

Cours d'Histoire de l'Art Contemporain

Année 2005 / 2006

A.D.E.A.
Olivier Ageron

BMPT

Groupe de peintres français et suisses dont le sigle reprend l'initiale de leur nom : Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Constitué à Paris en décembre 1966, le groupe, qui allie un extrême minimalisme à une provocation néo-dada, se dissout un an plus tard, avec la démission de Parmentier.

Le groupe n'expose pas : il "se manifeste". La première fois le 3 janvier 1967, lors de sa XVIII^e édition du Salon de la jeune peinture, les quatre artistes peignent en public tandis qu'un tract proclame : "Nous ne sommes pas peintres". Mais « la peinture, jusqu'à preuve du contraire, étant par vocation réactionnaire », ils décrochèrent le soir même leurs œuvres des cimaises du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui allait fonder, cette même année 1967, l'ARC (Animation, Recherche, Confrontation).

Il fallut attendre six mois pour les revoir, en juin, au musée des Arts décoratifs, lors d'un happening où rien ne se passa. Dans une salle de conférences étaient accrochées, au-dessus de la scène, sur deux rangées, quatre toiles de même format carré, respectant le sens de lecture alphabétique. La toile de Buren était divisée en rayures de couleurs, verticales et égales, et recouverte en ses deux extrémités de blanc ; celle de Mosset, sur le fond blanc, était marquée en son centre d'un cercle noir ; Parmentier, quant à lui, avait alterné sur la sienne de larges bandes horizontales grises et blanches, et Toroni montrait des empreintes de peintures à intervalles réguliers, réalisées en quinconce avec une même brosse. Pour décontenancer davantage le public, les artistes distribuèrent un document se contentant de décrire les œuvres qui étaient mises en scène et refusant ainsi tout commentaire autre que le « slogan » de la « Manifestation 1 », puisque tout ceci était monté avec des méthodes proches de celles qu'utilise la publicité pour lancer un nouveau produit : « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas » (nous soulignons). Comme devait l'écrire Michel Claura, lors de la quatrième et dernière manifestation de cette association éphémère d'individus, dans le catalogue de la 5^e Biennale de Paris, en septembre 1967, où ces peintures allaient retrouver les salles qu'elles avaient quittées précipitamment quelques mois plus tôt : « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, c'est l'abandon délibéré de la sensibilité qui a toujours été l'élément moteur et la force d'attraction de l'œuvre d'art. Toutes les toiles de Buren - et il en est de même pour celles de Mosset, pour celles de Parmentier, pour celles de Toroni - sont identiques. Il n'y a plus de notion de perfectibilité. On chercherait vainement l'illusion qu'ils nous proposent. Une peinture aussi "réduite" n'est ni le tout ni le rien. Ni réconfort ni malaise ne sont à quêter dans leur peinture. Il n'y a pas de communication. Le spectateur est laissé seul avec lui-même. Le contact avec l'œuvre d'art a perdu sa "qualité" principale : sa propriété émolliente. (...) La peinture de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, ne fait qu'exister. »

Les quatre artistes se sépareront le 5 décembre 1967. (Voir le tract de Michel Parmentier)

*Tract de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni distribué
comme invitation à leur manifestation le 3 janvier 1967 dans
le cadre du "Salon de la Jeune Peinture"
Musée d'art moderne de la Ville de Paris*

Puisque peindre c'est...

Puisque peindre c'est un jeu.

Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder des couleurs.

*Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des règles de
composition.*

Puisque peindre c'est valoriser le geste.

*Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou se
l'approprier,*

ou le contester, ou le présenter).

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination.

Puisque peindre c'est illustrer l'intériorité.

Puisque peindre c'est une justification.

Puisque peindre sert à quelque chose.

*Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs, des
femmes,*

*de l'érotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la
psychanalyse,*

de la guerre au Viet-Nam.

NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES.

Paris, le 1er janvier 1967 Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

Daniel Buren (1938, Boulogne-sur-Seine)

Depuis 1965, avant même sa participation en 1967 à l'éphémère association intitulée : Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, son travail se caractérise par l'emploi, parmi d'autres variables, d'un même et unique signe constitué de bandes verticales alternées blanches et colorées immuablement séparées les unes des autres par 8,7 cm. Ce signe, qui fut à l'origine une toile à matelas, fut ensuite imprimé sur du papier-affiche, puis fut fait en d'innombrables matériaux : en pierre, en verre, en miroirs, en ciment, en marbre, en bois, en plexiglass, en formica, avec des fleurs... Ce signe peut être appliqué sur un support (murs, contremarches, socles de statues, panneaux publicitaires, sols...) ou laissé libre (bannière flottante, lisible recto-verso).

Travaillant in situ, il choisit méticuleusement l'emplacement de ses interventions et utilise ses bandes alternées comme "outil visuel", afin de souligner une caractéristique de l'espace ou une contradiction idéologique ou bien encore pour créer un espace de toutes pièces.

Pour ce théoricien, exposer n'est pas apposer sa marque mais donner à voir un espace, son fonctionnement, et le contester au besoin. Jalonnée par des étapes spectaculaires - de son intervention remarquée à l'intérieur et à l'extérieur du musée d'art moderne de la Ville de Paris à l'occasion du Salon de Mai de 1968, au travail intitulé Dominant-Dominé au CAPC de Bordeaux en 1991, en passant par les "Deux Plateaux" du Palais-Royal de 1986, sans oublier le Lion d'Or qui lui fût décerné à la Biennale de Venise la même année -, son œuvre a atteint depuis plusieurs années une grande renommée internationale.

Olivier Mosset (1944, Berne)

Né en 1944 à Berne en Suisse. Après ses études d'art à Lausanne, il devient l'assistant de Jean TINGUELY et de Daniel SPOERRI. Arrivé à Paris en 1965, il s'engage, avec le groupe BMPT, dans une pratique neutre et mécanique, peignant un cercle noir au centre d'une toile blanche carrée. Entre 1966 et 1974, il referra environ deux cents fois cette même toile. En 1974, il s'approprie les bandes verticales de Buren pour en changer les dimensions et en neutraliser les tons. En 1977, il expose à la Biennale de Paris un immense tableau rouge, la peinture recouvrant de très fines lignes parallèles tracées au crayon. Installé à New York depuis 1978, ses monochromes sont produits par vaporisation indifférenciée de la couleur. Au milieu des années quatre-vingt, il revient à la bichromie (rapprochant, par exemple, un rouge et un rose) et aux structures géométriques élémentaires.

Souvent de grands formats, comme les cinq toiles, de 4 x 6 m réalisées en 1989 par Mosset pour le Pavillon suisse de la Biennale de Venise (1990), le tableau est un espace physique à arpenter, pas seulement à regarder.

Michel Parmentier (1938, 2000 Paris)

Le peintre Michel Parmentier est né à Paris en 1938. Son œuvre reste historiquement liée aux quatre manifestations auxquelles il participa en 1967, en compagnie de Daniel Buren, Olivier Mosset et Niele Toroni. Cette œuvre, qu'il interrompit volontairement en 1968 et qu'il reprit en 1983, est marquée par son radicalisme, son absence de parti pris expressif et son refus de tout compromis formel et idéologique.

Après avoir suivi des études au lycée Louis-le-Grand, à l'école des Métiers d'art (1957-1961) où il rencontre Daniel Buren, et enfin à l'école des Beaux-Arts de Paris (1961-1963) où il fréquente l'atelier de Roger Chastel (en compagnie de Vincent Bioulès et Claude Viallat), Michel Parmentier aborde la question de la peinture d'une manière qui tranche

délibérément avec les tendances alors en vigueur. Parmentier, qui participe dès 1962 au Salon de la jeune peinture et qui reçoit en 1963 le prix Lefranc, rejette en effet aussi bien l'école de Paris que l'abstraction lyrique, le pop art que le nouveau réalisme (à l'exception d'Yves Klein et des «décollagistes»). Pendant ces années, le peintre fréquente assidûment le Louvre (où il s'attarde devant Clouet, Piero della Francesca et Uccello), il lit Blanchot, Beckett et Paulhan. Ses admirations le portent vers Bram van Velde (qui ne signe plus ses toiles) et surtout, à partir de 1963, vers Simon Hantaï (qui lui est présenté par Buren) qui avait exposé ses premiers pliages, en 1962, à la galerie Kléber.

Ses premières œuvres, réalisées à l'aide de bandes adhésives et de pochoir, sont marquées par la question de l'apparition et de la disparition. Ces peintures, influencées par les grands formats américains, laissent apparaître le geste tout en le recouvrant. D'entrée de jeu, Michel Parmentier reste hanté par une démarche qui ne s'embarrasse pas de discours et de bavardages et qui en reste au seul déploiement de la peinture, hors de tout message et de toute transcendance. À la fin de 1965, Parmentier peint ses premières bandes et met au point une procédure qu'il appliquera jusqu'en 1968. «De 1965 à 1968, j'ai peint des bandes horizontales, de couleur unique, de 38 cm de largeur, qui alternaient avec les bandes (de mêmes dimensions, blanches) de la toile protégée de la projection de peinture (bombe ou pistolet) par un pliage préalable, puis rendues apparentes par le dépliage. Ce travail fut strictement répété de 1965 à 1968, la couleur ne changeant arbitrairement d'une année à l'autre que pour ne pas se charger d'une signification: préférentielle ou symbolique.» Cette froide description exprime bien la volonté de l'artiste de se dégager des contingences expressives et mêmes formelles. En 1966, lors de l'exposition Triptyque à la galerie Jean Fournier à Paris (en compagnie de Buren, Hantaï, Buraglio, Riopelle, Tapiès...), Parmentier présente deux toiles bleues et blanches, alors que Buren expose ses peintures sur tissu rayé. Cette même année marque la mise en place d'une activité collective (avec Buren, Toroni et Mosset) que la critique a appelée B.T.M.P. Celle-ci se concrétisera, l'année suivante, par quatre manifestations dont la première (qui consistait à travailler en public pendant le vernissage) eut lieu le 3 janvier 1967 dans le cadre du dix-huitième Salon de la jeune peinture au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et la dernière au mois de septembre, durant la quatrième biennale de Paris. Ces manifestations étaient assorties d'actions (distribution de tracts, décrochages, projections de diapositives...) qui avaient toutes pour but de dénoncer la fonction idéologique de la peinture.

Michel Parmentier entra en désaccord avec ses amis lors de la préparation de la cinquième manifestation du groupe, laquelle n'eut pas lieu. À la fin de 1968, il décida d'interrompre définitivement son activité de peintre pour ne pas entamer le caractère subversif de sa démarche. Pendant plus de dix ans, il campa fièrement, pour ne pas dire douloureusement, sur sa position. En 1978, il accepta de présenter trois toiles datant de 1966 à la galerie Durand-Dessert. Cela préfigurait son retour à la peinture de 1983. «Bref, écrivait-il en 1981, j'ai définitivement arrêté de peindre. Ce qui signifie très exactement que je peux récidiver quand je veux et sans rendre de comptes.» Après sa série de peintures noires (1983-1985), Parmentier aborde, à partir de 1986, le dessin, dans de grands et fragiles «griffonnages», obtenant par pliage des "gribouillages pauvres", des sortes de balbutiements à la limite du silence.

Niele Toroni Enrico Toroni, dit (1937, Locarno-Muralto)

L'artiste suisse Niele Toroni est né en 1937 à Muralto. En 1959, il quitte son Tessin natal, où il était instituteur, et décide de venir à Paris pour «faire de la peinture». À partir de 1966, il formule la méthode de son travail de la peinture qui consiste à appliquer un pinceau plat, large de 50 mm, sur une surface donnée, à intervalles réguliers de 30 cm. Il n'a jamais dérogé à cette méthode. Ses premières empreintes sont rendues publiques en 1967, à l'occasion du Salon de la jeune peinture, où il expose en collaboration avec Daniel Buren, Olivier Mosset et Michel Parmentier. De la Documenta 7 (1987) au Centre Georges-Pompidou (1991), du Castello di Rivoli (1985) au C.A.P.C.-musée d'Art contemporain de Bordeaux (1998), du Japon aux États-Unis, de l'Allemagne à la Corée, Niele Toroni parcourt le monde en intervenant sur tous les supports possibles: toile, papier, coton, toile cirée, mur, sol...

«Depuis 1967, remarque Niele Toroni, quand j'interviens comme peintre, je donne à voir des empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm. Et ce n'est jamais la même chose.» Dire de la peinture de Toroni qu'elle est toujours la même, c'est en rester à l'énoncé du travail, c'est se refuser à l'envisager dans son déploiement. Telle est en effet l'exigence du peintre: dire toujours la même chose afin de montrer un événement pictural toujours différent. En ce sens, le geste de Toroni ne peut que s'opposer radicalement à une démarche de type conceptuel, le rêve de l'art conceptuel étant en effet de s'exposer comme pur énoncé linguistique.

Mais ce travail ne procède pas du ready-made. Il n'y a pas de déjà-là, mais une expérience de la peinture et du regard, sans cesse renouvelée et actualisée. Seuls préexistent les outils (supports, instruments, couleurs) et la méthode; l'exercice du regard et du jugement demeure, lui, imprévisible. «Il ne s'est jamais agi pour moi, écrit Toroni, de me servir d'objets (formes, matériaux) préexistants et de jouer sur leur déplacement (dépaysement). Une empreinte de pinceau no 50 ne préexiste pas, n'est pas visible, s'il n'y a pas eu un pinceau no 50, chargé de peinture, appliqué sur une surface pour qu'il y laisse son empreinte. [...] Il ne s'agit pas de déplacer, mais de peindre: essayer de faire de la peinture, sans état d'âme... et tant pis pour mes modes!»

Il existe une physique de l'œuvre à laquelle Toroni ne veut pas échapper. Si n'importe qui peut effectuer des empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm, les empreintes revendiquées par Niele Toroni ne peuvent être réalisées que par lui seul. Pour aussi ennuyeux et rébarbatif que ce travail puisse paraître, le peintre tient à l'effectuer lui-même, hors de toute délégation. Cette peinture, pour aussi légère et aérée qu'elle se manifeste, engage totalement le corps de l'artiste. Ce n'est pas par romantisme ni dans le but d'une réhabilitation nostalgique du faire ou du beau métier. Il s'agit pour l'essentiel d'une exigence et surtout d'une éthique.

Une empreinte n'est pas un «coup de pinceau». L'empreinte de pinceau est liée au vocabulaire premier – primordial, pour ne pas dire primitif; originaire, pour ne pas dire originel – de la peinture. Empreindre est ce qui rend possible l'acte de peindre et ce qui en marque du même coup la limite extrême. Empreindre, c'est en rester à l'acte lui-même. C'est donner corps et lieu à la peinture, hors de toute décision didactique ou expressive. Il ne s'agit pas en effet ici d'enduire, de recouvrir, de badigeonner, de barioler, mais plus humblement de déposer sur un support la trace laissée par le pinceau. Dès lors, déposer une empreinte ne consiste pas à imposer une forme à l'instrument et au support, mais simplement à poser sur le support la forme exprimée par l'instrument qui la pose. Il ne s'agit en aucune manière de dépeindre, de reproduire ou de représenter une empreinte,

mais de la produire, de l'effectuer, dans l'ordre du tangible et du visible. Répéter à intervalle régulier une empreinte, ce n'est pas la copier indéfiniment. Ce que Niele Toroni répète, ce n'est pas la même empreinte, mais ce qui, dans le même geste, diffère. Éternel retour de la peinture, éternel ressassement de cette irréductibilité: jamais une empreinte ne sera semblable à une autre empreinte.

Bien que Toroni n'utilise qu'une seule couleur par œuvre, sa peinture n'appartient pas pour autant au genre du monochrome. Les empreintes, en effet, ne sont jamais réalisées pour elles-mêmes, mais toujours dans leur rapport avec un fond. Toroni marque l'espace de ses empreintes; dès lors, il est tout à fait possible de dire qu'il fait, du même coup, exister l'espace et l'intervalle entre ces empreintes. S'il est une intention à l'œuvre dans la démarche de Toroni, c'est bien celle de «travailler à laisser la peinture travailler d'elle-même». Tout se passe ici comme s'il s'agissait de donner de l'air à la peinture, de la libérer de ses tâches expressives, reproductives et même idéologiques, de la laisser se déployer selon des règles qui ne sont ni celles du support, ni celles de la couleur, ni celles de l'inspiration ou de l'imagination, mais qui appartiennent tout simplement à la peinture

"Les mêmes personnes qui ont osé remettre Dieu en question ne veulent pas remettre en question l'artiste : elles se gardent un petit dieu qui justifie leur nouvelle religion : l'Art. Les églises se vident, les musées se remplissent" (Niele Toroni, 12 février 1967).

Support-Surface

En juin 1969, lors d'une exposition au musée du Havre intitulée « La peinture en question », Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat déclarent: « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un « ailleurs » (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. »

Sur le plan formel, Claude Viallat résumait clairement leurs travaux : « Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile. »

Le groupe « Supports/Surfaces » fut un mouvement éphémère: La première exposition du groupe se tient en 1969 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Elle regroupe des artistes privilégiant la pratique de la peinture qui interroge ses composants élémentaires.

Remettant en question les moyens picturaux traditionnels, ces artistes associent à cette recherche une réflexion théorique et un positionnement politique au sein de la revue « Peinture-Cahiers théoriques. » Des dissensions apparaissent entre les membres du groupe et la scission arrive en 1972. On peut dire que Supports-Surfaces représente le dernier, bien que tardif, mouvement d'avant-garde français, dans l'histoire de la modernité et clôt définitivement ce cycle.

Ce mouvement ne se caractérise pas par un style particulier mais plutôt par une démarche qui accorde une importance égale aux matériaux, aux gestes créatifs et à l'œuvre finale. Le sujet passe au second plan. Au-delà de cette phase de brassage d'idées, chaque artiste évolua dans des directions allant de la figuration libre à l'expressionnisme abstrait.

Dés 1966 le support traditionnel est remis en question :

Dezeuze dissocie la toile du châssis. Viallat emploie des matériaux de récupération, toiles de bâche, parasols, tissus divers, corde nouée ou tressée. Il restera ensuite jusqu'à nos jours fidèle à ces supports. Bernard Pagés et Toni Grand travaille sur le bois et les cordes. Saytour revisite la technique du pliage. Pincemin et Viallat répètent de façon neutre le même motif. Cane utilise des tampons et Viallat applique de la couleur au Pochoir. De plus Viallat utilise des colorants destinés à l'artisanat. Toutes ces pratiques témoignent de la volonté d'un retour au geste primitif.

Ces réflexions ont été précédées au Japon par le mouvement d'avant-garde Gutai à partir de 1955. Simultanément des recherches comparables sur la question de l'œuvre et du processus de création se développent à la fin des années 60, en particulier dans le cadre de l'art minimal américain, ou de l'Arte Povera italien.

Daniel Dezeuze (1942, Alès)

Jeunesse montpelliéraine puis études d'espagnol. Elève libre à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier. Son père, artiste peintre, lui enseigne les bases du métier. A 20 ans assure la direction d'une Alliance Française en Espagne dans les Asturies en 1962-63. Bourse du Mexique à l'Université de Mexico (Département d'Architecture et d'Urbanisme) en 1964-65. Retour en France et nouveau départ pour l'Amérique du Nord. Il découvre la peinture américaine dans sa réalité même et non pas au travers de reproductions. Service militaire dans la Coopération à Toronto (Canada). Retour en France et installation à Paris en 1967. La même année, sa fameuse oeuvre intitulée « Châssis avec feuille de plastique tendue » permet de mieux comprendre ses recherches formelles et intellectuelles de remise en cause du support traditionnel de la peinture, le tableau et ses composants matériels. Membre fondateur du groupe Supports-Surfaces de 1970 à 1972. Il participe à de nombreuses expositions collectives dont celle au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1970. Obtention d'un Doctorat sur l'oeuvre de Vicente Huidobro. A partir de 1971 jusqu'en 1991 expose à la galerie Yvon Lambert à Paris. Depuis 1977 enseigne à l'Ecole des Beaux-arts de Montpellier. Depuis 1978 expose à la galerie Albert Baronian à Bruxelles. En 1987 séjourne en Chine pour la première fois et y expose. En 1998 se déroule une importante rétrospective de son oeuvre à Carré d'Art - Musée d'art contemporain à Nîmes. Depuis 1999 expose à la galerie Daniel Templon à Paris.

Si sa fameuse oeuvre de 1967 intitulée Châssis avec feuille de plastique tendue permet de mieux comprendre par l'exemple les préoccupations de Supports-Surfaces au travers d'une composition explicite, elle met aussi en lumière la défiance de l'artiste vis-à-vis de l'expression pariétale. En effet le tableau, objet omniprésent dans l'art occidental depuis des siècles, se trouve exposé dans son entière matérialité et l'artiste en propose à la fois une lecture matérielle et ironique. Le remplacement de la toile par une feuille de plastique transparent permet de voir la composition même du support tandis que l'espace d'illusion -la toile- disparaît pour le regard. Cette traversée dans la réalité même de la perception donne un caractère emblématique à cette oeuvre et lui confère une place fondatrice par rapport aux théories du mouvement. Elle se trouve toujours posée au sol, appuyée contre un mur, dans une position d'attente.

Travaillant par la suite dans les années 1970 sur des extensibles et des échelles de bois souple, il continue sa pratique de déconstruction. Ces dernières lui permettent de dessiner dans l'espace et de proposer une lecture temporelle au travers de son volume. Elles peuvent se présenter déroulées à plat ou tordues, sur le sol et/ou contre le mur, les possibilités d'intervention liées au placage en bois souple demeurant multiples. En effet ces bois spéciaux, utilisés par les artisans du Faubourg Saint Antoine, où se trouvait son atelier, ont tendance à reprendre la forme originelle du rouleau. La souplesse de la structure géométrique part du carré puis peut s'enrouler et aller vers le cercle. Et le processus peut s'inverser à nouveau. Ici aussi sans fin. Une quadrature du cercle, en quelque sorte.

Les armes de poing et de jet à la fin des années 1980 ne cachent pas un projet guerrier mais une représentation possible du concept d'énergie. Elles suggèrent aussi une possibilité d'expansion liée à la trajectoire même de ces armes. L'existence d'un tracé imaginaire, celui qui part de l'arme pour aboutir à sa cible, constitue dès lors un nouvel espace. En construisant ainsi ces objets, à partir d'éléments de rebut, l'artiste leur donne un caractère "domestique", lié à ce bricolage et en totale contradiction avec la technologie guerrière. Le décalage entre l'art et la guerre se trouve donc visé.

De même la pratique du dessin permet à l'artiste de dépasser un certain formalisme réducteur. Une série intitulée La vie amoureuse des plantes met en lumière la liberté gestuelle très forte, Ces dessins, plus esthétiques que d'autres, remplissent une fonction émotive mais aussi calligraphique. L'artiste travaille en expansion, espérant rendre au mieux la dynamique de la nature. Une abstraction figurée, avec des références sous-jacentes à la peinture chinoise.

Plus récemment dans les années 1990, Daniel Dezeuze va se diriger vers la construction d'Objets de cueillette et réceptacles, confectionnés avec des bois, métaux, plastiques, cordages, objets usagés, divers et qui donnent une idée de la notion de braconnage. Ils servent à recueillir, de

façon métaphorique, un nectar, un fruit ou un petit animal. Trapus et englobant ils sont censés ne servir qu'une fois et se trouver abandonnés par la suite. Liés à une activité prédatrice propre au monde rural, ils permettent au spectateur de glisser dans un univers marginal, situé à la lisière du leur. Le côté illégal de l'ensemble et le sentiment général de précarité suggèrent un nouveau statut de l'objet. L'artiste entre sur le territoire du prédateur et suggère un climat d'attente et d'affût. Enfin depuis la fin des années 1990, l'artiste reprend la problématique liée à la série des "Extensibles réalisées à la fin des années 1960 et les réactualise dans le cadre de présentations qui ne font pas l'économie d'un accrochage en apparence traditionnel. La peinture se trouve certes convoquée sous le terme de Peintures furtives comprenant la série des peintures sur chevalet, panneaux extensibles et flèches mais là encore au niveau du recouvrement et dans une optique qui ne laisse pas les catégories traditionnelles, peinture et sculpture, au repos. Puis en 2000 s'amorce la nouvelle série des Nefs et Pavillons.

Diverses commandes publiques comme le Pavement de l'Eglise Saint-Laurent au Puy-en-Velay, achevé en décembre 1988, la sculpture en bronze intitulée Confidence et installée au Jardin des Tuileries à Paris en 2000 ou l'aménagement d'une aile entière de l'Hôtel de Sully à Paris, au Centre des Monuments Nationaux lui confèrent une grande visibilité.

Claude Viallat (Nîmes 1936)

L'œuvre du peintre Claude Viallat appartient à une esthétique née au milieu des années 1960, pour laquelle la question du renouvellement total des formes n'est pas pertinente. Partir d'une forme première, la développer et la différencier, la faire évoluer dans le temps et l'espace sans abandonner la configuration d'origine, telle fut dès 1966, la problématique de Viallat. Dans un ouvrage publié en 1976, *Fragments*, l'artiste écrit à ce propos : «La notion de redites, de séries ou de répétitions, devient une nécessité de fait. [...] Une toile – pièce – seule n'est rien, c'est le processus – système – qui est important.» Le travail de Viallat est donc à comprendre comme un principe unique aux ramifications multiples et aux métamorphoses internes posées comme nécessaires.

Claude Viallat est né à Nîmes en 1936. Entre 1955 et 1959 il suit les cours à l'école des Beaux-Arts de Montpellier; sa peinture est, à cette époque, figurative. Après une longue interruption due au service militaire (1959-1961), dont la moitié en Algérie, Viallat poursuit ses études à l'École des beaux-arts de Paris (1962-1963); il est devenu peintre abstrait. De 1964 à 1967, il s'installe à Nice, où il enseigne à l'école des Arts décoratifs, et y rencontre certains artistes de l'«école de Nice» (Arman, Ben, Bernard Venet); dans cette même ville a lieu sa première exposition, en 1966, à la galerie A. Au cours de l'été de 1966, il met au point son procédé: une même forme apposée en imprégnation sur une toile non tendue et non apprêtée. À cette forme rectangulaire, dont les contours rappellent vaguement une éponge, viendront s'ajouter d'autres éléments formels tels que le choix restreint de couleurs, des empreintes monochromes disposées régulièrement sur des fonds uniformes. Après avoir remis en cause le support et l'outil, Viallat pose la problématique de la figure et du fond. À l'époque où il expose en 1968, à Paris, chez Jean Fournier, il commence un travail sur les nœuds, les filets, explore les rapports de tension entre ces éléments et leur support, qui peut être le sol ou des arbres, et expérimente de nouvelles manières d'accrocher ses œuvres. Les préoccupations de Viallat et celles d'autres artistes vont aboutir à la formation du groupe Support-Surface – lancé officiellement lors d'une exposition collective en septembre 1970 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris; Viallat en démissionne en mai 1971. L'année suivante, il entreprend sa série des Prises, empreintes de mains sur du bois ou des galets, ainsi que des empreintes sur divers supports, comme les réalisait l'homme préhistorique. Installé à Marseille dès 1973 – il enseigne à l'école des Beaux-Arts de Luminy –, Viallat introduit de nouveaux éléments plastiques : des couleurs et des supports inhabituels, qui peuvent être neufs ou de récupération (bâches, rideaux, parasols, tentes, chemises...) et qui vont avoir

une incidence sur l'œuvre par leur matière, leur densité, leur coloration (Bâche kaki, 1981; acrylique sur tente militaire, 320 Z 475 cm). En 1979, l'artiste revient à Nîmes, où il vit et travaille actuellement.

Le principe posé au départ par Viallat, sans pour autant établir un programme, a connu, certes, d'innombrables modifications. Mais qu'elles soient superposées, découpées, taillées géométriquement, pliées, d'une seule couleur ou polychromes, placées en pleine nature, sur un mur, sur le sol, ou bien sur l'un et l'autre, qu'elles tombent du plafond ou soient tendues entre des arbres, les toiles de Viallat laissent toujours transparaître la permanence du principe et la persistance de la forme originelle

Patrick Saytour (Nice 1935)

Il est né à Nice, en 1935. Il vit à Aubais (Gard). Au sein du groupe Supports/Surfaces, Patrick Saytour a toujours occupé, délibérément, une position marginale, critique, voire ironique. Son travail peut se définir comme une entreprise de déconstruction de la forme, de la couleur, du format, du cadre de présentation, pour reprendre les termes même de l'une de ses déclarations. Il se livrait alors à une sorte de parodie théâtralisée de l'art, mise en scène dans un vocabulaire pauvre et à l'aide d'une technologie primaire : pliages et dépliages systématiques, brûlages, trempages, solarisations, etc. Les matériaux utilisés étaient et sont toujours choisis parmi les plus vulgaires ou les plus « kitsch » : tissus et fourrures plastiques, synthétiques, que l'on trouve en abondance sur les marchés que fréquentent les travailleurs immigrés. À la fin des années 70, alors que se manifestait un retour à la figuration portant la peinture à renouer avec les mythes, le drame et la tragédie, il propose des assemblages d'objets de bazar : lampes, drapeaux, photos de pin-up, tapisseries décoratives décorées de caravelles, de biches dans des sous-bois, de princesses, de fantasias arabes, etc. Plus récemment, cette posture parodique a donné lieu sous des intitulés pompeux, Anniversaires, Célébrations, Chroniques, Commémorations, Couronnements, Javas, Noces, Noubas, Monuments, etc., à des œuvres subtiles, dont le dessein de déconstruction et d'accablement de l'art est joué dans les mises en page, d'une grande beauté formelle, de panoplies de costumes de fêtes pour enfants, de chemisettes en toile grossière, de vêtements de poupées, de bandes de carton, de feutre, de caissettes de bois, de maquettes de théâtre, de gabarits et patrons de vêtements, de cartes géographiques, etc. Viennent ensuite des assemblages d'objets qui mettent en scène, monumentalisés à l'excès, des objets à la fois décoratifs et utilitaires dont une lampe métallique sortie du rêve paroxystique d'un bricoleur mégalomane. Mais comme celles de Claes Oldenburg, ces « sculptures » ne s'en imposent pas moins comme des œuvres raffinées d'où émane une étrange séduction. Nous ressentons la même attirance en face de ces filets montés sur des cerceaux métalliques, où s'accrochent des fruits en plastique, des flotteurs de filets de pêche, des perles, des plumes, un attirail de décor festif dont l'artifice est exalté par une cosmétique du banal, le « pomponnage », plutôt, pour citer précisément Patrick Saytour, de l'œuvre d'art. Un pomponnage jubilatoire, arrangé avec un zèle d'étalagiste. Les œuvres de Patrick Saytour ont été exposées dans la plupart des lieux d'Europe, d'Amérique et d'Asie dédiés à la présentation de l'art moderne et contemporain. Elles figurent dans la plupart des grandes collections publiques et privées.

Louis Cane (1943 Beaulieu-sur-Mer (06))

En 1961, il entre à l'École nationale des Arts décoratifs, à Nice, puis effectue deux années d'études à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris.

En 1967-1968 Cane expose, avec Arman, Ben Vautier, Noël Dolla et Patrick Saytour, au Hall des Remises en question, nouveau lieu ouvert par Ben à Nice, une toile oblitérée par une série de cachets-tampons, sur toute la surface du papier, LOUIS CANE ARTISTE PEINTRE. Les Tampons constituent, avec les Papiers collés (papiers peints puis découpés en fines bandes et recollés sur feuille de kraft) les premiers travaux de l'artiste.

Lors de la première exposition du groupe Supports/Surfaces, Viallat refuse la participation de Cane, qui distribue alors dans l'exposition, un texte théorique, contestant la cohérence du groupe, tract qui inaugure une série de polémiques et de contestations.

La revue, « Peinture, cahiers théoriques », dont Cane est l'un des fondateurs, paraît en 1971, en même temps que s'accroissent les divergences au sein du groupe Supports/Surfaces. Il réalise cette même année, ses premières expositions personnelles à Paris (galerie Templon et galerie Yvon Lambert et participe à la deuxième et troisième exposition Supports/Surfaces au Théâtre de la Cité internationale à Paris en avril, puis en juin au théâtre de Nice.

Jusqu'en 1975, Cane continue ses séries abstraites : des Toiles découpées à compter de 1970, toiles sans châssis, étalées sur le sol, puis peintes par vaporisation et pliées en deux, enfin découpées et agrafées directement sur le mur suivies par les Toiles au sol de 1972, réflexion sur l'espace dans la peinture et sur le chromatisme, enfin les séries Sol/Mur de 1974-1975, des toiles noires saturées de couleur par pulvérisation.

Entre 1973 et 1978, il effectue de nombreux voyages en Italie, où les fresques de Raphaël au Vatican vont l'influencer, puis étudie la peinture classique, celle de Cimabue et de Giotto notamment.

En 1975 et 1976, il se met à pratiquer une peinture semi-abstraite : premiers dessins sur les Ménines et premières toiles peintes avec des arches, avec l'apparition de l'ange.

En 1977, il fait partie de l'exposition « L'avant-garde 1960-1976 : trois villes, trois collections » exposition itinérante (Marseille, Grenoble, Saint-Étienne et Centre Georges-Pompidou à Paris) dans laquelle figuraient la plupart des artistes du mouvement Supports/Surfaces.

D'une peinture abstraite à un retour définitif à la figuration, en 1978, Louis Cane réfléchit sur l'histoire des formes picturales et se lance dans une figuration exacerbée de figures emblématiques, des femmes nues et écartelées, des accouchements, des Annonciations, des déjeuners sur l'herbe... dans des styles. Cane n'a jamais caché ses sources : Picasso, Manet, Goya, Rembrandt, Matisse, et plus près de nous Frank Stella, Jackson Pollock, et enfin de Kooning.

La sculpture qu'il aborde dès 1978, est pour lui une discipline familière, depuis ses années d'apprentissage. Les statues, féminines presque exclusivement, renouent avec la pratique traditionnelle du modelage, et les formes se montrent alors tantôt burlesques, tantôt pathétiques, d'un expressionnisme baroque.

Dès la fin des années quatre-vingt, plusieurs expositions-rétrospectives remettent la mouvement Supports/Surfaces sur le devant de la scène: En 1990, le Château de Chambord expose "Le Bel Age - Supports/Surfaces" et en 1991, le musée d'Art moderne de Saint-Etienne présente "Supports/Surfaces", exposition itinérante (Tel Aviv, 1992 - Japon, 1993) avec une sélection rigoureuse. Au début des années quatre-vingt-dix, Cane revisite Monet, et réalise un ensemble de nymphéas, peints sur toile, soie, verre ou grillage, assemblés en polyptyques ; Il les expose en 1994 au musée de l'Orangerie à Paris Série des Nymphéas

En 1975 et 1976, il se met à pratiquer une peinture semi-abstraite : premiers dessins sur les Ménines et premières toiles peintes avec des arches, avec l'apparition de l'ange. Après la période d'une abstraction rigoureuse, la figuration arrive en 1978 pour interroger l'histoire de la peinture. La sculpture qu'il aborde dès 1978, est pour lui une discipline familière, depuis ses années d'apprentissage. Les statues, féminines presque exclusivement, renouent avec la pratique traditionnelle du modelage. Au début des

années quatre-vingt-dix, Cane revisite Monet, et réalise un ensemble de nymphéas, peints sur toile, soie, verre ou grillage, assemblés en polyptyques ; Il les expose en 1994 au musée de l'Orangerie à Paris.

L'œuvre de Louis Cane est à la jonction de l'abstraction et de la figuration. Influencé tant par son expérience Supports/Surfaces dont il est en 1968 un des membres fondateurs avec Claude Viallat, Jean-Pierre Pincemin, Daniel Dezeuze et Vincent Bioulès... que par l'histoire (de l'art) et les œuvres de Velasquez, Manet, Matisse, Picasso, Monet... qu'il a « le courage d'oser imiter » depuis les années 1970-80, il ajoute au plaisir qu'il trouve à utiliser toutes sortes de supports: toile, soie brodée, grillage..., son désir d'interroger la couleur, son rôle et ses effets, son extension dans l'espace. Ces recherches plutôt picturales, ils les appliquent aussi à ses sculptures mais c'est alors la question des matériels, de leurs poids, de leurs forces et de leurs fragilités et de leur possible mise en mouvement, qui priment et animent l'artiste léonardien. Les sculptures que Louis Cane invente sont d'impensables machines volantes, — "Mais de qui se moque-t-on? Et d'abord ça ne volera jamais. (LC 5/4/94) — "simples, légères et ludiques".

Lors de la construction de la nouvelle cathédrale d'Évry, il réalise un tabernacle moderne, de forme cubique. Celui-ci est recouvert sur cinq faces de mosaïques inspirées de celles de la primitive Église. Les thèmes de la décoration sont les symboles utilisés par les premiers chrétiens : colombe, raisin, pain, poisson.

Jean-Pierre Pincemin (1944-2005)

Jean-Pierre Pincemin est né le 7 avril 1944 à Paris.

Enfant ordinaire, il préfère l'école buissonnière et les aventures de Blake et Mortimer aux leçons et devoirs. Pour le redresser, on l'envoie en pension chez les jésuites, puis on lui fait apprendre le métier de tourneur. A 17 ans, muni d'un CAP, il entre dans une petite entreprise. Jean-Pierre Pincemin est autodidacte. Il a pris goût à la peinture en séchant les cours d'esthétique industrielle pour aller au Louvre. Après avoir taté de la pellicule, il se met à la peinture, parce que le galeriste Jean Fournier, qui avait une maison près de celle de ses parents, l'encourage à le faire.

A 23 ans, il commence sérieusement à peindre et abandonne définitivement son métier de tourneur. Peintre, graveur et sculpteur, Jean-Pierre Pincemin expérimente d'abord des opérations et des gestes divers sur la toile : empreintes, teintures, collages, pliages, découpages.

Entre 1962 et 1966, il multiplie les tentatives picturales modernes, de l'abstraction lyrique à l'action painting, en passant par le nouveau réalisme, mais c'est avec la sculpture, discipline à laquelle il reviendra toujours, qu'il se fait d'abord remarquer.

Autour de 1967-1968, il réalise sur des draps des empreintes de planches, de tôles ondulées, de grillages qu'il récupère dans les décharges. C'est son premier chantier sérieux de construction de la peinture. Il la conçoit alors en termes de répétition et de sérialité, il en accuse la matérialité.

Pincemin est proche de Claude Viallat et du groupe Supports/Surfaces, avec qui il va exposer à plusieurs reprises. Avec les membres de ce groupe, il participe à une interrogation sur les conditions et le statut de la peinture. Il mène ensuite une réflexion sur la couleur et l'organisation de la surface colorée en damiers et bandes.

Ensuite viennent les carrés de tissu collés, trempés dans des bains de couleur. Les toiles commencent à ressembler à des tableaux. Elles obéissent à une structure architecturale simple, monumentale, d'arcs et de portes, avec un haut et un bas, une assise, une partition de l'espace, même dans les champs monochromes.

La couleur, sombre, passée à la brosse, y prend toujours plus d'épaisseur et de poids. C'est le temps des "Palissades", des bandes horizontales et verticales qui font penser à des planches ajustées. Dans ces configurations strictes, le geste pictural peut se charger de lyrisme. Les formats deviennent grandioses, à l'américaine.

Jean-Pierre Pincemin figure dans l'exposition "Nouvelle peinture en France-Pratiques/théories", organisée par le Musée de Saint-Etienne, en 1974. Elle réunit les représentants de Supports/Surfaces. Lui s'en détache. Son premier exégète, le critique Bernard Lamarche-Vadel, devait peu après (en 1979) reconnaître en lui un "peintre d'histoire", l'auteur d'une "oeuvre animée d'un puissant motif", d'une "oeuvre prise dans une réflexion sur la peinture dans son sens classique et traditionnel".

A la fin des années 80, tout en poursuivant son travail sur les harmonies et les contrastes chromatiques, il s'oriente vers la représentation, vers l'image et le sujet. Il inscrit des arbres de primitifs italiens, simples et plats, en forme de cyprès, dans un cycle sur "L'Année de l'Inde", où l'on croise de grosses fleurs à la Warhol, des pattes et des trompes d'éléphants blancs, toute une figuration à motifs incertains, mais aux formes sûres, bien entretenues dans "un équilibre entre la présence d'une image et son absence".

Le peintre navigue alors selon ses caprices, s'inspirant de fables du Moyen Age, de l'imagerie chrétienne ou d'estampes japonaises, après les miniatures indiennes. La découverte de l'aquatinte au sucre en 1988 lui permet une grande souplesse d'exécution, une plus grande liberté comme en témoignent ses réalisations sur le thème de l'arbre et de la feuille.

En 1995, à Liège, il figure la création du monde sur un plafond de 200 m² à l'hospice du Balloir, en respectant à la lettre le récit biblique.

En 1999, Pincemin montre ses tableaux préférés dans une exposition à la Fondation Coprim, à Paris, puis il participe en 2000 à l'exposition "La peinture n'est pas un genre", qui défend la pratique picturale au Musée des beaux-arts de Tourcoing.

Pincemin donne aussi de drôles de sculptures, énormes parfois, comme cette barrière de béton aux allures de dragon, qui approche les 11 mètres de long. Par contre, d'autres sont faites de petites plaquettes de bois colorées et agrafées comme des éléments d'armure orientale.

Pour cet artiste dont "la grande affaire en peinture est d'aimer la peinture, de ne pas savoir comment peindre, d'inventer des moyens de peindre et assez vite, de pouvoir [s']identifier à la peinture occidentale", l'art est synonyme de découverte et d'invention. Ce principe, conjugué à d'un besoin absolu de s'inscrire dans la tradition picturale, est le fondement d'une oeuvre singulière, d'une grande rigueur logique.

Jean-Pierre Pincemin est mort le 17 mai 2005 à Arcueil (92)

Pincemin déclarait qu'il avait toujours eu "une idée ultraperfectionniste de la peinture : une vision qui est très proche de celle de Véronèse". Il précisait qu'il lui avait fallu dix ans pour apprendre à peindre et pouvoir faire un tableau. Il se disait "archiconventionnel". Et déclarait vouloir "prendre des formes du XXe siècle, la géométrisation, ou même l'abstraction, et les dire dans un langage qui serait pratiquement celui du XVIe siècle".

Jean-Pierre Pincemin est mort le 17 mai 2005 à Arcueil (92)

Autres Artistes :

Marc Devade (1943-1983, Paris)

Peintre français. Pratiquant une abstraction chromatique, il s'est peu à peu éloigné des structures formelles rigides du départ tout en restant attaché au châssis et à la présentation frontale. Surtout influencé par les abstraits américains, il écrit de nombreux

textes théoriques. Fondateur de Support-Surface et de Peinture, cahiers théoriques, il expose alors des peintures polychromes et géométriques fondées sur l'opposition des verticales et des horizontales et la tension des couleurs. Attiré par le monochrome, il abandonne, en 1972, l'acrylique pour les encres dont la fluidité crée des effets de coulures et de superpositions dans une structure qui reste géométrique, avec une réserve de blanc importante. En 1978, il adopte l'huile et peint de grands pans de lumière lyriques (Riverrun, Nel Mezzo, Écho des lumières).

Bioulès Vincent (1938, Montpellier)

Peintre français. Il est l'un des fondateurs de Support-Surface et de Peinture, cahiers théoriques. Fidèle au châssis, il utilise le ruban adhésif pour déterminer la distribution des surfaces colorées verticales de ses tableaux, souvent organisés en séries. Mais il n'a pas cessé de travailler sur le motif. En 1975, il laisse éclater la contradiction, exposant côte à côte paysages et œuvres non figuratives. Son choix est fait : il met sa culture au service du plaisir de peindre la réalité qui l'entoure. Influencé par Matisse (Fontaines d'Aix), il aime citer Dufy et le provençal Chabaud. Classique par ses thèmes (portraits, intérieurs bourgeois, célébrations de la famille), il s'affirme moderne par l'outrance de ses couleurs et par l'organisation frontale de ses œuvres.

Toni Grand, Antoine Grand, dit (1935, Gallargues)

Né en 1935 à Gallargues-le-Montueux, Gard, France. Vit et travaille à Mouriès, Bouches-du-Rhône, France. Sculpteur français. Il se fait connaître dans les années soixante-dix par des objets en bois, d'allure brute ou étrange, qu'il désigne du nom des opérations effectuées. Exposant avec Support-Surface, il dresse sur un mode quelque peu humoristique une sorte de catalogue de toutes les actions possibles avec des branches d'arbre. À partir de 1977, il enduit de résine de polyester les formes produites, travail assez long et peu visible. Il expose alors des pièces massives et lisses où la résine, matière ambiguë, à la fois opaque et translucide, piège la lumière. À la Biennale de Venise, en 1982, il joue sur l'opposition des matériaux, dressant des colonnes composées chacune, verticalement, d'un demi-tronc de résine et d'un demi-tronc d'arbre. Ses œuvres récentes se caractérisent par l'inclusion de poissons pétrifiés. Après des alignements de bouts de bois, après des équilibres de pierres soudées par de la résine synthétique, après des congères gélifiées dans la résine ou incarcérées dans des tubes, Toni Grand présente, ici, *Point de suspension* : des lignes courbes fermées en bois accrochées à un clou, installation déclinée sept fois dans la galerie.

Bernard Pagès (1940, Cahors)

Sculpteur français. À la fin des années soixante, il juxtapose - en plein air souvent - divers matériaux (branchage et rouleau de grillage, pierre et plaque d'égoût, tôle ondulée et fagot), leur confrontation faisant naître une sorte d'art pauvre. Puis il utilise le bois qu'il taille, assemble et dispose au sol ou au mur. À partir de 1975, l'élément d'assemblage l'emporte sur l'élément assemblé (bois noyé dans la maçonnerie). Loin de Paris, cette œuvre rustique se monumentalise avec l'utilisation de la brique et trouve dans les Colonnes (1979-1985), d'inspiration brancusienne, un épanouissement lyrique. Ces colonnes empilent des tronçons de bois, de pierre, de brique, de mortier, savamment coloriés et décalés, faisant naître une polyphonie incongrue. Dans ses travaux récents, Pagès mêle le fer à béton, les bidons écrasés, la céramique, créant un univers hérissé et burlesque.

Bonus :

François Morellet (1926, Cholet)

François Morellet est un artiste contemporain français, né en 1926 à Cholet (Maine-et-Loire). Il est peintre, graveur et sculpteur.

Après une courte période figurative, Morellet devient abstrait en 1950, et adopte un langage géométrique composé de formes simples : lignes, carrés, triangles, assemblés dans des compositions élémentaires généralement sur deux dimensions. Pour Morellet, l'œuvre d'art ne renvoie qu'à elle-même. Son titre, généralement sophistiqué (l'artiste aime les jeux de mots), indique la règle du jeu qui a présidé à son élaboration. Il entend contrôler le processus de création et justifie chacun de ses choix par un principe établi au préalable, qui peut aller jusqu'à faire intervenir le hasard dans certaines composantes de l'œuvre.

En 1961, il est l'un des créateurs du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) avec cinq autres artistes : Sobrino, Garcia-Rossi, Le Parc, Yvaral et Stein, ainsi que François et Vera Molnar [1] (qui quitteront très rapidement le groupe). Morellet crée alors des œuvres avec des tubes de néon.

L'application rigoureuse des notions de géométrie, apporte au fil des années une approche spatiale qui le situe d'emblée du côté des artistes de l'Art minimal et de l'Art conceptuel. François Morellet poursuit des recherches similaires à celles d'au moins trois grands artistes américains, Ellsworth Kelly, Frank Stella et Sol LeWitt. Cela aboutit à une configuration d'où le sentiment est absent. Cette recherche de la neutralité active conditionne le propos de François Morellet et l'inscrit dans une contemporanéité certaine qui peut se définir par des expérimentations comme les *Répartitions aléatoires* et les *Trames* depuis les années 1950, les *Désintégrations architecturales* depuis 1971, les *Géométries* depuis 1983, les *Défigurations* depuis 1988, les *Déclinaisons de pi* depuis 1998.

Artiste à forte réputation internationale usant de multiples supports comme matériaux (toiles, tableaux, adhésifs, néons, surfaces de bâtiments, etc.), il jouit d'une grande considération en France et en Allemagne se manifestant par un nombre important de commandes publiques et privées ainsi que dans de nombreux pays européens comme la Suisse, la Grande-Bretagne, l'Italie, les Pays-Bas ou aux USA. Son intervention sur le lieu au travers d'une pratique in situ lui fait explorer les domaines de l'installation et de l'environnement.

François Morellet est l'un des acteurs les plus importants de l'abstraction géométrique de la seconde moitié du siècle. Il est considéré comme un précurseur du minimalisme.