x300 cm. 1977. N°77125
- Musée Zadkine**
 • "Amnestree". Acrylique, branche sur contre plaqué. 55x55 cm. 1991 N°91015
- Poitiers** **Fonds Régional d'Art contemporain de Poitou-Charentes**
 • "16 trames de parallèles". Huile sur toile. 140x140 cm. 1972. N°72006
- Rennes** **Musée des Beaux-Arts**
 • "Lunatique Neonly n°1". Crayon sur acrylique sur toile sur bois et néon. 256x303 cm. 1997. N°97004
- Saintes** **Musée de Beaux-Arts**
 • "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 60 cm. 1962. N°62008
- Saint-Etienne** **Musée d'art moderne**
 • "3200 carrés" (jaune-bleu, jaune-rose). Huile sur bois. 320x160cm 1957. N°57001
 • "Tirets verticaux 1.2.3.4.5 et 6, interférences tous les 60". Sérigraphie sur toile. 12x244 cm. 1974. N°74035, N°74036 et N°74061
- Strasbourg** **Musée de la ville de Strasbourg**
- Toulon** **Musée d'Art et d'Archéologie**
 • "4 simples trames formant des carrés 0°.45°.90°.135°". (noir sur blanc) Huile sur bois. 1954. N°54006
- Toulouse** **Musée d'Art moderne**
 • "Géometree n°109 (parjure n°1)". Branche et acrylique sur toile sur bois 240x240 cm. 1993. N°93022
 • "Géometree n° 10". Mine de plomb et brindille collée sur carton sous boîte de plexiglas. 33,5 x 33,5 cm. 1983.
- Vannes** **Musée de Vannes "La Cohue"**
 • Possède un exemplaire de toutes les gravures, faites jusqu'en 1999.
- Villeurbanne** **Fond Régional d'Art Contemporain Rhône-Alpes**
 • "2 carrés formant un angle de 30° avec le mur et ayant un côté commun avec un angle droit". Acrylique sur toile et tube d'argon. 2 fois 200x200 cm. 1981. N°81017

GRANDE BRETAGNE

- Birmingham** **City Museum and Art Gallery**
 • "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 60 cm. 1962. N°62008
- Coventry** **University of Warwick**
- London** **Art Council collection of Great Britain**
Southern Arts Association
Tate Gallery
 • "2 trames de tirets 0°.90°". (gris sur blanc). Huile sur toile. 100x100cm
 1955. N°55001
Victoria and Albert Museum
- Norwich-Norfolk** **University of East Anglia**
- Portsmouth** **City art gallery**
 • "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 60 cm. 1962. N°62008
- Sheffield** **Graves Art Gallery**
 • "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 36 cm. 1962. N°62008
- Southampton** **City of Southampton Art Gallery**
 • "9 cercles de néons rouges avec circuit aléatoire". Néon sur bois.
 185x185 cm. 1968. N°68005
- Warwick** **University**
- Winchester** **Southern Arts Association**

ITALIE

- Bolzano** **Museo d'Arte Moderna**
 • "10 lignes au hasard" n°9. Acrylique sur toile. 60x60 cm. 1975
 N°75082
 • "un angle de néon sur un tableau sur un transfo". Acrylique sur toile, tube
 d'argon, transformateur. 200x200 cm. 1983. N°83047
- Macerata** **Pinicoteca comunale**
 • "Petite grille se déformant". Acier, inox. 75x75 cm. 1966. N°66001
- Parma** **Instituto di Storia Dell'Arte**
 • "3 réseaux de 18,19,20 lignes verticales avec 2 interférences". Huile sur
 toile. 5mx1,80m. 1975. N°75021

- Ravenna** **Museo Nazionale- Academia de belli arti**
- Vacciogo de Ameno Lago d'Orta, Fondazione Calderara**
 • "Peinture (bleu, jaune, rouge sur blanc)". Huile sur bois. 50x40cm
 1952. N°52012
- PAYS-BAS**
- Amsterdam** **Peter Stuyvesant Collection**
- Stedelijk Museum**
- "Parallèles jaunes et noires". (jaune et noir sur blanc). Huile sur bois
 69x16cm. 1952. N°52005
 - "Peinture (rouge sur blanc)". Huile sur bois. 80x80cm. 1954. N°54003
 - "Lignes parallèles" (bleu sur blanc). Huile sur bois. 80x80cm. 1957
 N°57007
 - "40%bleu, 40%rouge, 10%vert, 10%orange". Huile sur bois.
 140x140cm. 1960. N°60001
 - "Deux trames simples". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1972.
 N°72013
 - "Carrés avec un côté replié au 1/4, 2/4, 3/4, 4/4". Carton collé sur papier
 26x104 cm. 1977. N°77088
 - "Géometree n°4". Bambou et crayon sur bois . 68x48 cm. 1983
 N°83009
- Apeldoorn** **Gemeente Lijk van Reekum Museum**
- Eindhoven** **Stedelijk van Abbemuseum**
- Groningen** **Groningen Museum voor Stad en Lande**
- "Sphère-trames". Acier inoxydable. Ø 36 cm. 1962.
 - "6 carrés de néon avec circuit aléatoire". 6 tubes de néon. 220 x 220 x16
 cm. 1970.
 - "Néon à rythmes interférents". Trois tubes de néon. 1978.
 - "Néon à 3 rythmes interférents": dessin. 21 x 21 cm. 1978
 - "Néon à 3 rythmes interférents": dessin. 38 x 50 cm. 1978
- Den Haag** **Haags Gemeentemuseum**
- "Peinture" (jaune, jaune-vert, jaune-orange, blanc). Huile sur toile
 2,25x50cm. 1957. N°57004
- Nijmegen** **Nijmeegs Museum Commanderie van St Jan**
- "Projet pour une peinture". Letraset. 16x16 cm. 1961. N°61046
- Otterlo** **Rijksmuseum Kröller-Müller**
- "Peinture". Huile sur bois. 40x60 cm. 1953. N°53002

- "Interférence de 3 trames différentes". Huile sur toile. 140x140 cm 1955. N°55002
- "2 trames de tirets 0°14°". Huile sur bois. 80x80 cm. 1956. N°56008
- "Sphère trames". Acier, inox. ϕ 180 cm. 1962. N°62008
- "2 doubles trames 22,5°-157,5°". Huile sur toile. 240x480 cm. 1974 N°74067
- "8 lignes au hasard d'après les 32 premiers chiffres de π ". Acrylique sur toile. 200x200 cm. 1976. N°76012
- "Coupe en diagonale d'un parallépipède rectangle". Tubes d'argon avec fils. 284x284x200 cm. 1985. N°85013

Rotterdam**Boymans van Beuningen Museum**

- "Deux trames de petits tirets, 20° 160°". Sérigraphie sur toile. 40x140 cm. 1972. N°72029

Schiedam**Stedelijk Museum Schidam**

- "2 trames adhésives interférentes". Adhésif noir sur bois blanc. 200x200 cm. 1976. N°76050

SUISSE**Aarau****Aargauer Kunsthau****Bâle****Kunstuark**

- "Pliage à 45° d'un arc de cercle sur un calque 1x3". Papier calque 70x105 cm. 1977. N°77148

Bern**Kunstmuseum**

- "Peinture, angles droits". (15 panneaux dont 7 jaunes et gris). Huile sur bois. 1,20x2m. (15 panneaux de 40x40cm chacun). 1952. N°52001
- "16 cercles de néons rouges avec circuit aléatoire". Néons sur bois 254x254 cm. 1968. N°68006
- "Sur 1 carré 0°-90° et 1 carré 21°-111° indication d'une médiane et du prolongement de la médiane de l'autre côté". Acrylique sur toile. 2 fois 100x100 cm. 1976. N°76049
- "16 cercles de néons" (dessin). Papier Ballavoine encre et gouache 50x65 cm. 1977. N°77126
- "Histoire de ma géométrie". Huile sur toile, adhésif sur mur, acrylique sur toile, branche et crayon sur mur. 313x1070 cm. 1984. N°84010
- "Relâche n°1". Crayon sur mur, acrylique et huile sur toile sur bois, aluminium laqué, néons et rubans de toile. 306x300x24 cm. 1992 N°92023

La Chaux de Fonds Musée des Beaux-Arts

- "Trois doubles trames 0° 30° 60°". Huile sur bois. 80x80 cm. 1972 N°72022
- + une intégration de néons rouges entre deux fenêtres.

Genève	Musée d'Art et d'Histoire- Cabinet des estampes
Winterthur	Kunstmuseum
Zurich	Kunsthau <ul style="list-style-type: none"> • "<u>Dessin (projet, gris sur blanc)</u>". Crayon sur papier quadrillé. 21x27cm 1958. N°58035 • "<u>Sphère trames</u>". Acier, inox. ϕ 120 cm. 1962. N°62008
ETATS UNIS	
Buffalo	Albrigt- Knox Art gallery
Darmouth	Darmouth College Museum and Galleries
Detroit	The Detroit Institute of Arts <ul style="list-style-type: none"> • "<u>Sphère trames</u>". Acier, inox. ϕ 200 cm. 1962. N°62008
New-York	Chase Manhattan Bank Art Collection <ul style="list-style-type: none"> • Possède un album de sérigraphies, collection Arioli. The Brooklyn museum <ul style="list-style-type: none"> • "<u>Sur un carré 0°-90° et un Carré 15°-105° indication d'une médiane et du prolongement de la médiane de l'autre côté</u>". Acrylique sur toile. 100x100 cm. 1976. N°76087
Whashington	Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
HONGRIE	
Pecs	Musée de la Fondation Vasarely <ul style="list-style-type: none"> • "<u>5 trames de grillage</u>". Métal sur bois. 100x100 cm. 1973. N°73027 Janus Pannonius Muzeum <ul style="list-style-type: none"> • "<u>Néons 0°-90° interférents</u>". Dessin. Papier Ballavoine, encre et gouache. 65x50 cm. 1977. N°77132
ISRAËL	
Tel-Aviv	The Tel-Aviv Museum

JAPON

Hakone- Machi The Hakone Open Air Museum

LIECHTENSTEIN

Vaduz Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung
 • “Répartition aléatoire de 40 000 carrés”. Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1961. N°61017
 • “Lunatique néonly n°7”. Crayon sur acrylique sur toile sur bois, néons. 150x236 cm. 1998. N°98038

AUTRICHE

Buchberg Schloss Buchberg

Wien Albertina Museum

BELGIQUE

Gent Museum voor Hedendaagse Kunst
 • “2 grilles se déformant”. Tubes en aluminium avec support en acier, moteur et chaîne. 275x275 cm. 1965. N°65004

CANADA

Hamilton Art gallery of Hamilton

Montréal Musée des Beaux-Arts
 • “Intersection d’un plan parallèle au mur avec deux plans inclinés à 10°”
 Adhésif, papier, acrylique sur bois. 250x250 cm (x3). 1979. N°79022

COREE

Séoul Ho-Am-Art Museum
 • “5 toiles de 5 m de périmètre avec une diagonale horizontale”. Acrylique sur toile. 1973. N°73034

CROATIE**Zagreb****Gradska Galerija**

• "4 doubles trames 0°-22,5°-45°-67,5°". Huile sur bois. 80x80 cm
1961. N°61045

Murej za umjetnost i obrt

• "4 grillages superposés 0°.22,5°.45°.67,5°". (acier sur fond noir)
Grillage sur bois. 70x70cm. 1960. N°60028

DANEMARK**Humbleback****Museum of Modern Art Louisiana**

• "4 superpositions pivotées sur un côté d'une répartition aléatoire de 20% de carrés". Sérigraphie sur bois. 80x80 cm. 1970. N°70067

FINLANDE**Helsinki****Helsinki Kaupungin Taidemuseo**

• "7 trames 0°,10°,20°,30°,40°,50°,60° pivotées au centre". Acier sur bois.
40x40 cm. 1971. N°71108

POLOGNE**Krakow****Muzeum Narodowe w Krakowie****Lodz****Muzeum Sztuki w Lodzi**

• "6 doubles trames 15°,30°,45°,60°,75°,90°". Sérigraphie sur bois
80x80 cm. 1969. N°69042

• "Grillages 3 trames superposées 0°,30°,60°". Acier sur bois. 53,5x54 cm
1972. N°72040

Warszawa**Muzeum Narodowe w Warszawie****Wroclaw****Muzeum Architektury w Wroclawiu****SUEDE****Stockholm****Moderna Museet**

• "4 parallèles rouges de rayons concentriques bleus, sans superposition"
(rouge, bleu sur blanc). Huile sur bois. 49x80cm. 1957. N°57008

VENEZUELA

Ciudad Bolivar **Museo de Arte Moderna Fundacion Soto**
• "3 grilles se déformant". Tubes en aluminium avec support en acier, moteur et chaîne. 275x275 cm. 1965. N°65004

NOUVELLE-ZELANDE

Auckland **Auckland city Art Gallery**
• "40000 carrés" (Edition Denise René). Sérigraphie sur bois.

Bibliographie

Bibliographie des ouvrages où le sujet de la conservation / restauration est traité par l'artiste.

Colloque : 10, 11, 12 décembre 1992. Ecole nationale du patrimoine. *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*. La documentation Française. P.45.

Liste des catalogues des principales expositions personnelles.

1971

Morellet in van Abbe, Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas, 1971.

Morellet, Centre national d'Art contemporain, Paris, France, 1971.

1973

François Morellet, Musée des Beaux-Arts, Nantes, France, 1973

1976

François Morellet, Lichtobjekte, Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne; 1976.

1977

François Morellet, Bilder und Lichtobjekte, Nationalgalerie, Berlin, Allemagne, 1977.

1982

Désintégrations architecturales, François Morellet, Musée Savoisien, Chambéry et Musée des Beaux-Arts, Angers, France, 1982.

1983

François Morellet, Werke/Works 1976-1983, Stadtmuseum Quadrat, Bottrop et Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Allemagne, 1983.

1984

François Morellet: Systems, Albright Knox Gallery, Buffalo, USA, 1984.

1985

François Morellet geometree, Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud, France, 1985.

1986

François Morellet, retrospective, Centre George Pompidou, Paris, France, 1986.

1988

François Morellet, Sur commande, Galerie de

l'Ancienne Poste, Calais, France, 1988.

1990

Collection Morellet du Musée des Arts de Cholet, Musée San Telmo, San Sebastian et Palacio de Los Condes de Gabbia, Granada, Espagne, 1990.

François Morellet, sculpteur, musée des Beaux-Arts de la Dentelle, Calais, France, 1990.

1991

François Morellet : Grands forms, Saarland Museum, Saarbrücken, Allemagne, 1991.

François Morellet, Dessins, Musée de Grenoble, Grenoble, France et Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen, Allemagne, 1991.

1992

François Morellet. Steel Lifes, Sprengel Museum Honnover, Hannover, Allemagne, 1992.

1993

François Morellet : Relâches et Free-Vol, Galerie Durand-Dessert, Paris, France, 1993.

1994

François Morellet :
Installations, Städtische
Kunstsammlungen,
Chemnitz, Allemagne,
1994.

Morellet. Galerie Nationale
du Jeu de Paume, Paris,
France, 2000-2001.

1995

François Morellet - Neonly,
Städtische Galerie im
Lenbachhaus, München,
Allemagne, 1995.

Morellet - Barockkonkret,
Hochschule für angewandte
Kunst, Wien, Autriche,
1995.

François Morellet - 50
Werke aus 50 Jahren,
Stadtmuseum, Oldenburg,
Allemagne, 1995.

François Morellet- ordres
et cahots, Centre d'art
contemporain du Capitou,
Fréjus, France, 1995.

1997

François Morellet -
(peintre amateur) 1945 -
1968, Musées d'Angers,
Angers, France, 1997.

François Morellet- L'armor
relais de l'art Morellet,
Musée des Beaux-Arts,
Rennes, France, 1997.

1999

François Morellet :
Gravures 1980 -1999, La
Cohue, Musée de Vannes,
1999 et Musée d'art et
d'histoire, Cholet, France,
1999

2000

François Morellet dans
l'atelier du Musée Zadkine,
Musée Zadkine, Paris,
France, 1999-2000.

Liste exhaustive des textes publiés de l'artiste.

Pour les textes signés avec les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel, se reporter à l'ouvrage de Luciano Caramel, *Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-1968*. Milan. Ed Electra, 1975.

1958

"En Italie au XVIème siècle"...*Isthar*. Paris. Juin 1958. p74.

1962

"Pour une peinture expérimentale programmée"
Groupe de recherche d'art visuel, Paris. Galerie Denise René, p8.

"Für eine programmierte, experimentelle Malerei/In Favour of an Experimental and Programed Painting", *Ulm 6*. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm, 1962, pp31-32.

1963

"François Morellet, François Molnar, Pour un art abstrait progressif", *nove tendencije 2*. Zagreb. Galerija Suvremene Umjetnosti, 1963, n.p.

1966

"40.000 quadrati", *Lineastruttura*, Naples. 1966.

1967

"François Morellet, Mise en condition du spectateur", *Lumière et mouvement*, Paris, 1967.

1968

"The choice in present-day", Anthony Hill, *DATA: Direction in Art, Theory and Aesthetics*, London: Faber & Faber. 1968. pp236-242

1969

"Das Kunstwerk und der Betrachter", *Dokumentation einer Ausstellung im Halfmannshof*, Gelsenkirchen. 1969, n.p.

1970

"Mise en condition du spectateur"...*Flash Art*, Milan. 1970, pp 7-8.

"Zur Situation des Kunstbetrachters", *Förderkreis des Wilhelm-Lehmbruck-Museums*, Duisburg. 1970.

1971

"Du spectateur au spectateur ou l'art de débâler son pique-nique", *Morellet*. Cholet. 1971

1972

Il principio, Milan 1972.
"François Morellet, The choice in present-day art", *The Six Options for the 1970's*. New-York: Rinehart and Winston. 1972. pp 296-299.

1973

"1^{ère} partie historique, 2^{ème} partie moralisatrice", *Morellet*, Nantes. 1973.

1974

"Avertissement", *Dunhill présente l'idée et la matière*. Paris. 1974.

1975

"Pourquoi K.M. etc...", *Kenneth Martin*, London, The Tate Gallery. 1975.

1976

"Statement: my methode of approach to the theme of this exhibition is as follow", *Plus Minus 4*. Bonn. 1976.

"Die direkten Lichtquellen in der Kunst", *François Morellet, Lichtobjekte*. Münster. 1976.

1977

François Morellet, Berlin, Nationalgalerie. Baden-Baden. Paris 1977. pp 61-63.

1978

"En faire le moins possible", *Studio Marconi*, Milan, n° 8-9. 1978. pp32-35.

"A propos du signe", Vaca, Alberto, *Una definizione di segno*. Verone: Galleria Ferrari. 1978

1980

"Pourquoi ai-je été incapable d'écrire un article dans Quad", *Quad: bulletin on constructive and systematic art, n°1*. Maarssen NL. 1980. n.p.

"Farbe", catalogue de l'exposition Farbe. München. 1980. n.p.

1981

"A propos d'œuvre éphémères et d'intégrations architecturales (extrait d'une lettre à une étudiante en architecture)",

Mise en pièce-Mise en place-Mise au point. Chalon sur Saône, Dijon. 1981

Catalogue *Murs*, Centre George Pompidou. Paris. 1981. p 11. *Media / 81*. Neuchâtel: Galerie Média. 1981.

1982

"Réponse à un questionnaire de Jean-Claude Lefèvre, *Une brochure de Lefèvre Jean-Claude... 1*. Paris: LJC Galerie Ghislain Mollet-Viéville. 1982.

"Dr De Stijl and mister Bonset", Catalogue *Théo Van Doesburg*. Université de Dijon. 1882.

Interview, Catalogue *Analyse 82*; Stadtmuseum, Palais Khuenburg. Graz. 1982.

Catalogue *60-80 attitudes, concepts, images*; Stedelijk Museum. Amsterdam. 1982. p172.

"Quel rapport y'a t-il entre Quentin Rouiller et moi?" Programme *Dance à Caen*. Caen. 1982.

Commentaire et discussion avec Serge Lemoine, Catalogue *Désintégrations architecturales*, François Morellet; Musée Savoisien, Chambéry et Musée des Beaux Arts. Angers. 1982. pp. 43-70.

1983

"Préface de l'artiste", *François Morellet, Werke / works 1976-1983*; Joseph-

Albers-Museum, Bottrop et Wilhem-Hack-Museum. Ludwigshafen. 1983.p 7.

"Quelques questions sans réponse au sujet de l'œuvre de Heurtaux", *Hommage à André Heurtaux*; Musée de Beaux Arts, Cholet; Musée Municipal, La Roche sur Yon. 1983.

Réponse à "Trois questions aux artistes participant à l'exposition Electra", *Electra*. Musée d'Art Moderne. Paris. 1983. p328.

1984

"A cache-cache à travers la forêt", *A travers la forêt n°2*; A.A.A. Recologne-les-Ray. 1984.

"Si en une phrase je devais résumer l'esprit dans lequel j'ai réalisé mes œuvres depuis 1952", *FRAC Poitou-Charente 1984. Die Ecke, the corner, le coin*; Edition Hoffmann 1986, Friedberg. *FRAC île de France* 1985.

"Commentaires sur 3 tableaux", *Arte programmata e cinetica 1953/1963, l'ultima avanguardia*; Palazzo reale, Milan. Italie. 1984.

1985

Préface de l'artiste, *François Morellet*; Galerie

M. Bochum. Allemagne. 1985.

"Geometrees", *François Morellet Géométrie*; Abbaye Royale de Fontevraud. Fontevraud. 1985.

Interview par Ida Biard, *Flash art n°9*. Paris 1985.

Interview par Mario Toran, *303 n°7*. 1985.pp 64-72

1986

Interview par Jane Baron, *Journal La Croix*. 1986.

Interview par Serge Lemoine, *CNAC Magazine n°31*. 1986.

"Commentaires sur 2 œuvres", catalogue *Kunstraum, Raumkunst*. Schloss Buchberg. Autriche. 1986.

Interview par Christian Besson, *Morellet*; Centre G.Pompidou. Paris. 1986. pp.114-128.

Interview par Catherine Greni, *Morellet*; Centre G. Pompidou. Paris. 1986.pp.209-211.

1987

Interview par Michel Batlle, *Arborigènes et Exotiques n°6*. 1987.

"Au secours la droite revient", *François Morellet, Géométries dans les spasmes*; Centre d'Art Contemporain, L consortium. Dijon. 1987.

"Courants alternatifs et lumières clignotantes", *François Morellet, Installations lumineuses*; Groninger Museum. Groningen. Pays-Bas.

"Un paysage entre deux néons", Exposition *Furkart*. Furkapass. Suisse. 1987.

"A la française encore une fois", Exposition *Skulpturprojekte*. Münster. Allemagne.

"Commentaires sur une œuvre monumentale", Brochure sur *l'Hôtel de la Région*. Nantes. 1987.

A propos de l'exposition "l'époque, la mode, la morale, la passion", *CNAC Magazine n°40*. 1987. pp.8-9.

"Courants alternatifs et lumières clignotantes", *Lichtinstallaties*; Groninger Museum. Groningen. 1987.

1988

"Zu Beginn der Fünfziger Jahre ,Rot Gelb Blau: die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts". Catalogue: Kunstmuseum, St Galle. Museum Friedericianum, Kassel. 1988. p.130.

"Commentaires", Catalogue *Art Contemporain Français*. Sofia. Bucarest. Iasi

"Help! The strait line is coming back", Exposition *The Biennale of Sydney*. Sydney. 1988. pp.194.

Lettre de François Morellet, *Temporale n°18*. Lugano. Italie. 1988. p.8.

"L'estampe et le mal foutu" *Nouvelles de l'estampe*. 1988. p.14.

"Der triumph der Dalida", *Prospect*; Kunstverein. Francfort. 1988. p.155.

Entretien avec François Morellet, Serge Lemoine, *Sur commande*; Galerie de l'ancienne poste. Calais. 1988.

"Comment en effet ne pas souper...", *la couleur seule*; Musée d'Art Contemporain. Lyon. 1988. p.261.

"Courants alternatifs et lumières clignotantes", *Haute tension*; Centre d'art contemporain Pablo Neruda. Corbeil-Essones. 1988. p.17.

"Figurations et défigurations", *François Morellet*. Rennes. 1988. n.p.

"Le mal foutu et le moins que rien", *L'art-présentation et paysage marine*; Ecole régionale de Beaux-arts: Dunkerque. Galerie Durand-Dessert: Paris. 1988. pp 22-23.

Morellet: adhésifs, livres, néons; Maison du livre, de l'image et du son. Villeurbanne. 1988. n.p.

Vacances géométriques avec Morellet par Franck

Priot, *Courrier Sud*. Toulouse. 1988. p.14.

Morellet, la géométrie dans les spasmes, *Kanal n°27/28*. 1987. pp.48-49.

1989

Entretien avec F. Morellet: Alexandra Reininghaus, Zurich. 1989. pp.56-64.

"Figurations et défigurations" *François Morellet: défigurations*. LA Criée. Rennes. 1989.

"Quand j'ai rencontré...", *François Morellet: regards sur l'œuvre 1957-1989*; Galerie im Taxispalais. Innsbruck. 1989. n.p.

Entretien avec F. Morellet: Serge Lemoine, *François Morellet Interventionen*; Westfälisches Landesmuseum. Münster. 1989. pp.40-72.

"Pour une peinture expérimentale programmée", 256 Fraben & Basics on Form: *Werkdialoge zwischen Analogie und Widerspruch*. Zürich: *Stiftung für konkrete Kunst*. 1989. pp.94-98.

"Je déteste les miroirs qui...", *Effets de miroir Ivry sur seine*: Information Arts Plastiques Ile de France. 1989.p. 181

"Geometree dimensions n°2" *Une expression dénuée de sens*. Sixièmes ateliers internationaux des

Pays de la Loire. FRAC.
Clisson. 1989. p.13.

Entretien avec F. Morellet:
Marc Partouche, *Mars*
n°24. Marseille. 1989. p.
13-14.

"Témoignages", *Actes du*
colloque architecture et
arts plastiques aujourd'hui;
Ecole d'architecture de
Lyon, ordre des architectes
Rhône Alpes. Lyon. 1989.
pp. 53-67.

1990

"Posada espanola y pique-
nique français", *Exposition*
Obras de F. morellet en la
coleccion del Museo de
Cholet. Musée de San
Telmo à San Sebastian.
Sala America à Vitoria.
1990. p.19.

"instalaciones", Dans le
même catalogue. 1990.
p.60.

"Figuracion y
desfiguraciones", Dans le
même catalogue.
1990.pp.64-69. ill.n.b.

"Le ballet des Beaux Arts",
exposition *Affinités*
sélectives II; Palais des
Beaux Arts. Bruxelles.
1990. ill.n.b.

"Commentaires sur la
couleur bleu": Andreas
Bee, Christmut Präger.
Blau Kaleidoskop einer
Farbe. Kunstverein.
Heidelberg. 1990. p106.

"Entrevista 1989", *François*
morellet; galerie Théo.
Barcelone. 1990.

"La sculpture et son point
de vue", exposition
Hommage aux tilleuls et à
Rodin; Musée Auguste
Rodin. Paris. 1990.n.p

Exposition *François*
Morellet sculpteur; Musée
des Beaux Arts et de la
dentelle. Calais. 1990.

"Morellet: du spectateur au
spectateur..", *Sans titre*;
Association pour un centre
régional d'art contemporain
La Madeleine.. Lille. 1990.
p.3.

"Les poils dans le dos":
Marc Partouche. *Verba*
volant; Ecole d'art de
marseille. Marseille. 1990.
pp.73-82.

"F. Morellet à St Martin:
visions, options et
impressions d'un artiste en
vacances", *St Martin's*
Week. Marigot. St Martin.
1990. p27.

Entretien avec F. Morellet:
Eddy Devolder, dans + - 0.
Bruxelles. 1990. pp.26-27.

"6 question à F.Morellet":
Pascal Pique, *François*
Morellet, Néons/Tournus.
Abbaye de tournus. 1990.
n.p.

1991

"Pourquoi 30 à 40 ans
après" *François Morellet:*
dessins. Musée de
Grenoble. Stiftung für
Konkrete Kunst,
Reutlingen. 1991. pp.45-46.

"Traité suisse-franco-
italien", *Temporale, Rivista*

d'arte e di cultura.
Lugano.Italie. 1991. p.15.

"Sculpture murale",
L'amour de l'art: biennale
de l'art contemporain en
France. Lyon. 1991. p.218.

"Déstabilisation n°1",
Collezione ABV; Edizione
Tecno. Milan. Italie. 1991.
pp.56-62.

"Esthétique électrique et
pratique éclectique",
Bulletin d'histoire de
l'électricité n°17. Paris.
1991. pp.21-26.

"Zählen nur noch die
Zahlen?", Réponse à un
questionnaire, *ART*
Magazine n°3. Hambourg.
1991. pp.46.

"Les dessins de F.
Morellet": Claire Stoullig,
Le magazine n°66; Bulletin
du centre national d'art et
de culture G. Pompidou.
Paris.1991-92. pp.17-18.

"Commandes publiques,
entretien avec F.
Morellet": Muriel Lebert;
Les lettres françaises n°12.
1991. p25.

"Un entretien avec F.
Morellet": Philippe Piguet.
FRAC de la défense: n°
spécial édité par le
Département de la
communication, p.5. *Arts*
Info: Bulletin d'information
du ministère de la culture
n°57, p5. *30 œuvres du*
Fnac 1991 à la défense:
FNAC. Paris. 1991.n.p.

- "Or et désordre et plaisir",
F. Morellet: Or et désordre.
Théâtre de la ville. Paris.
1991.
- "Entretien avec
F. Morellet"; Chabert
Noëlle. *F. Morellet: Or et
désordre.*
- "Die Geometrie der
Zwänge, *F. Morellet:*
cat. *Grands formats.*
Saarland Museum.
Saarbrücken. 1991.
pp.12-13.
- "Ikonoklastische Geometrie
und verunfallte Geometrie";
cat. *Grands formats.*
pp.30-32.
- "Doctor de Stijl und Mister
Bonset", cat. *Grands
formats.*
pp.59-61.
- "Interview 1988",
cat. *Grands formats.*
pp.89-93.
- "Interview 1989 par
Alexandra Reininghaus",
cat. *Grands formats.*
pp. 95-99.
- "Ueber vergängliche Werke
und Kunst am Bau",
cat. *Grands formats.*
pp.113-115.
- "Die Bildhauerei und ihre
Perspektive", cat. *Grands
formats.* pp.117-121.
- "Je suis le plus grand
peintre rigoureux-rigolard",
Entretien: Antoine
Cormery; *L'ouest à la
une.* n°8. Le Mans. 1991.
pp.42-43.
- "Miroirs et buvards",
*Buvar-d-bavard: 12 dessins
originaux avec leurs
empreintes;* Galerie
Catherine Issert. St Paul de
Vence. 1991. n.p.
- "Pour une peinture
expérimentale
programmée",
Il GRAV: storia e utopia,
Maurizi Elverio.
Multigrafica Editrice.
Rome. Italie. 1991. pp.268-
269.
- "A propos de la dissolution
du groupe", *Il GRAV.*
p.289.
- "Essai sur ce que l'on doit
penser de l'attribution du
prix de la biennale de
Venise à Le Parc",
Il GRAV. pp.290-291.
- "Mise en condition du
spectateur", *Il GRAV.*
pp.302-303.
- "Le choix dans l'art actuel",
Il GRAV. pp.303-305.
- "Lettre à Mr. R.A.M.",
Il GRAV. pp.305-306.
- "Les sources lumineuses
directes dans l'art",
Il GRAV. pp.306-307.
- "Morellet: protestations",
Il GRAV. pp.307.
- 1992
- "Face à face. Un succès au
carré", *Adage.* N°3. Vitry
sur Seine. 1992. pp.22-23.
- "Od roku...", cat. *Kolekcja
Lenza Schönberga.* Lodz.
1992. p.45.
- "Or et désordre", : *Zufall als
Prinzip, Spielwelt, Methode
und System in der Kunst
des 20 Jhrdts.* Wilhelm
Hack-Museum:
Ludwigshafen. Heidelberg:
Edition Braus. 1992.
p. 278.
- "Avertissements",
Ansichtssachen vol 2.
Galerie M. Bochum. 1992.
n.p.
- 1993
- "Entretien", J.P. Ameline et
D. Bornhauser. *Manifeste:
une histoire parallèle 1960-
1990.* Edition du Centre
national Georges
Pompidou. Paris. 1993.
pp.61-62.
- "Entre les eaux
endormies...", Bouvet
Ladubay Art Concept:
Exposition hiver 1992, été
1993. n.p.
- "Julije Knifer, François
Morellet: correspondance",
Julije Knifer / F. Morellet.
Galerie Verney-Carron.
Villeurbanne. 1993. n.p.
- "J. Knifer, F. Morellet:
correspondance", *Kanal
Lyon* n°3. 1993. pp.22-23.
- "Le mal foutu et le moins
que rien", *Le magazine*
n°76. Centre Georges
Pompidou. Paris. 1993.
p.11.
- "Mes systèmes à travestir",
cat. *F. Morellet: relâches et
free-vol.* Galerie Durand-
Dessert. Paris. 1993. n.p.

"Mes systèmes à travestir", réédité: *Art présence*, NS n°2. 1993. p.33.

Pourquoi "dommages"?, F. Morellet: *Dommages respectueux à Denys Puech* (plaquette expo). Musée des Beaux Arts Denys Puech. Rodez. 1993.

1994

"Savez-vous pourquoi...?" *10 questions posées par Gottfried Honnegger- F. Morellet*. Galerie Art Attitude. Nancy. 1994.

1995

"Ricordo di Gianni", *I Colombo*. Edition Gabriele Mazzotta. Milan. 1995. p.305.

"Dijon, F. Morellet: l'usine", *Art & Aktoer*. Nancy. 1995. ill n.b.

"BarocKonKret", cat. *Morellet BarocKonKret*. Hochschule für angewandte Kunst. Vienne. 1995.

"Neon-Produktion und Reproduktion", cat. *F. Morellet Neonly*. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich. 1995.

"A juste titre?", cat. *François Morellet: ordre et cahots*. Centre d'art contemporain. Fréjus. 1995.

"Concentré... mais", *Le magazine du centre*. n°89. Centre G. Pompidou. Paris. 1995. p.10.

1996

"Mes systèmes à travestir" et "Résister à Descartes", *Alliage* n°28. 1996. pp.36-42.

"Mauvais esprits. Rencontre entre F. Morellet et J.M. Lévy-Leblond, physicien", *Le journal du CNRS*. 1996. p.13.

1997

"L'état tampon", *Triages* n°8. 1997. pp.52-53.

F. Morellet: les jeux de l'amour et du hasard", *L'anjou* n°38. 1997. pp.61-64.

1998

"Noendneon", *Le travail de l'art* n°2. 1998. pp.96-97.

"A la portée de tous", G. Denizeau: *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XXème siècle...* Edition Honoré Champion. Paris. 1998. pp.195-196.

"Museum Konkreter Kunst. Museum of concret art 1997", cat. *Räume der Kunst – Space for Art*. Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung. Vienne. 1998. pp.46-49.

1999

"De la contrainte comme stimulation", M.F Le Saux: *Nouvelles de l'estampe* n°163. 1999. pp.52-55. ill.n.b.

"Mais comment taire mes commentaires", *Edition Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts*. Collection écrits d'artistes. Paris. 1999.

"Les cheminements de π ", *Art Présence* n°32. 1999. pp.19-31.

Liste des principales expositions collectives

1960

"Konkrete Kunst".
Zürich, Helmhaus. Suisse.

1961

"Nouvelle Tendance".
Galerija suvremene
umjetnosti. Zagreb. Croatie.

1963

"Nouvelle Tendance 2".
Galerija suvremene
umjetnosti. Zagreb. Croatie.

"3^{ème} biennale de Paris".
Musée d'art moderne de la
Ville de Paris, Paris. France.

1964

"Nouvelle Tendance".
Musée des Arts Décoratifs,
Paris. France.

"Painting and sculpture of a
Decade". Tate Gallery,
Londres et Documenta 3,
Cassel.

1965

"The responsive Eyes".
Exposition itinérante: New-
York (The Museum of
Modern Art), Saint-Louis
(City Art Museum), Seattle
Art Museum, The Pasadena
Art Museum. USA.

"Licht und Bewegung-
Kinetische Kunst". Berne
(Kunsthalle), Baden-Baden

(Kunsthalle), Düsseldorf
(Kunsthalle).
"4^{ème} Biennale de Paris".
Musée d'art moderne de la
Ville de Paris. France.

1966

"Weiss auf Weiss".
Kunsthalle, Berne. Suisse.

"Kunst licht Kunst".
Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven. Allemagne.

1967

"Lumière et Mouvement".
Musée d'art moderne de la
Ville de Paris, Paris. France.

1968

"Groupe de recherche d'art
visuel". Museum am
Ostwall, Dortmund.
Allemagne.

"Plus by Minus : Today's
Half Century". Albright-
Knox Art Gallery,
Buffalo. USA.

"Le silence du mouvement".
Rijksmuseum Kröller-
Müller, Otterlo.

1969

"Biennale 1 – Konstruktive
Kunst : Elemente und
Prinzipien". Kunsthalle,
Nuremberg. Allemagne.

1970

"Sammlung Etzold".
Kölnischer Kunstverein,
Cologne. Allemagne.

Exposition universelle:
Pavillon français, Osaka.
Japon.

35^{ème} Biennale, Venise.
Italie.

"Kinetics". Hayward
Gallery, Londres. Grande-
Bretagne.

1972

"Grids". Institute of
Contemporary Art,
University of Pennsylvania,
Philadelphie. USA.

"Douze ans d'art
contemporain en France".
Grand Palais, Paris, France.

1973

"Programm, Zufall, System".
Städtisches Museum,
Mönchengladbach.
Allemagne.

"Le Mouvement". Salle
Devosge, Dijon. France.

1975

"Idée, Système, Matière".
Participation française, 13^{ème}
Biennale de Sao Paulo.
Brésil.

- "Mostra Retrospettiva del GRAV"*. Centro Serra Ratti, Côme. Italie.
- 1977**
- Documenta 6, Cassel. Allemagne.
- "Sammlung Etzold"*. Städtisches Museum, Mönchengladbach. Allemagne.
- "Aspekte Konstruktiver Kunst"*. Kunsthhaus, Zürich. Suisse.
- "Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret, Collection de la Mc Crory Corporation"*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris. France.
- 1978**
- "Numerals 1924-1977". Exposition itinérante aux USA.
- 1979-80**
- "Bochumer Bidhauersymposium 1979/1980"*. Bochum. Allemagne.
- 1980**
- "Reliefs Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert"*. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Allemagne.
- "Pier and Ocean"*. Hayward Gallery, Londres. Grande-Bretagne.
- 1981**
- "Paris-Paris"*. Centre G. Pompidou, Paris. France.
- "Avantgarden-Retrospektiv"*. Westfälischer Kunstverein, Münster. Allemagne.
- "Contemporary constructive art in Europe"*. University of Arts, Osaka. Japon.
- "Groupe de recherche d'art visuel"*. Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata. Italie.
- 1981-82**
- "Murs"*. Centre G. Pompidou, Paris. France.
- 1982**
- "60' 80' – Attitudes / concepts / Images"*. Stedelijk Museum, Amsterdam. Pays-bas.
- 1982-83**
- "1 2 3 etc. : progressions numériques dans l'art contemporain"*. Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon. France.
- 1983**
- "Arts 83"*. Art Museum of the Ateneum, Helsinki. Finlande.
- "Electra"*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris. France.
- 1983-84**
- "Arte programmata e Cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia"*. Palazzo reale, Milan. Italie.
- 1984**
- "Die Sprache der Geometrie"*. Kunstmuseum, Berne. Suisse.
- 1985**
- "Les Immatériaux"*. Musée national d'art moderne / CCI, Centre G. Pompidou, Paris. France.
- "Livres d'artistes"*. BPI, Centre G. Pompidou, Paris. France.
- 1986**
- "4 x Paryz, Paris en quatre temps"*. Galerie Zacheta, Varsovie. Pologne.
- 1987**
- "L'Epoque, la Mode, la Morale, la Passion"*. Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou, Paris. France.
- "Skulptur Projekte in Münster 1987"*. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Allemagne.

- "L'art en Europe – les années décisives 1945 - 1953"*. Musée d'art moderne, Saint-Etienne. France.
- 1988**
- "Zwischentöne"*, Galerie Dorothea Van der Koelen, Mayence.
- "Haute tension"*, Centre d'Art Contemporain Pablo Neruda, Corbeil. France.
- "Zero, un movimento europeo"*, Colleccion Lenz Schönberg, Barcelone puis Madrid. Espagne.
- "Rot, Gelb, Blau"*, Kunstmuseum, St Gallen; Museum Fridericianum de Kassel.
- "Art contemporain français"*, Sofia, Bucarest et Iasi. Roumanie.
- "Die Ecke, the Corner, la Coin"*, Museum de Sion; Museum d'Ingolstadt.
- "The Biennale of Sydney"*, Sydney; Melbourne. Australie.
- "Les années 50"* MNAM, Paris. France.
- "Gran Pavese"*, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers. Belgique.
- 1989**
- "Niemand'sland"*, Kunsthalle Recklinghausen. Allemagne.
- "Les grâces de la nature"*, Sixièmes ateliers internationaux des Pays de la Loire, Clisson. France.
- "Musée d'Art Contemporain Lyon-Werke aus der Sammlung"*, Galerie Göppingen, Göppingen.
- 1990**
- "La France à Venise" XLIV^e Biennale de Venise, 1990"*, Le Pavillon Français de 1948-1988, Venezia, Peggy Guggenheim Foundation. Venise. Italie.
- "L'art en France 1945-1990"*, Fondation Daniel Templon, Musée temporaire de Fréjus. France.
- "Neon stücke"*, Hannover, Sprengel Museum. Allemagne.
- "Nature Artificielle"*, Paris, Fondation Electricité de France, Espace Electra. France.
- "Konkret Zehn" Nürnberg 1990*. Nürnberg, Kunsthalle Nürnberg. Allemagne.
- "francja - dzisiaj"* Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie. Pologne.
- 1991**
- "francja - dzisiaj"* Krakow, Muzeum Narodowe w Krakow, (le même que Warszawa en 1990). Pologne.
- "Bildlicht" Malerei zwischen Material und Immaterialität*. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts. Autriche.
- "La peinture abstraite dans les collections du Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne"*, Quimper, Le Quartier, F.R.A.C. Bretagne. France.
- "Le consortium collectionne" Collections d'œuvres du Centre d'art le Consortium de Dijon*. Château d'Oiron, Oiron. France.
- "L'amour de l'art"* – Lyon, Halle Tony Garnier, 1^{ère} biennale d'art contemporain. France.
- 1992**
- "Zufall als Prinzip"*, Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum. Allemagne
- "Kolekcja Lenza Schönberga"*. Warszawa, Galeria Zacheta. Pologne.
- "Die Künstlerpostkarte von den Anfängen bis zur Gegenwart"*, Hamburg, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum. Frankfurt am Main, Deutsches Postmuseum. Allemagne.

"La collection du Musée de Lodz". Collection – Documentation – Actualité, Lyon, Musée d'Art contemporain. France.

"L'art en mouvement", Saint Paul de Vence, Fondation Maeght. France.

"Les collections du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire" Nantes, Musée des Beaux-Arts Clisson, Fonds régional d'art contemporain. France.

"L'Art renouvelle la ville". Urbanisme et art contemporain, Paris : Musée national des monuments français. France.

"La Casa di Alice": Luoghi di silenzio imperfetto Parma : Galleria Mazzocchi. Italie.

"Das offene Bild" Aspekte der Moderne in Europa nach 1945. Münster, Westfälisches Landesmuseum. Allemagne.

1993

"Dialogues", Artistes de la collection de l'Institut Français de Thessalonique, Palais d'Iéna, Paris, France.

"La donation Vicky Rémy: Une idée de l'art pendant les années 70 : la rigueur et la rupture", Saint-Etienne: Musée d'art moderne. France.

"Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst ausserhalb des Bildes" Städtische Galerie, Würzburg. Allemagne.

"Aspects actuels de la mouvance construite", Verviers, Belgique Musée des Beaux-Arts, Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière, France.

"Konstruktivitične in kinetične tendence v grafiki", Ljubljana, Slovénie, : Galerija Mestna, Slovénie.

"Différentes natures: visions de l'art contemporain," La Défense : Etablissement public de l'aménagement de la région de la Défense, 25 juin – 26 septembre. France.

"L'éloge de la peinture - Donation Avila", Toulon : Musée de Toulon. France.

"Playtime, une exposition de peinture", Fréjus : Centre d'art contemporain. France.

"Manifeste – une histoire parallèle 1960 - 1990". Paris : Centre Georges Pompidou. France.

"Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts", Baden : Lars Müller Verlag, Aargauer Kunsthaus Aarau, Suisse.

"Paris ville lumière: projets d'artistes pour l'espace public parisien", Paris : Espace Electra; Affaires culturelles de la ville de Paris. France.

1994

"1992-1993 fonds départemental d'art contemporain" Acquisitions. Conseil général Seine Saint-Denis Bobigny, Hôtel du département, Préfecture. France.

"Die Moderne oder die Ueberwindung eines Begriffs", Wien, Heiligenkreuzerhof, Autriche.

"L'Art du portrait aux XIX^e et XX^e siècles en France" Japon : Shoto, Le Musée d'Art. Kariya: Le Musée de la Ville. Onomichi: le Musée de la Ville. Akita: Le Musée d'Art Moderne. Japon.

"Konstruktiv-konkret", Wolfsburg, Kunstverein Wolfsburg, Allemagne.

1995

"Collection, fin XX^e. Douze ans d'acquisition d'art contemporain en Poitou Charentes 1983-

- 1995, *F.R.A.C. Poitou-Charentes*, Le confort moderne, Hôtel de Région à Poitiers, Musée Ste Croix, Poitiers Les Bains Douches, et Château Harcourt à Chauvigny, France,
- "Féminin Masculin - le sexe de l'art"*, Grande galerie, musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- "Passions Privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France"*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris. France.
- 1996**
- "Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl"*, Westfälischer Kunstverein, Münster. Allemagne.
- "Licht in beweging"*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen. Pays-Bas.
- "Traits sensibles"*, Villa du Parc, Annemasse, et Musée des Ursulines, Mâcon, France.
- "Histoires de Blanc & Noir - Hommage à Aurélie Nemours"*, musée de Grenoble, Grenoble, France.
- Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen, Allemagne.
- "Monument et Modernité"* à Paris : *Art, espace public et enjeux de mémoire 1891 - 1996*, Espace Electra, Affaires culturelles de la ville de Paris, Paris. France.
- "L'enseigne de Gersaint - Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, Berlin, Antoine Watteau und die Kunst der Gegenwart"*, Konzerthaus am Gendarmenmarkt, Berlin, Allemagne.
- "Lumière et Mouvement"*, Galerie Denise René, espace Marais, Paris, France.
- "Museum vitale"*, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, Allemagne.
- "Dessins : Acquisitions 1992/1996"*, Galerie d'art graphique, Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- 1997**
- "Made in France 1947-1997"*, Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- "Magie der Zahl in der Kunst des 20 Jahrhunderts"*, Staatsgalerie, Stuttgart, Allemagne.
- "Galerie Denise René, Art concret"* Museum Szruki, Lodz, Pologne.
- "Livres d'artistes, l'invention d'un genre 1960-1980"*, Bibliothèque nationale de France, Paris, France.
- "Ein Blick Zurück . 50 ausgewählte Erwerbungen 1975 - 1997"*, Neue National galerie, Berlin, Allemagne.
- "Light"*, Salzlager Hall Kunsthalle Tyrol- Hall, Autriche.
- "La collection du centre Georges Pompidou : les chefs d'œuvre du musée national d'art moderne"*, Musée d'art contemporain, Tokyo, Japon.
- "Zero und Paris 1960, Und heute"*, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen am Neckar, Allemagne.
- "Le Bel Aujourd'hui"*, Le Nouveau Musée – Institut Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne, France.
- 1998**
- "Highlights Aus Dem Haags Gemeentemuseum"*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Allemagne.
- "Sans titre à dix ans"*, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq, France.

- "XX^e siècle - La Collection 1945 - 1995"*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, France.
- "Aus der Sammlung Theo und Elsa Hotz"*, Museum Jean Tinguely, Basel, Suisse.
- "Fanal. Art concret, Art construit. 30 ans d'atelier. 20 ans d'éditions."* Musée Tavel, Pointoise, France.
- "grav – stratégies de participation, groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968, Horacio GarciaRossi, Julio LeParc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yyvaral"*. Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France.
- "Jardin d'artiste : de mémoire d'arbre"*, Musée Zadkine, Paris, France
- "Waves Breaking on the Shore... Ad Dekkers in his Time"*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.
- "Räume der Kunst"*, Galerie im Ringturm, Wiener Städtische Versicherung, Wien, Autriche.
- "Qu'est-ce que l'abstraction géométrique. La réponse de 12 artistes"*. Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, France.
- "Rendez-vous : Masterpieces from Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums"*, Salomon R. Guggenheim Museum, New-York, U.S.A.
- "L'Envers du Décor, dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle"*, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq, France.
- "Kunst im Aufbruch Abstraktion zwischen"1945 und 1959"*, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Allemagne.
- "Compilation. Le Consortium, une expérience de l'exposition"*. – Dijon/le consortium-coll, Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- "Les règles du jeu – Le Peintre et la Contrainte"*, FRAC de Basse-Normandie, Caen, France.
- "L'École de Paris ? 1945 - 1964"*, Musée national d'histoire et d'art de la ville de Luxembourg. Luxembourg.
- 1999**
- "Farblicht – Kunst unter Strom"*, Städtische Galerie Würzburg, Allemagne, et Kunstmuseum à Heidenheim. Allemagne.
- "Un musée pour demain ? – L'art contemporain dans des collections privées vaudoises"*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suisse.
- "Geometry as form – Structures of modern art from Albers to paik"*, Neue Nationalgalerie, Berlin, Allemagne .
- "Verba Lucis "* Studio La Citta, Verona, Italie.
- "100 Peintures des collections"* Musée des Ursulines, Macon, France.
- "20 Jahre für die Kunst ... & – >"* Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz, Allemagne.
- "Une histoire parmi d'autres – Collection de Michel Poitevin"* Frac Nord Pas-de-Calais, Dunkerque, France.
- "Lumia" International Lyskunst – Charlottenborg, Copenhagen, Danemark.*
- 2000**
- "Light Pieces"* Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxembourg.
- "Exposition d'ouverture"* Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, in Nürnberg, Nürnberg, Allemagne.
- "Camps de Forces : Un assaig sobre el cinètic"* Macba Museu d'Art Comtemporani de Barcelona, Espagne.
- "Force fields : an Essay on the Kinetic"* Hayward

Gallery, London, Grande
Bretagne. France.

*"Nicht Ruhe geben bevor die
Erde quadratisch ist - Die
Sammlung Marli Hoppe-
Ritter"*

Mannheimer Kunstverein,
Mannheim, Allemagne.

"Présumés innocents"
CAPC, Musée d'art
contemporain, Bordeaux,
France.

*"Transfert" Kunst im
Urbanen Raum – Art dans
l'espace urbain, Bienne,
Suisse.*

*"La sculpture
contemporaine au jardin des
tuileries" – intégration
architecturale –
Le jardin des Tuileries,
Paris, France.*

*"Espace de l'Art Concret —
art concret" – Espace de
l'Art Concret, Mouans
Sartoux, France.*

*"Pataphysique. Les
laboratoires de
l'imaginaire" – Le Collège
à la Collégiale – Collégiale
Saint-André, Chartres,
France.*

*"Morellet, Zoderer,
Danuser" – intégration
architecturale – Peter
Merian Haus, Basel, Suisse.*

Monographies.

1966

François Morellet,
« *Morellet* », copyright
François Morellet Cholet,
France. Catalogue de
l'œuvre depuis 1946,
augmenté en 1972.

1971

Gérald Gassiot-Talabot,
« *François Morellet* »,
Galleria Cenobio Visualità
/ edition All'insegna del
pesce d'oro, Milan, Italie.
(en français et en anglais).



Serge Lemoine et François Morellet, Dijon. 1976.

1986

Serge Lemoine, « *François
morellet* », 2^{ème} édition
Waser Verlag, Zürich,
Suisse. (En allemand,
français et anglais).

1996

Serge Lemoine, " *François
Morellet aujourd'hui*",
Nouvelle édition abrégée et
mise à jour. Collection "La
Création Contemporaine",
édition Flammarion, Paris,
France.

Liste des dictionnaires où figure l'artiste. -En ordre chronologique de parution :

Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne, Paris : Hazan. 1970.

Encyclopedia Universalis, Vol.12, Paris 1972.

Naylor C.,Porridge G,
Contemporary Artists,
London: St James; New-York: St-Martins Press, 1979.

La peinture abstraite,
Dictionnaire de poche,
Paris :Hazan, 1980, P.91.
Brockhaus Enzyklopädie
vol.25, Wiesbaden, 1981
pp.505.

Babington-Smith,
V.Dictionnaire of Contemporary Artists, 1981.

Lucie-Smith, Edward, The thames and Hudson Dictionary of Art Terms, London: Thames and Hudson, 1984, p.96.

Le petit Larousse illustré, Paris :Larousse, 1987, p.1537.

Dictionnaire de la peinture, Paris : Larousse, 1987, pp. 619-620.

Who's who in France, Paris, Edition Jacques Lafitte, 1987/1988 (19e éd.), p. 1163.

Dictionnaire de la peinture française, Paris : Larousse, 1989.

Dictionnaire de la peinture française, Paris : Larousse, 1990.

Encyclopédie de l'art, Paris : Librairie générale française 1991 (éd. Orig. ital. Garzanti Editore, 1986.)

Encyclopédie de la culture française, Paris : Eclectis, 1991.

L'Art du XXème siècle : Dictionnaire de peinture et de sculpture, sous la direction de Jean-Philippe Breuille, Paris : Larousse, 1991, pp.338,587-588.

Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Paris :Hazan, 1992, p.429.

Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen-âge à nos jours, Paris : Larousse, 1992, p. 382, 383.

Groupes , mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990, 2è édit., p.19,73.

Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, 20^{ème}

Multimédia

1995

L'Art en France 1960-1995,
Minière Claude, Nouvelles
éditions françaises, Paris,
1995.

Art minimal et conceptuel,
Mollet-Viéville Ghislain,
éditions Albers Skira,
Genève, 1995.

1996

*Histoire de l'art- époque
contemporaine XIXè-
XXème siècles*, éditions
Flammarion, Paris, 1995.

*La peinture monochrome,
histoire et archéologie d'un
genre*, Riout Denis, édition
Jacqueline Chambon, Paris
1996.

*Encyclopédie audiovisuelle
de l'art contemporain*.
Morellet François, Imago,
Paris, 1996.

Dictionnaire de la peinture,
Laclotte Michel et Cuzin
Jean-Pierre, collection
Larousse in extenso,
volume II, L-Z Paris, 1996.

1997

*Cd-rom, dictionnaire
multimédia de l'art
moderne et contemporain*,
coproduction Editions
Hazan, Vidéomuséum, la
RMN, Edition Akal, Paris,
1997.

Principaux sites internet.

www.videomuseum.fr

www.cnac_gp.fr

www.artnetart.com/morellet/bio/monography.htm

art-contemporain.eu.org/base/chronologie/332.html

www.lartiste.net/actualite/Morellet/default.htm

virtualmuseumofart.com/hallosculpture/FrancoisMorellet.com

www.nart.fr/magazine/fr/artistes.html

www.galeriemeissner.de/shop/export/c17.html

www.art.vianet.fr/actualite/galleries/1998/delachatre.html

www.artcontent.de/skulptur/87/morell/t_mor.htm (Site en Allemand)

www.cndp.fr/actualités/eleve/expo.htm

www.cr-pays-de-la-loire.fr/institution/visites/exterieur.html

www.art-entreprise.com/html

artcyclopedia.com/artists/morellet_françois.html

www.muzeumsztuki.lodz.pl/françois_morellet.htm

www.albrightknox.org/ArtStart/sMorellet.htm

www.bookstorm/ing.com/titre.asp%3Fidtitre

www.galeriefriebe.de/english/Kuenstler/morellet/e_info_morellet.html

www.nmwb.de/z_eng/x_katal/mwk_51.htm

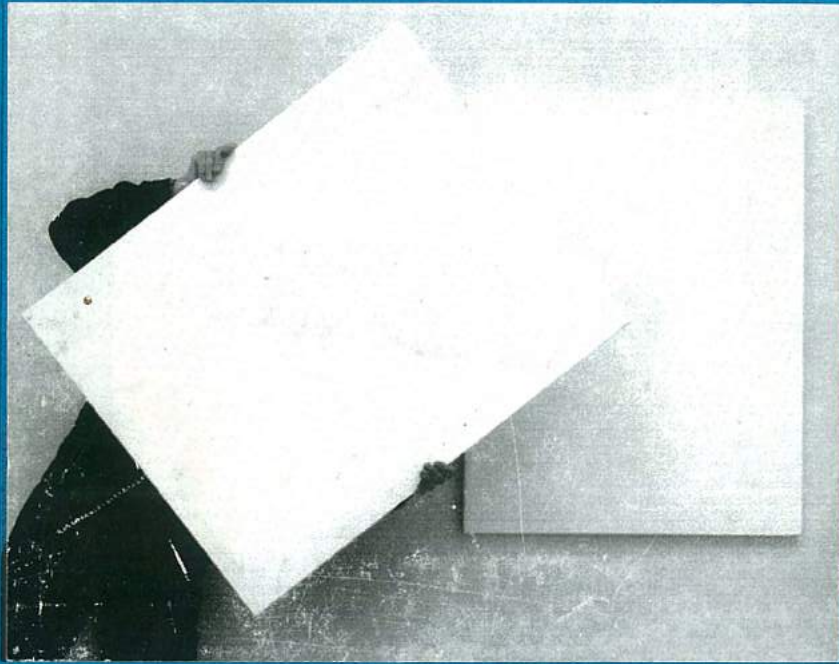
www.galerielinder.ch/html/morwerk.htm

www.bundestag.de/berlin/kunst/kuebio1.htm

www.chanterellenyc.com/artwork/françois_morellet.html

www.bi.info.de/bielefeld/freizeit/sculptur.sphere-fr.htm

acm.stetson.edu/mama.20cl.html



François Morellet développe depuis 1948, de façon pertinente et amusée, un langage systématique sans failles. A partir d'une logique cohérente mais aussi d'un esprit humoristique, il conçoit une œuvre "géométrisante" et démystificatrice.

Face à cela la restauration et la conservation ont pour rôle la protection des œuvres d'art. Il semble alors défendable de croire qu'elles doivent répondre et obéir aux lois intrinsèques aux œuvres. Une question majeure doit en effet souvent se poser en regard de la création moderne et contemporaine : faut-il conserver l'œuvre elle-même ou l'idée qu'elle contient.

Nous pouvons trouver, dans les paroles de Serge Lemoine, une réponse applicable au travail de François Morellet : "Il faut prendre en considération les conditions intellectuelles qui ont précédées à la création, et non pas vouloir à tout prix préserver une intégrité physique à quelque chose qui ne le demande pas".(1)

(1) *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Colloque déc. 1992. Ecole nationale du patrimoine. Coll. la documentation française.