

# Entretien avec François Morellet



**Hervé Bize:** Je sais que tu as toujours dessiné, que ce soit dans ton atelier qui fourmille de feuilles disséminées sur les tables où tu travailles et dont certaines gagnent les murs voire le sol ou lors de tes déplacements, je me souviens que nombre de projets sont aussi nés par exemple de dessins réalisés durant tes séjours estivaux dans le Sud de la France.

Comment définirais-tu finalement la place du dessin dans ton œuvre sachant que ces travaux ont rarement fait l'objet d'expositions qui leur soient entièrement dédiés, à l'exception — notoire — d'une exposition rétrospective à Grenoble, puis Reutlingen et Paris, en 1991, ou plus récemment d'une exposition dans une galerie parisienne en 2011, simultanément à tes *Réinstallations* au Centre Pompidou ?

Une des raisons pour lesquelles tu as aussi peut-être retardé «l'échéance» (montrer ces travaux sur papier), c'est, tu me l'as confié à maintes reprises, que leur présentation te soucie : tu n'aimes pas les conventions, et celles qui accompagnent généralement la présentation de dessins t'ennuient...

**François Morellet :** J'ai toujours pris beaucoup de plaisir à dessiner. Heureusement d'ailleurs puisque depuis 1960 je n'ai en principe pas réalisé moi-même une vraie œuvre avec du bois, de la toile, de la peinture, de l'acier, du néon, etc... laissant ces fabrications à un ou deux assistants plus adroits que moi.

Ce faisant j'ai suivi à la lettre les principes de base du manifeste de l'Art Concret que Theo Van Doesburg et quelques autres avaient publié en 1930 à Paris. Ainsi depuis 1950 jusqu'à aujourd'hui, je suis toujours d'accord avec le manifeste pour que mes œuvres « soient conçues avant d'être réalisées et que cette réalisation soit précise et neutre ». et qui peut être plus précis et neutre que moi ? Mon assistant, bien sûr.

Voilà pour mes œuvres qui ne sont pas des dessins et qui donc peuvent être exposées sans autre protection que celle qui empêche de les toucher.

Mais ces dessins que j'aime vraiment faire, je suis vraiment gêné quand il s'agit de les exposer. C'est comme si je remettais en prison des œuvres qui s'étaient libérées, non sans péril, des cadres, des marie-louise, des baguettes avec en plus ce verre infranchissable.

Je me souviens dans les années cinquante avoir copié Ellsworth Kelly qui agrafait la toile derrière le châssis si bien que le tableau continuait perpendiculairement et pouvait sembler continuer sur le mur.

C'est pour cette raison que j'ai toujours été un peu déçu par mes expositions de dessins surtout quand les murs sont grands et hauts.

En fait, d'après la liste des dessins exposés, deux échapperont à la « prison », *Pliage à 45° d'une diagonale sur un calque* et *5 fragments d'une trame 0° 90° maille 60 cm*.  
Et puis heureusement les emmerdeurs minimalistes comme moi sont minoritaires.

**H.B. :** J'ai vu très récemment à New York — dans une galerie — une exposition qui montrait pour la première fois un ensemble de dessins de Brice Marden, de 1962 à 1981. Je m'interroge,

indépendamment de questions potentiellement liées au marché de l'art, pourquoi ces œuvres de Marden étaient présentées pour la première fois. S'agirait-il toujours de ce «frein» qu'ont pu avoir de nombreux artistes vis-à-vis de leurs travaux sur papier, les considérant moins importants que les peintures qu'ils produisirent simultanément ?

En tout cas, spatialement cette exposition de Marden était remarquable et m'a conforté dans notre projet de montrer ce printemps un ensemble graphique de toi, également à Chelsea.

De ton côté, je comprends tout à fait que tu aies aussi sans doute préféré ne pas montrer ces dessins car avec l'introduction d'un art systématique au tout début des années 50 (n'oublions pas que le contexte était celui de l'École de Paris), tu t'es vite éloigné des choses où le tremblement de la main se manifeste, des questions relevant d'une forme de repentir, bref d'une pratique où le côté démiurgique de l'artiste, son aisance technique aurait eu tendance à se manifester, n'est-ce pas ?

**F.M. :** Peut-être que Brice Marden avait précédemment les mêmes réticences que moi ? Bien sûr depuis un demi siècle, j'ai évité de donner l'image habituelle de l'artiste créateur hyper sensible. J'ai même tout fait pour donner l'image opposée.

**H.B. :** Dans un texte publié dans le catalogue de la rétrospective de tes dessins en 1991, tu écris également que ce qui t'avait retenu, c'était que tu voulais montrer « un carré : carré, une droite : droite » et que d'une certaine façon, ces éléments, un peu tordus sur des papiers, allait à l'encontre des œuvres qui succédaient à ces travaux préparatoires...

**F.M. :** Bien sûr et puis ce qui est plus grave c'est que les amateurs d'art, en grande majorité, préfèrent un carré sensible, un peu mal foutu au carré carré !

**H.B. :** Le plus ancien dessin présenté dans l'exposition date de 1954. Lors de ma dernière visite, tu as reçu un appel téléphonique d'Almir Mavignier qui t'a beaucoup ému.

Cet artiste brésilien a joué un rôle important, permettant de nombreuses connexions avec d'autres. En me replongeant dans des catalogues, je viens aussi de revoir une photographie où l'on te voit, toujours en 1954, en compagnie de Jack Youngerman, rencontré, tout comme un autre américain... Ellsworth Kelly, deux ans plus tôt à Paris grâce à Mavignier.

Peux-tu revenir sur cette année 1954, extrêmement importante puisque c'est aussi le moment où tu fais la connaissance de Max Bill à Zurich ?

**F.M. :** Il faut remonter plus loin. L'année clef est 1950. C'est alors, compte tenu de la tension internationale, que nous avons décidé Danielle et moi d'émigrer au Brésil.

En décembre 1950, je suis allé en éclaireur, l'idée était soit de monter une usine de voitures d'enfants comme celle de Cholet, soit une galerie d'art. L'un ou l'autre aurait été un désastre.

Dans le petit monde de l'art de Rio, cela s'est vite su et j'ai rencontré pas mal d'artistes de mon âge. La première chose importante était qu'ils avaient tous visité l'exposition que Max Bill avait faite à São Paulo et qu'ils étaient enthousiasmés par Bill et l'Art Concret, ils m'ont convaincu

définitivement et seulement grâce à des photos de cette exposition.

Autre chose très importante, je me suis lié d'amitié avec l'un deux, Almir Mavignier qui est venu à Paris en décembre 1951. Il était charmant, intelligent, drôle et nous lui avons trouvé un logement à Paris.

Moi de mon côté j'étais pris cinq jours sur sept, jusqu'en 1975, par l'usine familiale. Almir qui savait charmer s'est fait beaucoup d'amis dont nous avons profité d'abord à Paris. Les plus remarquables ont été Jack Youngerman, un peintre américain et sa femme Delphine Seyrig, une grande actrice, puis Ellsworth Kelly et son boyfriend, étonnant, Alain Naudé.

Et puis en Allemagne, à Ulm, l'extraordinaire Hochschule für Gestaltung dont Max Bill était le directeur et Josef Albers l'un des professeurs. Puis à Milan, Gianni Colombo, Piero Manzoni, Enrico Castellani et beaucoup d'autres. A ces moments-là, nous faisons des allers-retours éclairs beaucoup plus vers l'étranger que vers Paris. C'était les années 1950 et 1960.

**H.B. :** Il y a dans ton travail un glissement qui s'opère à partir du début des années 1970, aisément perceptible aussi dans les travaux sur papier. Il est utile de rappeler que les années 1960 furent peu propices au dessin, à l'exception d'esquisses préparatoires pour les installations que tu as réalisées au sein du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), d'où le fait que notre exposition voit les années 1960 peu représentées.

Après la dissolution du groupe, en 1968, on trouve toujours des œuvres qui ont le statut d'études et traduisent les premières étapes des systèmes que tu introduis mais il y a également «apparition» d'œuvres complètement autonomes et dont les dimensions excèdent aussi celles des travaux antérieurs qui étaient proches de celles d'une page.

Il y a là indéniablement un lien avec le fait qu'à partir de cette période, l'espace, le mur prennent une importance conséquente dans tous tes projets, qu'ils s'agissent des expositions que tu réalises dans des galeries et des institutions ou de tes réalisations dans l'espace public.

**F.M. :** Oui évidemment les années 1960 avec le GRAV étaient riches en grillages, en néons, en sérigraphies des 40000 carrés, en sphères-trames qui ne demandaient pas de dessins préparatoires mais plutôt des trames transfert adhésives qui servent aux maquettes d'architectes pour les œuvres tramées.

Après, je me suis intéressé à nouveau au mur mais à une plus grande échelle car c'est le début des intégrations architecturales dont la première fut en 1971, les murs du plateau La Reynie à Paris qui annonçait le futur Centre Pompidou achevé en 1977.

**H.B. :** Cette exposition que nous préparons va donc avoir lieu à New York. Naturellement, elle est l'occasion d'évoquer brièvement tes relations avec l'Amérique.

Il y eut dans les années 1960 plusieurs expositions avec le GRAV (dès 1962) et en 1965, l'exposition historique *The Responsive Eye* au MoMA ; en 1978, tu prends part à *Numerals 1924-1977*, organisée par la Leo Castelli Gallery, qui sera ensuite présentée dans d'autres villes des Etats-Unis, et puis surtout en 1985 une rétrospective au Brooklyn Museum, qui s'était tenue juste avant à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, puis qui a circulé au Musée d'Art contemporain

de Montréal pour s'achever à Miami au Center for Fine Arts.

Quand as-tu précisément découvert New York pour la première fois ?

**F.M. :** L'été 1960. Ellsworth Kelly nous a si gentiment pilotés pour découvrir les lieux intéressants de la ville, les musées, les boîtes de jazz.

Plus tard, dans les années 1970, 1980, 1990, nous y sommes allés presque chaque année, des séjours courts pour le plaisir d'y vivre, pour l'intérêt artistique des musées et des galeries, pour y exposer moi-même personnellement et y retrouver des amis.

J'ai exposé à la Galerie Oscarsson-Siegeltuch en 1986, à la Galerie Bruno Facchetti en 1987, 1988 et 1990, à l'Ambassade de France en 1994 et à la Galerie Nicholas Davies & Co en 1997 ; j'ai participé à des expositions collectives au MoMA en 1965, 1980 et 1992, à la galerie Leo Castelli en 1978, au Neuberger Museum en 1985, à la Dia Art Foundation en 1989, au Brooklyn Museum en 1993, à la New York School of interior Design en 1997, au Guggenheim Museum en 1998...

De plus, notre troisième fils Florent y vivait depuis 1978 y travaillant dans la restauration et ouvrant en 1984 son fameux restaurant "Florent" dans le Meat Market.

Mais ce n'est pas que New York qui nous a attirés, nous avons traversé en voiture avec nos trois fils ce grand pays en 1967, de New York à Los Angeles en passant par les chutes du Niagara à la Louisiane, Santa Fe, San Francisco.

Nous avons voyagé plusieurs fois pour découvrir les différents et fantastiques canyons, la Côte Ouest de Vancouver à Los Angeles, les parcs nationaux, mais aussi la Côte Est de Montréal à Miami.

Maintenant, je suis trop vieux pour voyager aussi loin et je ne suis pas retourné à New York depuis le 11 septembre 2001 (?), c'est très dommage mais c'est ainsi et j'ai encore la chance d'être vivant et actif dans mon domaine qui est l'art d'aujourd'hui, je peux toujours faire de courts voyages en France et dans les pays voisins à l'occasion de mes expositions personnelles.

**H.B. :** Il est impossible de ne pas évoquer le fait que tes recherches aient devancé un peu celles menées par certains artistes américains : par exemple, Frank Stella et ses peintures de lignes, Sol LeWitt et les trames ; voire être simultanées à celles d'autres protagonistes d'Outre-Atlantique dans l'utilisation pionnière de certains médiums au tout début des années 1960, le néon en même temps que Dan Flavin, ou bien encore la sérigraphie, simultanément à Andy Warhol.

**F.M. :** Eh oui ! Les mêmes recherches sont internationales, aux mêmes moments, dans différents pays. Seront mieux connus les artistes qui vivent dans le bon endroit, plus riche, plus dynamique que les autres. C'est sûr qu'à Cholet dans les années 1950 ce n'était pas New York et même Paris était en retard pour apprécier ce genre de d'œuvres. La seule galerie parisienne susceptible d'apprécier mon travail, Denise René, avait dénigré mes peintures de trames « all-over » en les qualifiant de « peinture au mètre ».

**H.B. :** Robert C. Morgan écrit en août 1984 à l'occasion de ton exposition rétrospective aux

Etats-Unis déjà citée : « Dans son processus de production artistique, l'application de systèmes permet à Morellet les résultats les plus intéressants. Ceux qui sont familiers avec l'art minimal des années 60 et à des artistes comme Frank Stella, Ellsworth Kelly ou Sol LeWitt pourront immédiatement faire le rapprochement. » [...]

Des propos que Lynn Zelevansky reprenait vingt ans plus tard dans son texte *Beyond geometry* paru dans le catalogue de l'exposition éponyme au Los Angeles County Museum of Art.

**F.M. :** Eh bien, j'en serais heureux.

**H.B. :** Ce qui est très intéressant quand on a le privilège de pouvoir visiter tes espaces de travail, c'est de passer effectivement d'un lieu très intimiste, qui s'apparente à une antre située au sommet de la maison, là où tu dessines et prépare tes intégrations architecturales, aux ateliers attenants la maison, dans lesquels l'on peut découvrir réalisés les projets que tu décides de retenir, toujours dans le cadre de systèmes que tu as mis en place auparavant.

Nous voyons très bien, en visitant avec toi les accrochages dans les ateliers, le plaisir que tu prends à voir ces systèmes prendre leur véritable dimension spatiale, et ce qui est toujours frappant c'est que cela semble se produire comme si finalement tu n'en étais pas l'auteur, comme si tu devenais, j'extrapole un peu, le spectateur de quelque chose que tu as laissé se développer.

En cela, le passage d'une dimension purement graphique (le dessin ou la maquette mais pas celle au sens de l'architecte) à une dimension spatiale (le rapport de tes œuvres en terme d'échelle, de relation avec le mur, le sol, etc.) est extrêmement révélateur de ta démarche.

**F.M. :** C'est sans doute la démarche la plus classique pour la plupart des artistes, non ?

**H.B. :** On voit aussi au travers de cet ensemble que nous allons exposer que dans ta volonté de réduire au maximum les décisions subjectives, tu as privilégié le noir et le blanc, et que rares sont les pièces où tu utilises plus de deux couleurs, généralement choisies pour que leur mélange optique soit le plus efficace possible. Toutefois, l'exposition recèle quelques pièces uniques de 1974-76 où tu as utilisé trois ou quatre couleurs en sérigraphie.

**F.M. :** J'ai toujours été gêné par le choix des couleurs puisque ma devise était de ne pas choisir. Mais j'ai quand même utilisé plusieurs fois la couleur notamment pour la série avec l'écran sérigraphique de petits points qui est exposée.

Pour cette série de superpositions je n'ai utilisé que mes cinq couleurs habituelles soit noir, blanc, bleu, jaune, rouge. L'expérience de 1974 mesurait 32 x 32 cm et les expériences de 1976, 25 x 25 cm.

L'ordre dans la série des superpositions est très important. Si on imprime le bleu d'abord et le rouge après, l'effet est différent avec le rouge devant le bleu ou le jaune etc... C'était des expériences juste « pour voir ».