



François Morellet
Systèmes

Musée d'art contemporain de Montréal

11 octobre — 25 novembre 1984

François Morellet Systèmes

Musée d'art contemporain de Montréal

11 octobre — 25 novembre 1984

Une exposition organisée par la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY

Conservatrice: Charlotta Kotik

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

Coordination: Charles Lévy, conservateur

Traduction des textes: Marie-Claire Lemaire, Ministère des Communications

Maquette de la couverture: François Morellet

Graphiste : Serge Savard

Equipe technique : Pierre Duchesne, Richard Leboeuf, Carl Solari

Secrétariat : Roxane Labrosse

Tous droits réservés

Copyright ©1984 The Buffalo Fine Arts Academy

Copyright pour la traduction ©Gouvernement du Québec 1984

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec

4eme trimestre 1984

ISBN: 2-550-11430-2.

Traduction française des textes du
catalogue François Morellet: Systems
publié par La Albright-Knox Art Gallery.

"François Morellet or the problem of
taking art seriously" par Jan van der Marck

"System and Nature in the Work of
François Morellet" par Charlotta Kotik

François Morellet, ou de la difficulté de prendre l'art au sérieux

Jan van der Marck

En 1982, François Morellet, pionnier de la peinture systématique en France, prit part, à l'Université de Dijon, à un colloque international sur Théo Van Doesburg. Les remarques mi-burlesques mi-sérieuses qu'il fit à cette occasion n'ont peut-être pas enrichi la littérature sur le Stijl, mais elles nous ont à coup sûr apporté de précieuses lueurs sur la personnalité de leur auteur. Morellet refusait la notion d'influence formelle. L'argument vaut qu'on le signale, car on attribue souvent à la *Composition arithmétique* de Van Doesburg (1930) l'art concret de Max Bill et par la même occasion les abstractions réalisées par Morellet de 1952 à 1954. Dans l'inqualifiable controverse qui opposa Mondrian et Van Doesburg sur l'opportunité de la diagonale, Morellet prit "furieusement" le parti de Mondrian pendant 30 ans, tout en se sentant irrévocablement lié à Marcel Duchamp, "l'ange de la mort". Et pourtant, il le reconnaît, il nourrit pendant tout ce temps un Bonset en son sein. "J'ai eu l'audace de croire, ne fût-ce qu'un moment, que Bonset, c'était moi." (1)

À ne pouvoir se décider entre l'absolutisme d'un Mondrian et le relativisme d'un Duchamp, Morellet proclame sa parenté spirituelle avec Christian Emil Marie Küpper, qui signa ses poèmes dada du pseudonyme d'I.K. Bonset et ses tableaux néo-plastiques du nom d'emprunt de Théo Van Doesburg. Les deux artistes renient d'un commun accord le mysticisme de Mondrian, donnent à la déduction mathématique préséance sur l'intuition artistique et, plutôt que d'avoir à en redorer l'image, préféreraient voir l'art périr. "Je suis aujourd'hui fasciné par cet aspect de l'oeuvre de Van Doesburg où la destruction flirte avec la construction", avoue Morellet, qui estime les plans réalisés par l'artiste hollandais pour le ciné-dancing du restaurant L'Aubette plus proches du dadaïsme que du néo-plasticisme. Il les qualifie de désintégration architecturale pour le défi qu'ils lancent au père des arts et invoque l'exemple de Van Doesburg pour expliquer pourquoi il aime situer ses travaux dans un contexte architectural.

Marcel Duchamp s'est plu pendant toute sa vie à en faire le moins possible. Il modifiait légèrement les oeuvres d'autrui pour les signer ensuite et présentait comme ses créations des objets achetés dans le commerce. Économe et ingénieux, il savait tirer parti d'un rien. Écrivain, il était partisan de la sobriété d'expression, mais il serait impossible de citer toutes les interprétations données par d'autres à ses paroles. Il attira notre attention sur le froufrouement des pantalons en velours côtelé et savait

distinguer entre l'odeur de la fumée du tabac et celle de la bouche qui l'exhale, odeurs dont il qualifiait d'ailleurs la conjonction d'"infra-mince". Prié de participer à une exposition d'art conceptuel préparée par le Musée d'art contemporain de Chicago, Duchamp déclina l'invitation sous prétexte qu'il était "dans un état de non-activité", arguant qu'il ne se sentait pas assez fort pour entreprendre un acte quelconque, fût-ce "par téléphone". L'activité passée de Morellet pouvait, elle aussi, se résumer à "en faire le moins possible", comme il le déclara en 1978 dans la brochure publiée pour son exposition au Studio Marconi de Milan. Ayant réprimé toute manifestation de créativité et de sensibilité artistique (plaisir tiré des matériaux, composition, choix arbitraires), Morellet regrettait qu'il soit si peu facile de ne faire, manifestement, "à peu près rien". À ses yeux, il y avait quatre façons d'y arriver : premièrement, cesser de travailler ; deuxièmement, présenter des oeuvres banales ; troisièmement, pratiquer un art minimal et quatrièmement, proposer des systèmes simples. Il écartait les deux premières solutions, Duchamp ayant déjà acquis sur elles un droit de préemption. La troisième lui semblait malheureusement n'être plus que prétexte à mysticisme chez Mondrian et Malevitch. Il ne lui restait donc que la moins répréhensible, celle de mettre au point des systèmes préconçus, génératifs d'eux-mêmes, en deux ou trois dimensions et en noir et blanc, qu'à la limite l'auteur n'a pas besoin d'exécuter lui-même et que le spectateur doit pouvoir appréhender sans peine.

Renoncer de plein gré à la séduction du message ou de la forme, c'est opter pour une simplicité si radicale qu'elle en exige autant du spectateur que de l'artiste, le premier devant s'ouvrir, se faire réceptif et se débarrasser de son "bagage mental" et le second résister sans répit à la tentation naturelle d'introduire dans son oeuvre le geste et l'affectivité. Sous ce rapport aussi, Duchamp a créé un précédent. De même qu'il prétendit un jour que le spectateur complétait le cycle créateur, Morellet, comme il l'a déclaré à plusieurs reprises, va jusqu'à comparer l'artiste au gardien d'un terrain de camping chargé de dresser les tables où le public débarrassera son propre pique-nique. Ayant réduit au minimum l'intervention créatrice et refusant de faire commerce de personnalité et de sensibilité individuelle, Morellet nous affirme avec une modestie ironique n'être pour rien dans la mine d'interprétations que nous donnons de ses tableaux.

Quel facteur a bien pu prédisposer l'artiste à démythifier l'acte créateur et son auteur à un point tel que la logique et l'expérience ne peuvent même pas justifier son raisonnement ? Un milieu bourgeois, j'imagine, empreint d'une conscience de classe, d'une éthique de travail et d'une conception du monde contre lesquelles il ne pouvait lutter qu'avec un arsenal d'armes éphémères, de l'ironie à la dérision en passant par le refus et la fuite. Né dans une

famille d'industriels, le jeune Morellet avait hérité l'esprit d'entreprise et l'inventivité de son grand-père maternel tout autant que le scepticisme intellectuel de son père à l'égard de l'existence où son mariage l'avait fait entrer. François sut être un bon soutien de famille et, pour offrir à ses trois enfants une bonne éducation, ne se consacra pas exclusivement à l'art avant l'âge de 49 ans. On se souviendra que la carrière de Duchamp fit montre d'une ambivalence analogue envers les valeurs bourgeoises et qu'il occupa jusqu'à un âge avancé un emploi rémunéré qui le garda de la déplaisante éventualité de mourir de faim dans la peau d'un génie. La classe moyenne française ne pousse pas sa progéniture vers les carrières artistiques, mais le père de Morellet aimait Alphonse Allais ; faut-il voir en ce goût la juste mesure du penchant héréditaire de son fils pour l'aventure artistique ? (2)

Dans *Un drame bien parisien*, Allais raconte l'histoire d'un couple dont le bonheur conjugal aurait été sans nuages n'eût été l'affreux caractère des conjoints. À l'insu l'un de l'autre, Raoul et Marguerite apprennent chacun par une lettre anonyme que leur époux va faire la noce sous un déguisement le mercredi suivant au Moulin Rouge. Jalousement décidés à démasquer l'infidélité de leur compagnon, tous deux s'absentent ce soir-là sous le légitime prétexte, l'un d'un voyage d'affaires, l'autre d'une tante malade, et se rendent sur les lieux où ils repèrent l'accoutrement décrit dans la lettre. Les deux masques font connaissance et décident d'aller souper dans un cabinet particulier. À la minute de vérité, le chevalier ôte son casque et arrache le loup de la belle. Consternation : ni l'un ni l'autre ne reconnaît son vis-à-vis. L'homme n'était pas plus Raoul que la femme Marguerite. La morale ? À 49 ans, Morellet l'artiste souleva le masque de Morellet l'industriel et découvrit que le fabricant de voitures d'enfant et l'inventeur de stratégies artistiques ne faisaient qu'un. Autrement dit, il n'y avait pas de problème et les convictions apparemment contradictoires de Morellet n'avaient jamais représenté qu'un faux dilemme.

Les débuts de Morellet comme peintre autodidacte tels que notre héros nous les relate sommairement furent à la fois classiques et sans rien de remarquable. Il s'essaya aux paysages, aux portraits, aux natures mortes. Pianiste, sa femme Danielle lui jouait du Debussy, du Fauré et du Ravel. Un peintre de ses amis, Pierre Dmitrienko, l'initia au pseudo-bouddhisme alors fort à la mode de P.D. Ouspensky. La main mise des Soviétiques sur l'Europe de l'Est faisant son oeuvre, l'art brut de Dubuffet, pour lequel le jeune peintre manifesta un intérêt passager, parut refléter la menace imminente d'une catastrophe nucléaire. Ayant admiré au Musée de l'Homme des peintures australiennes sur écorce, qu'on appelle *tapas*, Morellet tenta d'en imiter les images et la technique. Il s'était installé en province, dans la ville de Clisson (Loire atlantique) où il gagnait sa vie dans

l'affaire familiale tout en laissant vagabonder son imagination. La guerre, qui n'était pas encore de l'histoire ancienne, avait fait fuir en partie l'élite de la jeunesse. Le philosophe existentialiste Gabriel Marcel consacra même une pièce - *Rome n'est plus dans Rome* - au problème de l'émigration des intellectuels. François et Danielle Morellet décidèrent pour leur part d'aller chercher refuge au Brésil. Le jeune homme devait rencontrer son chemin de Damas à Rio de Janeiro, où il attendait que la guerre, d'un jour à l'autre, mît à feu et à sang le monde civilisé. Assez paradoxalement, ce fut en découvrant dans une revue d'art brésilienne une reproduction en noir et blanc d'un tableau de Max Bill, qui l'avait exposé en 1950 au Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, que Morellet remit en cause son oeuvre à lui pour, en fin de compte, retourner en France, qui demeurait la patrie incontestée de l'innovation artistique. Le peintre brésilien Almir Mavignier avec qui il s'était lié d'amitié ne tarda pas à l'y suivre, et les deux hommes passèrent la Noël ensemble à Clisson. Cette brève escapade au Brésil avait en tout cas prouvé que Rome était toujours dans Rome.

Bill refusait la composition à la manière intuitive et essentiellement arbitraire dont même Mondrian plaquait des formes colorées et des contours noirs dans le plan de ses tableaux. Il préférait appliquer une méthode mathématique préconçue - il aimait entre toutes les progressions arithmétiques - qui, une fois choisie, dictait elle-même la composition. Morellet en fut particulièrement impressionné. Il découvrit, dans le travail de Bill et d'autres Suisses partisans de l'art concret comme Richard Paul Lohse, le désir de supprimer l'individu au profit d'un système.(3) Bill, que rien ne semblait destiner à ce rôle, fit école parmi les artistes argentins et brésiliens dont beaucoup le suivirent à Ulm, s'engagèrent dans la Neue Hochschule für Gestaltung et aboutirent à Paris. On explique habituellement ce phénomène par le manque de traditions artistiques indigènes de l'Argentine et du Brésil - ce qui n'est pas le cas du Mexique et du Pérou, par exemple - dont les artistes, du même coup, n'ont aucun mal à repartir à zéro et adoptent facilement une optique internationale. Il est assez bizarre que la même vague ait emporté Morellet, qui devait demeurer lié avec les artistes de ces contrées pendant des années.

En 1952, le nomade Mavignier présenta son ami de province à Jack Youngerman qui vivait à Paris avec sa femme Delphine Seyrig, future vedette de *L'année dernière à Marienbad*. Si Youngerman raffolait autant de Matisse que Morellet l'exécrait, les deux hommes se prirent néanmoins l'un pour l'autre d'une amitié qui ne devait pas se démentir. Accompagné de Danielle, sa femme, et de Joël Stein, Morellet visita cet été-là l'Alhambra de Grenade où il fut frappé par le caractère géométrique de la décoration des bâtiments arabes. L'hiver suivant, il fit, par l'entremise de Youngerman, la connaissance du pianiste sud-africain Alain Naudé, peintre talentueux qui ne devait pas connaître la

réussite, et d'Ellsworth Kelly. Quoique apparentés à ceux de Bill, le style et les idées de cet Américain venu à Paris en 1948 s'orientaient déjà dans une autre direction. En janvier 1954, Mavignier emmena Morellet voir Max Bill à Zurich. Pour la seconde phase de l'évolution picturale de notre artiste, le décor était désormais en place.

Au début des années 50, le débat mondial sur l'art tournait moins autour de l'opposition entre abstraits et figuratifs qu'autour de celle entre les abstraits lyriques et les abstraits concrets (systématiques). Malgré le tour qu'avait pris son oeuvre à la fin de sa vie, Kandinsky demeurait pour tous l'incontestable initiateur de l'abstraction lyrique tandis que Van Doesburg faisait figure de champion de l'abstraction concrète en raison des adeptes qu'il s'était faits en Suisse. À l'époque, deux importants ouvrages se penchèrent sur ces questions : *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (1949) de Michel Seuphor et *L'art abstrait est-il un académisme ?* (1950) de Charles Estienne. Morellet a beau prétendre ne pas les avoir lus alors, il ne fait guère de doute que, dans le cercle où il gravitait, ils aient reflété la controverse sur l'esthétique tout en en donnant le ton. En 1953, Seuphor publia, sous le titre de *Mission spirituelle de l'art*, une monographie sur l'oeuvre de Sophie Täuber-Arp, morte en 1943 chez Max Bill. Kelly et Morellet s'intéressaient tous deux à l'absence de composition des tableaux de cette artiste, à leur champ intégralement rempli et à leur analogie structurelle avec la musique, de même qu'à ses collages, réalisés de 1915 à 1918 avec Jean Arp, où le hasard dictait la composition.

Dans sa monographie *Ellsworth Kelly* (New York, 1973, The Museum of Modern Art), E.C. Goossen nous explique que l'artiste faisait appel aux lois du hasard pour résoudre ses problèmes de composition dans le but d'éviter tout choix artistique. En 1950-1951, Kelly avait dessiné les ombres d'une rampe sur un escalier et les reflets de la lumière sur l'eau de la Seine, tous phénomènes fugitifs qu'il souhaitait figer. Les peintures abstraites qui en résultèrent étaient l'aboutissement de bien des efforts. Il avait fallu rendre la perspective des ombres dans un seul plan subdivisé en une série de panneaux, tirer des nombres au sort pour remplacer l'équilibre rythmique entre ombre et lumière qu'on observe dans la nature et répartir arbitrairement des carrés noirs et blancs pour faire miroiter une gamme de densités sur toute la surface d'un cadre allongé. En 1958, Morellet se mit, lui aussi, à choisir systématiquement des nombres au hasard pour déterminer l'emplacement d'éléments identiques sur la surface de ses tableaux. On en trouve un exemple révélateur dans *Répartition aléatoire de 40 000 carrés* (1960, cat. 17). Dans ce quadrillage, la position des carrés rouges et bleus est choisie en fonction des quatre derniers chiffres d'un annuaire téléphonique pris au hasard. Le résultat a tout d'une "randomisation" en couleur établie par ordinateur et, mis à part qu'il a rempli les 40 000 carrés à la main,

l'artiste s'est effectivement "exclu du tableau".

Opposé au mythe de l'art issu d'une nécessité intérieure, Morellet a conçu la notion de tableau générateur de lui-même. Dans le catalogue de l'exposition *Numerals 1924-1977*, organisée en 1976 à la Yale University Art Gallery de New Haven, Rainer F. Crone faisait remarquer que c'était Paul Klee qui, le premier, avait émis, lors d'une conférence donnée en 1924 au Bauhaus, l'idée d'employer dans tel ou tel système un modèle génératif. Le refus de la subjectivité dans l'art est une notion du XXe siècle qui, née dans les années 20 avec Laszlo Moholy-Nagy (*Telefonbild* [Tableaux par téléphone]), Paul Klee, Georges Vantongerloo et Théo Van Doesburg, retrouva un nouvel élan dans la seconde moitié du siècle avec Roland Barthes (*Writing Degree Zero*, 1953), Andy Warhol et Sol LeWitt. Toutefois, dans les années 50, pareil radicalisme était rare en France dans les arts visuels. En 1955, Denise René réunit à Paris, dans une exposition qui fit date sous le titre de *Le Mouvement*, les oeuvres de plusieurs individus animés des mêmes intentions, notamment Victor Vasarely et Jesus-Raphaël Soto. Non encore découvert à l'époque par Denise René, Morellet reconnaît volontiers avoir été impressionné par la géométrie raffinée de Vasarely et les structures vibratoires de Soto en ajoutant cependant qu'à ses yeux, il leur manquait ce systématisme que lui-même, en 1952, avait entrepris de formuler. L'appui moral de Vasarely fut précieux pour son jeune confrère. Entre 1958 et 1960, Vasarely acheta deux tableaux de Morellet dont il fit don à Denise René. En 1960, la Galleria Azimut de Milan, fondée par Piero Manzoni et Enrico Castellani, organisa une exposition collective où un contingent d'artistes parisiens dirigé par Morellet inscrivit ses oeuvres sous l'étiquette commune de "motus". Ayant acheté un tableau de Morellet, Lucio Fontana devint par là son second mécène.

Dans le catalogue de la grande rétrospective Morellet organisée en 1977 par la Nationalgalerie de Berlin, les oeuvres de l'artiste sont classées à partir de 1952 en fonction des notions ou des systèmes qu'il y applique. Il serait bon de reprendre ces catégories par ordre chronologique, en y joignant quelques explications.

1. *Juxtaposition* - Il s'agit d'un agencement systématique de lignes, de traits, de disques, de croix ou de triangles en noir et blanc ou en couleur qui, sans jamais se chevaucher, recouvrent toute la surface du tableau. Les éléments peuvent être identiques ou systématiquement modifiés et partant, analogues.

2. *Superposition* - Deux ou plusieurs trames identiques sont posées l'une sur l'autre, chacune étant ensuite décalée d'un nombre de degrés calculé avec précision. Les oeuvres de cette catégorie, qui commence à se manifester en noir et blanc un an après celle des juxtapositions, seront devenues, en 1958, de miroitants quadrillages optiquement actifs ; en

1959, des panneaux couverts d'un treillis métallique ; en 1962, des sphères trames suspendues ou sur pied ; en 1965, des trames motorisées en perpétuelle évolution, tournant et se chevauchant dans l'espace ; et dès 1971, des trames éphémères appliquées ou peintes sur des surfaces intérieures ou extérieures.

3. *Fragmentation* - Sur ce principe, l'artiste trace, à partir de 1954, une droite ou une courbe sur plusieurs supports non contigus qui peuvent être dans le même plan ou inclinés à divers degrés les uns par rapport aux autres ; les lignes sont brisées, interrompues ou continues. Les oeuvres récentes de Morellet entrent souvent dans cette catégorie.

4. *Interférence* - Sous ce vocable emprunté à la physique (où il désigne le schéma obtenu par l'interaction des ondes lumineuses ou sonores), Morellet adopte en 1955 une stratégie formelle en juxtaposant ou superposant des groupes d'éléments identiques placés à intervalles irréguliers. Composés de lignes, de structures, ces groupes empiètent les uns sur les autres dans l'espace et, faits de lumière, dans le temps aussi. Peut-être Morellet s'est-il inspiré des motifs cinétiques imbriqués de Soto. Dès 1971, ayant découvert les motifs sonores cadencés et progressifs de l'oeuvre musicale de Steve Reich, Morellet éprouve un regain d'intérêt pour les interférences.

5. *Hasard* - Essai de supprimer les décisions arbitraires ("artistiques") en assujettissant la composition des tableaux à des nombres ou à des séries de nombres empruntés aux mathématiques ou dans les bottins téléphoniques. Depuis 1958, Morellet recourt à cette tactique impersonnelle pour répartir aléatoirement les formes, les lignes et les couleurs. Il l'a exploitée également dans les années 60 pour créer, à l'aide de commandes électro-mécaniques (c'était avant le règne sans partage de l'électronique...) ses sculptures à incandescence ou au néon.

6. *Déstabilisation* - Cette sixième catégorie est devenue, sur le plan formel, un des intérêts de l'artiste en 1973. Morellet est assez confus de ce que, 20 ans après la germination de son style, cette technique arrive à la traîne car les rédacteurs du catalogue de 1977 l'intégraient en fait plus qu'ils ne la rangeaient dans les autres catégories. On pourrait dire que la déstabilisation, si elle ne faisait pas expressément partie de la superposition et de la fragmentation, s'y infiltrait, et que l'artiste a dû agencer pendant plusieurs années ses carrés blancs reliés par des tiges de métal ou traversés par des tubes au néon avant que la stratégie formelle qui sous-tendait son travail ne devienne manifeste. Cette même stratégie trouve aussi son application dans les contre-motifs collés ou dessinés qui viennent saper visuellement le carré, l'attaquer dans ses formes. C'est volontairement - et malicieusement - que

l'artiste confond deux systèmes de logique : le présenté et le représenté. C'est à ce propos qu'il parle des "accidents de circulation de l'information", c'est-à-dire du choc de deux logiques qui ne sont pas censées emprunter le même chemin.

Pendant les 10 ans où Morellet a mis au point ses notions formelles, il s'est retrouvé fort isolé dans le monde artistique. Ses amis du début des années 50 s'étaient éparpillés aux quatre vents ; François et Vera Molnar, dont il avait fait la connaissance en 1956, étaient les seuls partenaires de ses joutes intellectuelles. Intéressés par les mathématiques et la linguistique avant l'art, ils avaient assez d'intransigeance et de systématisme pour plaire à Morellet. En 1958, Molnar écrivit, pour la préface d'une plaquette sur l'oeuvre de Morellet, un texte intitulé "À la recherche d'une base" où il admet d'entrée de jeu qu'il n'a rien à exprimer sur l'artiste à part une admiration toute subjective, consacrant le reste des cinq pages aux "doutes perceptuels de Cézanne". Ce fut précisément l'isolement où il se trouvait qui poussa Morellet, pourtant assez peu sociable et fort peu partisan des utopies artistiques, à s'allier avec des âmes soeurs. La vitesse acquise depuis que Denise René avait lancé son écurie d'artistes cinétiques avait atteint un stade critique et l'entrepreneur directeur du Moderna Museet de Stockholm, K.G. Pontus Hultén, projetait d'organiser un rassemblement international de l'art cinétique dont Jean Tinguely serait la vedette.

Le Groupe Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.) fut fondé à Paris en juillet 1960 dans la foulée d'un autre groupe, les *Nouveaux Réalistes*, et dans un climat général d'effervescence avant-gardiste. Ses membres fondateurs étaient Horatio Garcia Rossi et Julio Le Parc d'Argentine, Francisco Sabrino d'Espagne et François Morellet, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral de France. Vasarely, dont le fils faisait partie du G.R.A.V., exprima l'ambition du groupe en ces termes en 1960 :

L'artiste "vedette", le "génie solitaire" sont démodés ; les seuls créateurs authentiques de l'avenir seront les groupes de travailleurs expérimentaux qui oeuvreront ensemble avec l'aide de disciplines scientifiques et techniques.

À l'occasion de l'exposition de Stockholm, tenue en janvier 1961, le G.R.A.V. se fit remarquer par les propos que voici :

Nous aimerions rayer de notre vocabulaire le terme d'art dans son acception courante. Nous préférons considérer le phénomène artistique

comme une expérience exclusivement visuelle au niveau de la physiologie et non de l'émotion.

Qu'entendait-il par là et qu'en est-il véritablement sorti ? Comme il est impossible dans le cadre qui m'est fixé de rapporter dans les détails et de juger les huit ans du groupe et ses réalisations diverses dans l'univers de l'art et du milieu, de l'art et du mouvement, de l'art et des jeux, etc., je me bornerai à résumer la position de Morellet au sein du G.R.A.V. et l'opinion qu'il en avait. L'énergie collective du groupe a incontestablement suscité et alimenté une bonne part de ses inventions et de ses productions du temps. Toutefois, si ses systèmes fondamentaux étaient déjà en place, Morellet a trouvé grâce au G.R.A.V. l'occasion de les mettre à l'épreuve dans une atmosphère très intense et pleine d'émulation. C'est sous la pression du groupe, sans doute, qu'il a fait valoir les aspects les plus extravertis et les plus spectaculaires de son oeuvre ; le matériel industriel, du métal aux lampes électriques, devient sa spécialité. L'étonnant apport de Morellet au G.R.A.V., et surtout à l'art du mouvement et de la lumière des années 60, mérite une étude particulière que je ne peux entreprendre ici.

Je n'irai pas, comme certains, jusqu'à prétendre que le sarrau du laborantin convenait à cet "ouvrier de l'art" qu'était Morellet. De par ses fortes tendances dadaïstes et son goût plus marqué pour Soto que pour Vasarely, il appartenait, avec Stein et Le Parc, à l'aile irrévérencieuse du groupe. Le formalisme des autres l'ennuyait, comme d'ailleurs leur refus de l'anonymat au profit de l'individualisme et leur hantise des sensations rétiniennes. Morellet n'avait que faire de l'étiquette d'"op-art" et peut affirmer à juste titre ne s'être jamais compromis dans des activités de nature exclusivement rétinienne. Rétrospectivement, Julio Le Parc et François Morellet furent les plus précieux collaborateurs du G.R.A.V. et Morellet est le seul du groupe à avoir vu son oeuvre et sa réputation survivre au collectif qui lui donna son élan. Pour mémoire, rappelons que la dissolution du G.R.A.V. date de mai 1968. Le groupe avait prévu pour ce mois-là une manifestation de rue à laquelle la révolte étudiante du printemps vint couper l'herbe sous le pied. "La vraie vie, fait remarquer Morellet avec son habituel talent pour la litote, a attiré plus de monde."

Morellet prit son essor au moment où le G.R.A.V. commençait à donner de la bande : le groupe avait eu plus besoin de l'artiste que l'artiste du groupe. Individualiste endurci et riche d'énergies débridées, d'une épouse coopérative et d'un grand goût pour les voyages, il prit la route pour aller créer des installations et transformer l'espace, non plus comme membre d'une coopérative d'artistes mais à la poursuite avouée de sa propre carrière. Ces années-

là lui furent très profitables et il n'en a certes pas vu la fin, car s'il est des qualités que Morellet a su garder de son époque du G.R.A.V., ce sont bien la largeur d'esprit et la curiosité qui le font improviser et céder, tirer parti des échecs, ne jamais se croire arrivé et toujours prévoir la manoeuvre suivante. Ses expositions se sont multipliées dans les années 70 et l'investissement intellectuel engagé il y a 30 ans nourrit - et en fin de compte, explique - le riche courant d'idées dont il continue à nous gratifier. Comme les jeunes ne peuvent manquer de remarquer le côté trépidant de ses dernières oeuvres, ils en rechercheront certainement les racines et constateront que l'art minimal s'appuie sur plus de précédents que l'histoire de l'art contemporain ne semble l'indiquer. Au nombre de ses préoccupations actuelles, il y a la "déstabilisation du carré" et l'introduction, dans l'arène uniformément blanche et souvent éclairée au néon, de brindilles, d'herbes et de branchettes : sa série *geometree*. On y découvre son amour de la nature ainsi qu'une passion pour le jardinage à laquelle il n'a jamais laissé les exigences de la géométrie rogner les ailes. Ce dialogue entre le naturel et l'artificiel l'attire autant que la dialectique présenté-représenté ; les deux sont d'ailleurs étroitement reliés. Le brusque virage écologique de son oeuvre procède d'un projet environnemental global. À ce qu'on appelle aujourd'hui, en France comme en Amérique du Nord, l'art sur la place publique, Morellet a donné une dimension qui attend encore sa juste consécration. Consécration que l'artiste, paradoxalement, ne recherche pourtant pas plus qu'il n'y voit de l'importance.

Tout en s'estimant heureux d'avoir vu ses oeuvres portées à la connaissance du public, il les considère néanmoins comme autant d'impostures infligées aux générations futures par une petite élite au pouvoir. Il peut, dit-il, se passer de statut et d'éternité et professe un véritable amour pour l'art public clandestin, fugitif et bon marché. Dans le catalogue de l'exposition organisée au Musée savoisien Chambéry en 1982 sous le signe de la désintégration architecturale, il déclare :

Je crois que l'avenir verra fleurir l'art dans des micro-milieus où les artistes serviront de meneurs de jeux.

En allant littéralement à l'encontre de la nature des bâtiments qu'il a pour mission de compléter, Morellet ne s'attire pas les bonnes grâces des architectes. Les urbanistes le voient d'un meilleur oeil. Un de ses plus beaux projets dans le domaine, actuellement en chantier, vise un espace public dallé de pavés de granit concentriques dont la pente est telle que l'eau s'accumule des deux côtés pour former des fontaines.

Dans son essai sur Constantin Guys publié dans *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire informe ses lecteurs que M. Guys n'aime pas être traité d'artiste. (4) Il est certain que le terme, Morellet en conviendrait sûrement, est chargé de graves promesses. Comme Guys, comme Duchamp et comme Picabia, dont il fait siennes par tempérament les alternances de légèreté et de pessimisme, l'artiste admet qu'en refusant un épithète bien mérité, on fait preuve de dandysme plus que de vraie modestie. Troquera-t-il vraiment les insignes et la pompe de l'univers des arts professionnels pour le rôle nouveau de meneur de jeux ? S'il refuse l'étiquette d'artiste, sur quelles bases ce rejeton renégat de la bourgeoisie asseoit-il ses actes ? En bon pataphysicien de coeur, sinon de nom, ce doit être sur la solidité de ses convictions, pour que son art lui permette de vivre une vie d'exception, sans avoir à prouver d'autre loi que la sienne.

Notes

- 1) Carnets de l'artiste, New York, 21 décembre 1981
- 2) L'écrivain Alphonse Allais (1854-1905) faisait preuve d'un sens de l'absurde qui séduisait Marcel Duchamp comme Charles Morellet. Celui-ci, qui porta jusqu'à la fin de sa vie le titre de préfet honoraire de Haute-Savoie, aurait préféré la carrière d'écrivain à celle de fonctionnaire et celle de fonctionnaire à celle de fabricant de voitures d'enfant. Dans son *Apologie du mauvais élève* de 1956, Morellet proposait de faire campagne contre le sérieux. "Il fait plus de tort à l'humanité que les maladies graves ou les soucoupes volantes."
- 3) Dès le début des années 40, Lohse essaiera de créer des tableaux à partir d'éléments de base aussi simples que possible, tels les carrés et les traits de couleur rythmiques agencés à la verticale en relation structurale avec les frontières de leur composition.
- 4) *Le Peintre de la vie moderne et autres essais*, par Charles Baudelaire.

Système et nature dans l'oeuvre de François Morellet

Charlotta Kotik

Les arts plastiques doivent permettre aux spectateurs d'y trouver ce qu'ils veulent, c'est-à-dire ce qu'ils leur donnent. Les oeuvres d'art sont comme des aires de pique-nique ou des auberges espagnoles où l'on mange ce que l'on a soi-même apporté. (1)

Cette citation montre bien l'importance accordée depuis toujours par Morellet aux relations entre l'artiste et son public. Ce que le spectateur apporte cette fois risque cependant d'étonner si l'on songe à ce que contenaient autrefois les paniers-repas. Il faut dire que l'oeuvre de l'artiste a pris du mystère. C'en est fini des angles droits que nous connaissions bien, des surfaces entièrement occupées par des motifs denses et de la rigueur générale des formes. Aujourd'hui, Morellet se préoccupe avant tout de fraîcheur et de souplesse. Spirituelles comme toujours, ses oeuvres accumulent les virages inattendus. La nature et l'artiste en fournissent les éléments. Aux plus récentes s'incorporent des objets trouvés, des brindilles par exemple, des branchettes et des herbes qui, dans une certaine mesure, en dictent la composition linéaire. Les lignes peintes par Morellet sur la toile où sont fixés ces objets viennent en répéter ou en compléter la forme, au point qu'il est presque impossible de distinguer les éléments tridimensionnels de ceux que l'artiste a peints. La différence entre le réel et le représenté est à peu près indiscernable ; bref, nous sommes devant une peinture en trompe-l'oeil.

Toujours présentes dans l'oeuvre de cet homme tranquille, mais souvent masquées dans le passé par une volonté rigide de systématisation, l'ironie et l'espièglerie s'expriment enfin sans entrave.

Quand on est jeune, on prend tout très, très au sérieux, peut-être est-on un peu anxieux, mais en vieillissant, on acquiert plus de connaissances, plus d'assurance et éventuellement, on perd de la rigueur et de la gravité. Une certaine frivolité s'est introduite dans mon oeuvre avec la série *geometree*. (2)

Telle est, sur son oeuvre, l'opinion de l'artiste, qu'illustre d'ailleurs admirablement le terme de "geometree". Il s'agit, comme on l'aura compris, d'un jeu de mots - plus immédiatement accessible aux anglophones qu'aux francophones - par lequel Morellet raille gentiment son attachement passé

pour la géométrie qui, si elle demeure à la base de ses compositions, est aujourd'hui adoucie autant que soulignée par la présence d'éléments naturels. Il n'aurait pu choisir de titre plus juste et plus évocateur pour affirmer ce qui est devenu sa préoccupation première, la corrélation entre la géométrie naturelle et la géométrie artificielle.

Ce nouvel intérêt doit beaucoup au cadre où vit l'artiste. Morellet habite avec sa femme, la musicienne Danielle, à Cholet, dans le Maine et Loire. Rien de plus charmant et de plus français que leur demeure. De proportions parfaites, le jardin qui l'entoure est cultivé avec la précision remarquable - que peut donner seule la connaissance de la nature - des systèmes logiques auxquels Morellet s'est toujours intéressé. À vrai dire, certains de ses premiers tableaux procédaient de l'étude de la nature rendue par diverses techniques. L'un d'eux, toujours en possession de l'artiste - *Sans titre*, 1949, fig. 1 - présente une formule semblable à celles qu'il exploite dans ses créations les plus récentes : l'empreinte de feuilles et de branchettes sur le motif par ailleurs strictement géométrique de la composition. Dans les débuts de Morellet, la marque laissée par ces fragments de nature relevait d'une illusion de la réalité plus que de la réalité elle-même tandis qu'aujourd'hui, ce sont vraiment des herbes, des brindilles et d'autres fragments naturels qui s'intègrent en permanence et en trois dimensions dans ses compositions. Le fond géométriquement structuré de *Sans titre*, 1949 (fig. 2) annonce clairement la direction dans laquelle l'oeuvre ultérieure de Morellet allait s'orienter dans les quelques dizaines d'années à venir.

Si nous voulons comprendre le sens de ses derniers tableaux, il faut examiner certains des plus anciens où il formula pour la première fois les lois qui allaient régir son oeuvre.

Dans ces premiers travaux, on découvre le penchant de l'artiste pour une vision scientifique de l'art qui n'est pas sans évoquer celle des paysages de Cézanne et surtout de Seurat, où la disposition systématique de taches de couleur identiques se compare à l'agencement tout aussi systématique d'éléments identiques chez Morellet. *Cercles et demi-cercles* (1952, cat. 1) date de l'époque où le peintre s'est mis à créer ses compositions en répartissant uniformément sur ses toiles des éléments semblables dont l'organisation méthodique et la réalisation apparemment mécanique aboutissaient à des oeuvres sobres d'où la fantaisie, le lyrisme et le symbolisme étaient totalement exclus. En recherchant délibérément le maximum d'objectivité par le refus de l'individualité artistique, Morellet finit par supprimer le geste même du peintre, auquel toutes les traditions imposent pourtant en principe de mettre en évidence certains éléments des compositions en leur subordonnant par conséquent les autres, de donner du relief à certaines parties par l'éclairage ou de

travailler en pleine pâte. Morellet, lui, y a renoncé en faveur du traitement systématique de toute la surface des tableaux. Tous les éléments s'y voient attribuer la même importance, ils se juxtaposent, tout simplement, sans créer la moindre illusion de profondeur. Morellet s'est toujours attaché à démystifier tant l'art que le processus créateur et à présenter au public des oeuvres facilement lisibles. En 1972, il devait déclarer :

J'ai ainsi réduit au minimum (je l'espère) mon intervention, ma créativité et ma sensibilité et peux par conséquent vous avertir que tout ce que vous trouverez d'autre (ne serait-ce rien), hors mes petits systèmes, vous appartient à vous spectateur. (3)

Dans *Cercles et demi-cercles*, Morellet étudie la juxtaposition d'éléments d'égale valeur sur toute la surface de sa toile. Refusant d'en accentuer certaines parties comme le veulent les vieilles lois de la composition, il y répète harmonieusement la forme parfaite par excellence, c'est-à-dire le cercle. L'intégralité de la surface peinte doit se percevoir du même coup, comme une unité. Cette unité, d'ailleurs, ne s'arrête pas aux frontières de la toile, on peut en imaginer les prolongements de tous côtés jusqu'à l'infini. Cette continuité virtuellement sans faille est un important facteur de l'oeuvre de Morellet. L'emploi inattendu d'un rang de demi-cercles dans le haut du tableau y introduit cependant un choc spectaculaire, ce qui vient renforcer l'effet du rouge du fond et du blanc des cercles, où l'on peut voir l'alternance de l'espace positif et de l'espace négatif. Morellet explore ici avec bonheur deux contrastes : celui de la rigueur d'un motif absolument symétrique avec le dynamisme d'une ligne ondulée et celui, éclatant, des couleurs entre elles. Peinte sur bois, la surface est totalement plane sans aucune trace de coups de pinceaux. En l'absence de toute hiérarchie dans l'organisation des éléments, il est ainsi d'autant plus facile au spectateur de considérer la composition comme un tout homogène. Le système qui structure cette oeuvre, Morellet l'appelle *juxtaposition* :

Principe selon lequel les éléments sont disposés régulièrement sans se chevaucher sur une surface intégralement remplie. Ces éléments peuvent être tous semblables (et former une trame) ou se différencier par une de leurs caractéristiques (la modification étant systématique). (4)

En 1976, l'artiste classa ses tableaux en cinq systèmes, qu'il définit ainsi lui-même :

Ces cinq chapitres : *juxtaposition*, *superposition*, *hasard*, *interférence* et *fragmentation*, représentent les cinq grandes familles de systèmes que j'ai utilisés depuis 25 ans (le plus souvent simultanément) (...)
Cette classification qui, comme toutes les classifications, contient un élément d'arbitraire, se rapporte plus au système de conception qu'au résultat obtenu. (5)

C'est par la *superposition* de trames identiques inclinées qui remplissent totalement les deux ou trois dimensions de l'espace que Morellet a créé ses premières sculptures. Grâce à ce système, il a pu étudier la répétition, non seulement sur la surface à peindre mais aussi dans l'espace réel. Ses trames dans l'espace et sa célèbre *Sphère trames* (1962, cat. 19) montrent avec quel succès il sait appliquer ce principe.

Morellet a pu aussi, toujours par la *superposition*, créer des installations temporaires gigantesques en collant des rubans adhésifs sur des façades ou des murs intérieurs d'immeubles ou même sur des oeuvres d'art. Par ailleurs, c'est en explorant l'univers créé par ce système qu'il a découvert l'importance de la ligne qui, récemment encore, était un des traits essentiels de son oeuvre.

L'*interférence*, elle, combine les principes de la juxtaposition et de la superposition. Toutefois, au lieu de se trouver à intervalles réguliers comme dans ces deux systèmes, les éléments semblables y sont placés à intervalles irréguliers, parfois sur une surface plate comme dans les catalogues 7 et 26, ou encore dans le temps, une source de lumière intervenant dans la création. L'*interférence* produit des oeuvres d'une grande richesse visuelle. Ses irrégularités mêmes ont engendré le système du *hasard* où, étant imprévisible, l'agencement des éléments permet des variantes illimitées. C'est avec ce système que Morellet s'est libéré du choix autant que faire se pouvait ; cette méthode, il la cherchait depuis longtemps car à ses yeux, les décisions artistiques étaient trop arbitraires, trop personnelles, trop subjectives et donc, indésirables. Ici, le choix des couleurs, des formes ou des lignes est confié à des systèmes de nombres tirés notamment des annuaires téléphoniques et des progressions arithmétiques. *5 lignes au hasard* (1971, cat. 21) est caractéristique de ce système aléatoire qui préside, sur le plan formel et conceptuel, à bien des oeuvres récentes de l'artiste. Ce tableau ouvre la voie à un système de plus, celui de la *fragmentation*, où une ligne traverse plusieurs supports indépendants séparés avant qu'on l'y trace ou ultérieurement. Fondé sur la déstabilisation des éléments, ce système

débouche tout naturellement sur une autre catégorie de Morellet, précisément appelée *déstabilisation*.

En 1977, à peu près au moment de la rétrospective de Berlin, Morellet commençait déjà à contester les entraves comme les avantages des doctrines qu'il s'était imposées. Dans le catalogue de l'exposition, il détaille les idées et les lois jusque là formulées et exploitées par lui. Sa préoccupation première n'allait plus à la poursuite extrême de l'absolue clarté des idées et des formes à laquelle il s'était consacré pendant tant d'années et qui l'avait poussé à des créations mécaniques, qu'on aurait même pu reproduire sans intervention humaine. Il devait dès lors adopter une attitude beaucoup moins doctrinaire - très française avec son penchant pour l'ordre, l'intelligence et la modération - un authentique systématisme issu d'une longue tradition façonnée par la logique cartésienne. De même que Descartes avait pour méthode de décomposer les notions complexes en leurs éléments constitutifs pour aboutir à des concepts simples, clairs et précis, Morellet réduisait, en analysant leurs possibilités, la forme, la couleur et la composition en éléments formels simples et clairs dégagés de l'inutile confusion si facilement trompeuse où risquent de se noyer les lois structurales. Toutefois, à trop poursuivre la clarté, on court le risque d'adhérer trop strictement aux pseudo-absolus qu'on vient de découvrir. Dans ce cas, il n'y a guère de place pour l'imagination ou les sentiments, d'ailleurs jugés indésirables et romantiques au point d'être dangereux. Pareille conception peut se traduire par des oeuvres stériles fondées sur le vide sensoriel. En s'efforçant à l'objectivité dans un art mécanique et, partant, propice à d'interminables redites et reproductions, on peut sombrer dans un nouvel académisme aussi rigide et usé que les anciens. Il est souvent difficile de sortir du cercle de l'ordre autogénéré, d'abandonner les vieilles méthodes sûres et éprouvées pour les incertitudes de l'inconnu. Il y faut la volonté authentique et agissante d'avancer. Heureusement, depuis l'époque où, en début de carrière, il cherchait sa voie propre alors qu'en grande partie, le reste du monde artistique français profitait paresseusement de la gloire de l'École de Paris, Morellet n'a jamais manqué de courage. (6) Aussi, dès 1975 environ, était-il prêt à "déstabiliser" sa carrière, pourtant réussie, pour se mettre en quête d'un nouvel avenir artistique.

Le terme de *déstabilisation* évoque à la fois très bien les nouveaux paramètres de son oeuvre, qui faisaient vaciller bon nombre des principes précédemment appliqués par lui, et les caractéristiques matérielles des oeuvres produites à la fin des années 70, ces configurations étranges aux inclinaisons instables soutenues par les murs ou les planchers. Si l'on songe à *Cercles et demi-cercles*, on constate que les priorités de l'artiste ont bien changé. Son intérêt pour la couleur a disparu de même que pour la répartition uniforme d'éléments semblables sur le plan du

tableau et la densité des trames. Ses oeuvres sont accrochées de travers sur les murs, avec lesquels elles finissent souvent par perdre tout contact pour se dresser seules dans l'espace. Ces créations, cependant, ne perdent jamais vraiment leur caractère de surfaces picturales, et l'ambiguïté de leur rôle de sculpture ou de tableau n'est jamais bien définie. De grandes dimensions, elles se caractérisent par une remarquable économie de moyens due à la réduction des éléments. Les sujets de recherche ne sont plus les divers systèmes de lignes, de plans ou de surfaces, mais les rapports entre les plans ou entre la ligne et le plan. Les questions que l'artiste se pose à cet égard ne sont toutefois pas totalement nouvelles et la solution qu'il leur donne est l'aboutissement d'efforts entrepris dès la moitié des années 50.

C'est à cette époque en effet que Morellet réalisa *Arc de cercle brisé* (1954, cat. 6) qui laisse entrevoir l'importance future de la ligne dans son oeuvre. Cette ligne passe par quatre panneaux identiques qu'elle divise tous en deux. L'oeuvre est sans rapport avec la majorité de celles de cette période. D'une liberté jamais tout à fait atteinte par les autres oeuvres de cette époque, son impact visuel laisse le champ libre à l'interprétation. On ne saurait négliger l'importance de cet arc, car il représente le début d'une nouvelle série qui trouva son apogée à la fin des années 70 et fit beaucoup pour l'avènement de ses récentes créations. C'est avec le temps seulement que l'artiste découvrit toutes les conséquences de sa découverte. Ici aussi, c'est à la ligne que l'artiste confie le soin de transmettre la totalité de ses intentions ; elle devient, si l'on ose dire, son support essentiel.

La maîtrise qu'a Morellet de l'espace bidimensionnel éclate dans des oeuvres comme *5 lignes au hasard*, où se laisse entrevoir une perception nouvelle. L'artiste, cette fois, donne à l'espace imaginaire droit de cité, les lignes débouchent sur la profondeur illusoire de l'espace pictural. Morellet, cette oeuvre le donne à entendre, sait penser en trois dimensions. Les lignes qui divisent la surface du tableau en segments inégaux semblent s'enfoncer dans le vide et créent des configurations spatiales imaginaires d'une présence fort convaincante.

La ligne reste l'outil essentiel d'une autre série d'oeuvres exécutées en 1970, dont la plus typique est *5 toiles de 5 m de périmètre avec une diagonale horizontale* (1973, cat. 23). Ici, elle passe sur plusieurs rectangles de dimensions et proportions diverses. C'est elle qui donne à la composition sa cohérence. Cette oeuvre laisse clairement entrevoir la possibilité de déplacer un des rectangles pour en modifier l'inclinaison par rapport aux autres parties de la composition ou encore par rapport au mur et au plancher.

Ce que peut donner pareil mouvement, nous le constatons

dans des tableaux comme *Seule droite (cornière métallique) passant dans 2 carrés (toiles) ayant le milieu d'un de leurs côtés en contact* (1978, cat. 30) et *Seule droite (cornière métallique) passant dans 2 carrés (toiles) ayant un de leurs angles en contact* (1978, cat. 31), qui viennent couronner de longues recherches sur la ligne coupure et trait d'union entre plusieurs plans. Si la simplicité des moyens mis en oeuvre est étonnante, que dire alors de l'impact visuel ! Les deux carrés blancs sont unis par la ligne noire de la cornière qui divise l'espace et les carrés en formes triangulaires dont l'aspect change du tout au tout selon la position du spectateur. Les trois dimensions toujours présentes chez Morellet, mais dissimulées derrière les frontières bidimensionnelles de ses toiles, trouvent enfin, ici, leur total épanouissement.

Dans *Tableau derrière 0° - 90°, tableau devant 20° - 110°* (1980, cat. 35), deux carrés, en se chevauchant, cachent leurs formes véritables tout en créant une configuration toute nouvelle. Toutefois, la notion de trois dimensions n'est présente ici que sur le plan conceptuel. Dans *2 carrés (toiles) formant (verticalement et horizontalement) un angle de 30° avec le mur, ont un côté commun avec un angle droit (néon)* (1981, cat. 36), elles sont réelles. Quoique partiellement fixée au mur, l'oeuvre affirme son caractère sculptural, encore accentué par l'effet lumineux du tube au néon.

L'alliance des toiles blanches, des tiges métalliques et des tubes au néon montre l'intérêt grandissant que témoigne Morellet pour la combinaison de divers matériaux. Pour un groupe d'oeuvres des débuts de la décennie, il recourt à des miroirs pour obtenir des effets spéciaux. Dans *Angle droit (fer plat) et sa bissectrice (miroir)* (1982, cat. 37), il oppose un miroir plan à une barre métallique pliée à angle droit. La barre soutient le miroir incliné vers l'avant selon un angle tel que son reflet semble être le prolongement de la partie invisible du fer plat dissimulée derrière le miroir. Une fois de plus, la réalité et l'illusion s'enchevêtrent en une formule des plus frappantes. C'est le sérieux allié à l'humour de ses tromperies qui rend l'oeuvre de Morellet si ingénieuse. Les toutes dernières *geometrees* dont nous parlions plus haut font partie des créations les plus fascinantes de l'artiste. Il y combine la clarté de vision obtenue après des années de systématisations diverses à une conscience innée de la nature des matériaux et des lois fondamentales de la composition. Eléments naturels et artificiels s'y joignent en unités apparemment indissociables qui illustrent l'optique tant rationnelle que lyrique de l'artiste. Si certaines des premières oeuvres donnent peut-être une impression d'excès de rigueur librement consentie, les dernières offrent un bel équilibre entre formalisme et intuition. Devant le paysage *Sans titre* (1949, fig. 3) et le détail de *Geometree No. 52* (1984, fig. 4), nous sommes en présence d'oeuvres d'une profonde intégrité

visuelle et conceptuelle. L'orientation entrevue il y a 35 ans chez Morellet a pris tout son sens dans ses créations les plus récentes, sans qu'il ait dû renier son attachement pour les systèmes et la géométrie. La simplicité formelle de son oeuvre actuelle ne doit pas nous tromper sur sa complexité intellectuelle. Il ne saurait en être autrement chez un homme qui, sans relâche et depuis fort longtemps, cherche à se dépasser.

L'oeuvre de Morellet représente un apport essentiel à l'étude de l'abstraction géométrique. L'artiste tend au minimum d'ambiguïté, au maximum d'accessibilité, à la démythification totale du processus artistique, mais ironie du sort, pendant qu'il essayait de supprimer sa propre individualité, Morellet réussissait à prendre rang parmi les individualistes authentiques et sans compromission de la peinture française d'aujourd'hui.

Notes

1. Nationalgalerie, Berlin, Allemagne de l'Ouest, *François Morellet*. Du 15 janvier au 20 février 1977, l'artiste se rendit au Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden et au Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 64.
2. Conversation de l'auteur avec l'artiste, New York, décembre 1983
3. Nationalgalerie, Berlin, *François Morellet*, p. 72
4. Ibid., p. 78
5. Ibid., p. 75
6. Voir le *McGraw-Hill Dictionary of Art*, publié par Bernard S. Myers, Londres, 1969, McGraw-Hill Publishing Company, vol. 4, p. 304

