

© Editions Mirandole

Tel: 0632726799

serge.teskrat@hotmail.fr
<http://pagesperso-orange.fr/serge.teskrat/>

© Documentation Michel Jouët ®

ISBN 2-912965-08-X
EAN 9782912965080

*Figure 1: Couverture: Bottes de paille, Michel Jouët, 1988, huile sur toile,
204x103cm*

Serge TESKRAT

Michel Jouët
ou les
jeux de la géométrie

A Léa Teskrat Lebreton

PREFACE

« J'ai toujours été fasciné par la géométrie, son apparente simplicité... Une sphère découpée en rondelle, une ficelle noire et blanche, des carrés découpés...

Rien n'est trop simple, il faut arriver au « *je ne sais quoi* », au « *presque rien* », et soudain, il se passe quelque chose, tout bascule, tout est déconstruit, sans anecdote, sans romantisme... Juxtaposition, montage, démontage, une étincelle d'humour, voilà ce qui m'enchanté!...

On est un simple accident dans le cours des choses... Les trainées d'avion, un fil à plomb, une poutre craquelée, cela me ravit... Alors, quand les idées viennent la nuit, je dessine, je déchire, je fais de multiples croquis, dont quelques uns seulement seront réalisés en grandes dimensions, sur la toile.

Le reste, les variations, les centaines d'esquisses empilées ici ou là, c'est peut-être bon, c'est peut-être médiocre... Qui sait?...

J'ai peur de ne pas pouvoir m'en sortir, c'est vrai... Ce qui compte, c'est créer le choc, la surprise... Et puis, il faut jouer avec l'aléatoire. Finalement, on a le hasard que l'on mérite.

Michel Jouët

20 Mars 1991

INTRODUCTION

La perspective emploie pour les distances deux pyramides opposées, dont l'une a son sommet dans l'oeil et sa base à l'horizon, et l'autre a sa base du côté de l'oeil et son sommet à l'horizon. La première se rapporte à l'univers et embrasse la masse des objets qui passe devant l'oeil, comme un vaste paysage vu par une étroite ouverture - les objets aperçus par ce trou sembleront d'autant plus nombreux qu'ils sont plus éloignés de l'oeil.

Léonard de Vinci (Florence 1452 - Amboise 1519), Carnets, tome II

Le « *Carré blanc sur fond blanc* » en 1918 de Malévitch devait clore le chapitre de la peinture à tout le moins géométrique. L'abstraction de l'entre-deux-guerres était allée jusqu'au bout d'elle-même comme le prédisait le marxisme pour la fin de l'histoire.

Qu'en est-il aujourd'hui de cette peinture? En réalité, l'abstraction géométrique n'a jamais cessé d'exister. Les préoccupations de la Renaissance concernant la perspective linéaire le montrent. Des exemples plus anciens **(1)** comme l'art géométrique

(1) Voir le livre de Dora Vallier *L'art abstrait* en introduction « La démarche abstraite réfléchie [du XX^{ème} siècle] est sans précédents. » Rien ne prouve que les précédents n'étaient pas réfléchis et rien ne permet d'affirmer que l'abstraction géométrique qui est la nôtre est le début d'une ère nouvelle. Une conception récurrente dont la forme varierait permettrait d'éviter une rupture artificielle entre la modernité et le reste de l'histoire. Une accélération technologique n'implique pas nécessairement une modification substantielle d'un corps social.

grec des céramiques attiques de 750 AV-JC ou certains symboles de l'art pariétal de Lascaux indiquent que la question de la géométrie n'est peut-être pas uniquement celle du XX^{ème} siècle.

Des tendances comme l'art concret suisse, l'art minimal, l'art cinétique sans parler d'artistes plus individuels tels Barnett Newnam, Daniel Buren, Ellsworth Kelly, Martin Barré, Robert Mangold, Brice Marden, François Morellet, ect. indiquent que la géométrie reste au coeur du débat de la peinture contemporaine.

Ce langage permet toujours d'exprimer les problématiques qui nous traversent et le travail de Michel Jouët ajoute sa différence à cette longue liste d'artistes concernés de près ou de loin par ce vocabulaire.

Les alternatives ne sont, bien-sûr, plus tout à fait les mêmes aujourd'hui. Maintenant, la modernité d'une oeuvre se mesure moins par la radicalité d'un engagement qu'il soit politique ou autre que par sa capacité à se déplacer, à intégrer les grands thèmes de l'histoire de l'humanité ou à jouer du paradoxe.

LES JEUX DE LA
GEOMETRIE

Si bien que l'acte de peindre est toujours décalé, ne cesse d'osciller entre un avant-coup et un après-coup: hystérie de peindre... Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup, le travail du peintre est décalé et ne peut venir qu'après, après-coup: travail manuel, dont va surgir à vue la Figure...

Gilles Deleuze, Logique de la sensation I, p.:63

Si l'art de Michel Jouët part d'une préoccupation rétinienne, il pourrait alors s'inscrire parfaitement dans ce pré-matérialisme descriptif qu'est la phénoménologie moderne.

Cependant, cette position étroite ne convient pas à l'artiste et son travail va rapidement évoluer vers d'autres horizons. L'on pourrait s'attendre à le voir s'engager dans un idéalisme cistercien traditionnel de par le chemin austère de la géométrie qu'il a choisi. En réalité, ce minimalisme est une pure apparence. Le fait de contrarier l'ordre de la raison par les dysfonctionnements propres à la logique mathématique montre au contraire la capacité d'un tempérament baroque.

Les jeux de la géométrie

Ce paradoxe ne serait-il pas justement le signe d'une volonté de ne plus dépasser ces choix partisans entre un idéalisme utopique et un matérialisme libidinal par une énième synthèse avant-gardiste? Michel Jouët semble choisir la voie nomade du va-et-vient (2).

(2) Voir Jean-François Lyotard « La condition postmoderne », ed. de Minuit, Paris, 1979, col. Critique.

Un art rétinien

L'oeuvre de Michel Jouët manifeste un intérêt certain pour un art qualifié de rétinien dans le sens où l'image s'adresse au regard et à sa visualité⁽³⁾. L'artiste cherche à comprendre comment le réel est reçu par l'oeil. Il s'intéresse aux ambiguïtés de cette perception. L'exemple de « *Cercles concentriques noirs sur fond blanc* » de 1967, reprenant le principe des lentilles de Fresnel, est symptomatique à cet égard, de ce courant que l'on a qualifié d'art optique ou d'art cinétique. Michel Jouët y semble sensible dans un premier temps. Mais ces cercles concentriques, s'apparentant aux

(3) Voir l'article sur l'Op'art de Frank POPPER dans l'Encyclopædia Universalis, « *Ainsi des structures périodiques utilisant différentes figures géométriques, la superposition de trames ou la juxtaposition des couleurs et divers autres procédés à la fois artistiques et scientifiques qui produisent les phénomènes ϕ , l'effet moiré, l'irradiation et la diffusion des couleurs, leur division d'intensité, les contrastes simultanés, successifs ou mixtes, la croissance et la décroissance de la couleur et du ton, l'interférence de la couleur, tous ces phénomènes donnent lieu à des excitations de la rétine, à des pulsions, convulsions et autres réponses fortes au mélange optique, aux doubles interprétations (renversement de la figure et du fond, dialectique entre couleurs «chaudes» avançantes et couleurs «froides» reculantes), à une ambiguïté globale et à une instabilité permanente des éléments plastiques.* »

lentilles de Fresnel, pourraient être, curieusement une profession de foi pour l'artiste car elles jouent le rôle d'une loupe en agrandissant les détails. Elles permettent de pénétrer la matière dans sa structure intime et d'en faire une projection vers l'infiniment petit comme vers l'infiniment grand(4).

Ce trouble optique, que l'artiste cultive au départ, n'est pas une fin en soi mais est un moyen de voir autrement. De plus, l'optique pose la question d'une représentation prédisposant aux mathématiques et, à tout le moins, à la géométrie. Ces arguments se retrouveront dans le travail de Michel Jouët.

Ces choix de la rationalité posent la question de savoir si le champ du tableau est le lieu d'une totalité idéale entièrement représentable ou si cette dernière ne peut être que partiellement visible sous la forme d'un fragment(5). Michel Jouët répond clairement les deux à la fois. En effet, le champ du tableau reste bien un lieu privilégié car les cercles concentriques le sont à partir d'un point situé sur le tableau et placé en son centre. Ce point, *l'axis mundis*, est donc bien déterminant en terme de construction d'une totalité visible .

(4) Toutes les oeuvres analysées dans la présente recherche sont visibles dans le catalogue.

(5) Cette question de *l'axis mundis* est certainement un des éléments qui permettra à l'artiste de ne pas s'attacher à l'art optique. En effet, l'art optique ne se pose pas la question d'un centre de gravité à partir duquel le regard pourrait reconstruire une totalité. Pour rester strictement rétinien, l'art optique doit faire l'économie d'un *axis mundis*. Il doit au contraire engendrer une surface perpétuelle et systématiquement instable.

En même temps, les cercles sont coupés par le bord du tableau et indiquent nettement que ce mouvement concentrique est perpétuel et qu'il en excède les limites (6).

Parallèlement, cette logique des cercles concentriques, ou de la loupe, prédispose au détachement d'une réalité figurative. Cette distance permet à Michel Jouët de commencer son oeuvre personnelle directement dans l'art abstrait et géométrique (7). De plus, les ondes de choc de ces cercles concentriques ont des conséquences innombrables et imprévisibles. Elles favorisent une évolution libre de toute linéarité et univocité. Ainsi, l'artiste conçoit-il fréquemment des hypothèses de travail qu'il réalise ultérieurement comme oeuvre.

Ses recherches, élaborées dans les années 1965/1969 à partir de trames superposées sur un format circulaire, sont proches de ces préoccupations purement rétinienne(8). Cependant, la prédilection pour cet art évolue vers de nouveaux centres d'intérêts comme en témoigne l'oeuvre « *Cinq cercles et carrés* » de 1967. Elle inaugure, en partie, ce que va être le travail de Michel Jouët.

(6) C'est précisément le fonctionnement d'une loupe que de se concentrer sur un fragment du réel mais l'endroit où la loupe est posée est important au détriment du reste.

(7) Toutefois, Michel Jouët a commencé par une période de copie d'artistes classiques et modernes et a donc rencontré la figure.

(8) Il lui arrive d'ailleurs d'utiliser un moteur électrique rotatif pour obtenir des jeux de trames dont les superpositions deviennent ainsi infinies.

De fait, il conserve le principe d'un carré présent déjà dans « *Cercles concentriques noirs sur fond blanc* ». Cette surface primordiale sera le support de ses multiples expériences.

Le tableau sur lequel se pose *l'axis mundis* est bien conservé et se trouve au centre. De même, la volonté de mélanger deux choses, comme dans le cas des trames, se retrouve également. Mais à ce niveau, un changement intervient. L'objectif n'est plus de provoquer une perturbation d'ordre strictement visuel. S'il s'agit toujours d'obtenir un trouble, le but n'en est plus la rétine. Il est produit par la rencontre de deux logiques géométriques qui s'affrontent et se mélangent pour engendrer une autre réalité plus plastique. Le parcours du spectateur consiste à passer du carré au cercle dans un premier temps puis à décaler le tramage dans un deuxième temps sur une demi-case. Ce principe de décalage, récurrent chez Michel Jouët, témoigne du refus d'une adéquation parfaite pouvant signifier plus largement la Vérité d'un idéalisme dont il se désintéresse (9).

L'oeuvre « *Barres de verre et traits noirs* » de 1969 reste sans doute plus proche de cette tendance de l'art optique. Elle

traduit, malgré tout, cette confrontation de deux logiques géométriques. Elle manifeste également, de la part de l'artiste, un comportement iconoclaste propre au dadaïsme dans le sens où il n'hésite pas à profaner l'image par l'ajout d'objets fixés à même la toile. En effet, les barres de verre cylindriques sont coudées en angle droit afin d'être enfoncées dans un trou, percé dans l'épaisseur du tableau. Ainsi, peuvent-elles pivoter selon le désir du spectateur. Cette oeuvre demande une manipulation de la part du public et s'apparente aux actions fréquentes des années soixante-dix. Le discours n'est pas radical. L'action n'est pas spectaculaire comme les actions d'Yves Klein ou de Michel Journiac.

Ici, le spectateur ou le collectionneur peut agir sur son tableau en toute discrétion, selon son bon plaisir, sans la pression du public, des médias ou sans chercher à le faire pour être vu. En réalité, la surface (10) peut être le prétexte à des logiques qui la dépassent tant du point de vue plastique qu'objectal. Ce choix indique chez Michel Jouët que la surface du tableau n'est pas un lieu

(9) Si la science est fondée sur cette adéquation, l'art en use largement. De fait, ce propos est inhabituel chez les protagonistes de la géométrie qui ont souvent revendiqué ce langage comme l'expression de la vérité. L'exemple des humanistes de la Renaissance avec la perspective est instructif à cet égard chez qui le point de fuite correspond souvent au centre géométrique du tableau. L'abstraction géométrique des révolutionnaires russes de l'Entre-deux-guerres serait assez proche de cet idéalisme également.

(10) La surface, d'argument plastique ou formel, deviendra argument objectal. En réalité, cette surface primordiale devient objet en soi propre à être manipulé. A terme, cette surface évoluera vers un argument médiumnique dans le sens où la surface, tel un médium, est en mesure d'investir toutes sortes de supports.

sacré, contrairement au principe de *l'axis mundi*. Une méthode semble s'esquisser reposant sur des paramètres relativement stables et permettant d'expérimenter plusieurs voies.

L'oeuvre « *Traits sur angle* » de 1987 traduit d'autres préoccupations de l'artiste. La possibilité pour une oeuvre d'être vue d'une certaine manière, à un certain point de vue, indique une constante dans la production des années quatre-vingts. Ce symptôme traduit la relativité d'une idée et contredit le discours avant-gardiste souvent partisan de la modernité précédente. Le médium photographique, fréquemment utilisé, a d'ailleurs été l'instrument privilégié de cette interrogation (11). Michel Jouët reprend cet archétype à sa façon et le conjugue dans son style.

Une oeuvre ne recherche pas systématiquement l'innovation et ressent parfois le besoin d'exprimer une communion d'esprit avec les débats du moment.

Parallèlement à ce besoin de partager ou de prendre position plus largement sur les enjeux artistiques, la démarche de Michel Jouët manifeste clairement l'intérêt qu'il porte à la communauté d'artistes à laquelle il appartient (12).

(11) Les recherches de Jan Dibbets sont significatives de cet état d'esprit comme le montrent ses carrés étalés sur le gazon sous forme de trapèze afin de contrarier leurs fuyantes et de produire un carré à la prise de vue photographique. Celle de Georges Rousse plus récentes confirmeraient cette idée. Cette insistance sur la relativité d'un point de vue trahit le doute postmoderne sur une position qui prétendrait pouvoir tout comprendre pourtant si souvent affirmé.

(12) même si cette dernière n'est pas toujours tendre.

L'intérêt qu'il porte à des artistes d'un passé proche, tel que Mondrian, montre chez lui une réflexion sur l'histoire et sur la mémoire par rapport à laquelle il désire prendre position. Son travail « *Quatre lignes droites pivotantes* » de 1987 manifeste cette assimilation des avant-gardes modernes. L'idée du passage se retrouve. Il n'est pas question de choisir entre le camp de l'horizontale ou celui de la verticale mais c'est le va et vient entre ces deux réalités qui en fait l'intérêt. Un moteur, placé derrière la toile, fait tourner ces quatre droites afin de les alterner en verticale et en horizontale. Le point de vue spatial était relatif dans « *Traits sur angle* » de 1987, le point de vue temporel le devient maintenant dans « *Quatre lignes droites pivotantes* » de 1987. Le choix partisan n'est plus à l'ordre du jour chez Michel Jouët et redonne ainsi au spectateur une liberté et un plaisir nouveaux (13).

L'art rétinien du départ est donc maintenant très loin. Le vocabulaire géométrique élaboré par Michel Jouët esquisse ce qui ressemblerait à une méthode dynamique d'exploration plastique.

(13) Parallèlement à cet état d'esprit partisan, les miroirs fréquents, dont le but était de donner l'impression au spectateur de participer à l'oeuvre à moindre frais en voyant son propre reflet, relevait d'une démarche proche de la démagogie. Michel Jouët ne s'est jamais accordé cette facilité.

Discours de la méthode

Michel Jouët n'est pas un artiste proluxe (14). Il exploite quelques principes de bases auquel il se tient puis il les manipule de toutes les façons possibles (15). La méthode est donc simple. Mais son apparente conceptualisation ne doit pas dissimuler la nécessité qu'a l'oeuvre, d'être réalisée et regardée pour fonctionner. L'oeuvre « *Ficelles noires et blanches* » de 1967 témoigne de cette méthodologie qui est celle de Michel Jouët. La surface primordiale carrée blanche est conservée.

La confrontation de deux logiques géométriques se retrouve également. La première méthode consiste à peindre une ficelle blanche en noir à intervalle régulier tous les vingt centimètres. L'artiste trempe simplement un écheveau dans un seau de peinture.

(14) Voir l'article de François Molnar « Volupté ou austérité » dans le catalogue « Du géométrique et du conceptuel », musée de Cholet, 1990, où ce dernier souligne parfaitement bien l'ascèse du travail de Michel Jouët.

La deuxième règle est de fixer cette ficelle sur la surface carrée en la conservant droite. Pour se faire, il convient à chaque rotation de pivoter la ligne de quatre-vingt-dix degrés. Ces méthodes sont réalisées de façon empirique. Le but n'est pas d'atteindre la perfection mais de passer de l'idée au tableau.

Dans ces conditions, La première droite ne peut être que verticale ou horizontale, pour que cette ligne continue puisse se croiser par la suite (16). La centralité paraît être absente mais en fait le cadre, qui en est l'émanation, y sursoit. Dans cette deuxième règle, la rotation n'est plus opérée à plat mais dans l'espace. Les limites du cadre brisent ainsi la ligne qui s'enroule autour de l'objet-tableau. Le résultat s'exprime alors visuellement en terme de surface et donne la sensation d'un chaos car la deuxième règle perd sa visibilité (17). Mais cette première opposition en cache une autre qui se manifeste par un décalage entre ce qui est vu à plat de façon statique et comment cela est produit dans l'espace de manière dynamique. Il s'agit pratiquement d'une action intégrée en amont de l'oeuvre. Ces autres "relativités" de l'apparence, que l'artiste cherche à traduire, habitent aussi le travail de Michel Jouët.

(15) Il est minimaliste d'un côté et joue sur la variation infinie de l'autre.

(16) Michel Jouët a d'ailleurs fait des tableaux avec des ficelles blanches peintes en noir à intervalles réguliers en faisant des horizontales et des verticales. Le résultat obtenu est alors un quadrillage.

(17) Voir l'article de Dietmar Gudérian « De l'ordre au chaos » dans le catalogue « Lignes sur faces », ed.Présence de l'art contemporain, 1995

Une autre oeuvre, telle que le mur du lycée de la mode à Cholet, permettrait de faire le tour des libertés que se donne Michel Jouët avec sa méthode. La démarche mise en oeuvre ici consiste simplement de partir d'une verticale pour arriver à une horizontale, par des rotations successives. Le mur est peint en blanc et les lignes sont noires. La nuit, ces lignes noires sont éclairées par des néons blancs cachés derrière qui semblent les auréoler. La ligne de rotation se situe à mi-hauteur.

En réalité, ces logiques sont connues et appartiennent désormais au style de l'artiste. Par-contre, un élément nouveau se manifeste par la volonté d'installer l'oeuvre avec son environnement (18). Rien n'est plus facile pour Michel Jouët. Il prend la longueur du mur et la divise par sa hauteur afin d'obtenir un nombre d'intervalles réguliers tant pour la disposition des lignes que pour leur inclinaison.

Ainsi le rythme de ce passage est-il déterminé par son support même. Les courants plus proches comme l'art conceptuel, l'art minimal, l'art abstrait, l'Arte Povera, les happenings, les environnements, indiquent la parfaite connaissance de l'artiste des enjeux de l'art contemporain et l'intelligence de son positionnement, dans la façon dont cet héritage est synthétisé. L'oeuvre « *Rotation de traits tous les 25°* » de 1975 reprend le protocole observé précédemment. La surface carrée primordiale blanche est présente.

(18) Cette oeuvre est tirée d'un dessin de 1969 réalisé en 1989 par l'architecte J.F. Salmon et fait 70mx3,20m. .

L'artiste tire une droite horizontale sur le milieu de la toile, sur laquelle il trace à intervalle régulier un point. La centralité est donc conservée. Par ces points, il fait passer une droite qu'il pivote à chaque fois de 25°.

La première logique est celle d'une ligne infinie et horizontale passant sur le milieu de la surface primordiale (19). La deuxième logique est d'y faire passer des droites à intervalles réguliers et de les pivoter à chaque fois de 25°. Une dernière logique serait de superposer sur ce rythme des tableaux restituant ce jeu.

Ce décalage entre ce que l'oeil perçoit et les moyens donnés à la raison pour expliquer ce qui est vu, est sans doute un des plus importants.

L'artiste prive pratiquement la raison de toute possibilité de compréhension. Cette différence, ce manque est un des centres de gravité de l'oeuvre de Michel Jouët (20). L'effet purement optique est dépassé. A ce stade, le spectateur a deux solutions s'il veut une explication.

Il peut poser des questions à Michel Jouët (21). L'artiste n'exclut pas cette possibilité, au contraire. Le spectateur peut également ne plus

(19) Cette logique est assez proche de celle du lycée de la Mode.

(20) Cette apparente difficulté que suscite l'oeuvre à produire un discours et que l'artiste réfute pour lui-même, souligne Bernard Truffault, ne sous-entend pas que Michel Jouët empêche quiconque de parler de son travail. Bien au contraire, il aime qu'on en discute. Ces conversations l'étonnent toujours et l'enrichissent, avoue t-il.

(21) Cette solution est rarement utilisée.

chercher à expliquer ce qu'il perçoit mais s'en tenir simplement à ce qu'il voit. La géométrie ne milite plus pour une raison totalisante expliquant la partie représentée.

Au contraire, le fragment rompt ses liens avec la totalité. Une tentation nouvelle se manifeste dans la démarche de l'artiste. La relativité spatiale et temporelle s'était affirmée précédemment. Ici, l'apparence est trompeuse. Michel Jouët s'amuse à élaborer une oeuvre fondée sur le réel que le passage à la représentation escamote.

L'étude « *Trois carrés dont les côtés se prolongent* » de 1973, qui deviendra une oeuvre en 1975, résume assez bien la démarche de Michel Jouët. D'abord, l'artiste part bien du carré qui est une forme dont les qualités plastiques d'égalité sont universelles à force de s'être sécularisée dans toutes les cultures. Cette forme récurrente chez Michel Jouët offre l'avantage de permettre la rotation. Mais si Michel Jouët travaille sur la rotation, il travaille également sur l'inclinaison. Les angles, dont il a besoin, doivent manifester un ou plusieurs côtés pour être mesurables et déterminer la position du carré dans l'espace (22).

Ensuite, aux principes du carré et de la rotation s'ajoute celui de la séquence (23). Dans cette étude « *Trois carrés dont les côtés se*

(22) Il y a d'ailleurs peu de cercle, chez Michel Jouët, concernant le format du tableau qui reste carré.

(23) Cette séquence est nouvelle mais n'est jamais qu'une variante de la rotation.

prolongent », qu'il s'agisse du même carré dans trois rotations différentes ou de trois carrés dans trois positions importe peu car c'est la question de la variation qui est posée et plus largement celle du temps. Toutefois, les variations se déroulent sur une ligne parfaitement horizontale et passent par le centre.

Dans une autre étude « *Présence/Absence* » de 1972, élaborée à partir d'une phrase de Nietzsche, Dans laquelle les consonnes engendrent un carré et les voyelles un blanc, le principe de la dextérité fonctionne dans le sens de l'écriture. De même, les jeux de rythmes auxquels Michel Jouët s'amuse avec les lettres de l'alphabet, reprennent ce principe de dextérité.

Le temps qui s'écoule n'est pas éloigné de celui de l'écriture. Toutefois, cette horizontalité scripturale peut s'apparenter aussi bien avec la ligne d'horizon (24). En effet, les oeuvres fonctionnent toujours en relation avec la situation du spectateur et ses propres points de repères.

Un autre élément permanent chez Michel Jouët s'observe dans la frontalité de son travail. Elle rejoint, d'une certaine façon seulement, la logique de l'écriture. Le format de ses tableaux s'inspire de la feuille de papier blanc rectangulaire sur laquelle on

(24) Pour être abstraite, l'oeuvre de Michel Jouët n'en a pas moins les pieds sur terre comme en témoignent ses nombreuses oeuvres fonctionnant avec un fil à plomb. En réalité, l'artiste retrouve l'orthogonalité fondamentale propre à toute culture dont l'intersection des deux droites produit *l'axis mundi*.

écrit (25). Néanmoins, cette surface primordiale n'est pas exclusive d'une certaine spatialité. Ces deux dessins posent à leur façon la question de savoir si conformément à la logique de l'écriture, les formes seront juxtaposées ou si au contraire, comme dans le dessin, les formes seront superposées.

En réalité, les deux logiques sont à l'oeuvre. Dans l'exemple de l'étude « *Présence/Absence* » (26), la superposition joue, alors que dans les « *Rythmes du M* », c'est celui de juxtaposition.

Dans « *Trois carrés dont les côtés se prolongent* » de 1973, les deux logiques sont en action. Les trois carrés sont une variation sur la même forme où seul le paramètre de l'inclinaison varie.

La variation ne recèle rien de particulier. Elle est compréhensible. Le carré pivoté, en son centre, de 32,5° puis de 45°. Le vocabulaire utilisé est d'une grande clarté et les choix opérés parfaitement visibles.

La variation se fait sur la même ligne, l'horizontale est bien confirmée. Les intervalles entre les centres des carrés, par-contre, ne sont pas réguliers.

Le parti-pris est celui de la juxtaposition absolue puisque c'est lui qui

(25) Ses tableaux sont fréquemment blancs et le noir rappelle la couleur ou la non-couleur de l'écriture et du dessin.

(26) « *Nous ne pouvons comprendre complètement qu'un univers façonné par nous-même.* », citation tirée du livre de Nietzsche « *Ainsi parlait Zarathoustra* ».

déterminera les coupes ultérieures de la deuxième logique (27).

La première logique d'organisation de l'oeuvre est donc censée être d'une grande lisibilité. C'est le choix d'une deuxième logique qui va rompre cette clarté. Dans le cas de l'oeuvre analysée, cette deuxième logique est tirée de la première. En effet, ce sont les prolongements des côtés des carrés qui vont interagir sur la forme de ces derniers par superposition. La forme n'est donc pas une totalité close sur elle-même. Elle ne représente qu'un fragment dont les structures en excèdent les limites visibles. La deuxième logique consiste donc à prolonger les côtés des carrés afin de permettre la coupe des carrés voisins.

Mais contrairement à la logique de l'écriture qui juxtapose les caractères alphabétiques chronologiquement, les conséquences de la deuxième méthode se font sentir indépendamment de tout ordre. Les prolongements des côtés du premier carré coupent tous les carrés qui le suivent. Ils couperaient vraisemblablement ceux qui seraient derrière et ils le font de façon cumulative. Il en va de même pour le deuxième et le troisième carré.

La deuxième logique n'est donc plus temporelle mais spatiale. Le premier ordre est éternel et apparent. Sa succession et sa rotation sont infinies. A l'inverse, le deuxième ordre brise la visibilité de l'ordre

(27) Ce système de méthode n'est pas éloigné des « définitions-méthodes » de Claude Rutault. Bien-sûr, ce dernier ne joue pas sur le segment de la production et de la perception mais sur celui de la distribution. Il justifie également la nécessité d'une réalisation. Les méthodes, chez Claude Rutault s'additionnent sans se heurter.

premier. Il est actif car il coupe la surface primordiale du carré de manière soustractive. A terme, cet ordre finirait par faire disparaître l'oeuvre. A ce stade de l'analyse, il ne semble pas que l'artiste revendique une totalité idéale et close dont l'activité artistique lui permettrait un accès particulier. Si une totalité existe, elle est contradictoire. Il n'existerait pas seulement, comme dans la dialectique classique, un ordre opposé à un désordre ou une culture contre une nature. Il y aurait en plus deux ordres contradictoires engendrant une autre logique.

Dans ce sens, l'oeuvre acquiert une autonomie dans son élaboration plastique. L'artiste commence mais ensuite le résultat n'est pas complètement prévisible. L'oeuvre réalisée n'est qu'une possibilité parmi d'autres et ce qui est produit est accepté **(28)**. Michel Jouët n'attend pas de résultat particulier car il joue le jeu des règles qu'il s'est donné. Des accidents plastiques ou des rencontres de plusieurs logiques se déroulent dans le champ du tableau. Le format n'étant pas une limite close sur elle-même, une totalité fermée, cette surface primordiale peut être excédée **(29)**.

(28) Michel Jouët fait mentir la tradition qui voudrait que la géométrie soit asservie à l'homme et à sa volonté d'idéalisme. Celle-ci joue un rôle dans l'élaboration de l'oeuvre et conduit à limiter l'idée d'une composition dont l'artiste serait le seul chef d'orchestre. La part du hasard n'existe pas chez Michel Jouët contrairement à certaines oeuvres de François Morellet. Il n'est pas concerné par cette "dé-responsabilité". Au contraire, chez lui, il y a un partage. L'artiste fait un certain nombre de choix et la géométrie fait le reste.

(29) Voir l'article de Gilbert Lascault au chapitre 14 « La pensée du dehors » dans le catalogue « Lignes sur faces », ed.Présence de l'art contemporain, 1995.

Si elle peut l'être par l'espace, elle l'est aussi par le temps comme l'étude « *Trois carrés dont les côtés se prolongent* » et ses trois séquences de rotation l'ont montré. Le temps, chez Michel Jouët, correspond au travail et à celui de l'élaboration de l'oeuvre. Il est plutôt successif que simultané. Il rappelle celui de l'écriture avec laquelle l'artiste a beaucoup travaillé.

Au-delà du temps et de l'espace, la forme carrée devient en soi un élément susceptible d'être manipulé et détourné. Un élément visible confirme cette idée d'une surface primordiale utilisée comme objet détournable. Il s'agit de l'épaisseur du tableau.

Cet élément, déterminant chez Michel Jouët, est constant. Il est parfois exploité plastiquement comme dans « *Trois obliques noires sur trois carrés blancs* » de 1988, par exemple.

Le fait que Michel Jouët travaille en plus sur de la toile marouflée et tendue sur du bois afin d'atteindre une grande rigidité, montre un désir de manipulation et la volonté de fixer, de coller, de visser sur la surface des protocoles méthodologiques (30). Cette oeuvre « *Trois obliques noires sur trois carrés blancs* », autorise la détermination des intervalles sans problème. Il n'est pas question de laisser la

(30) S'il existait deux grands axes fondamentaux dans l'art du XX^{ème} siècle, ce serait l'objet des dadaïstes d'un côté posant la question de la distribution de l'oeuvre et sa réception et de l'autre, l'oeuvre toujours classique, restant dans une logique de la production (voir Pierre Restany dans « L'autre face de l'art »). Duchamp stigmatisait d'ailleurs souvent l'art pour n'être que rétinien. De ce point de vue, Michel Jouët fait cette synthèse difficile entre ces deux tendances qui se sont historiquement affrontées et montre ainsi l'actualité de son propos s'il en était besoin.

possibilité à celui qui accroche le choix d'adapter l'oeuvre à son milieu. Le propos de l'artiste se situe ailleurs. L'oeuvre a sa propre logique de fonctionnement.

Les intervalles sont déterminés par l'alignement des carrés et par le prolongement des obliques. Ce travail « *Trois obliques noires sur trois carrés blancs* » de 1988 traduit cette méthode qu'à élaborée Michel Jouët pour explorer ses hypothèses de travail.

La surface primordiale carrée, blanche et multipliée par trois, laisse présager un vaste quadrillage dont trois exemples seraient seulement présents.

La première définition manifeste sa simplicité. Les carrés se suivent sur une même ligne à intervalle régulier. Ensuite, la deuxième règle se traduit par la ligne droite dont le point de départ commence en bas et à gauche du premier tableau pour continuer jusqu'au sommet du dernier tableau en haut et à droite (31).

Jusqu'ici cette règle ne poserait pas de problème, si l'on observait avec attention une deuxième droite commençant au même point de départ mais courant sur l'épaisseur inférieure des trois tableaux (32). L'attention du regard, ici, ne consiste plus à comprendre une ambiguïté visuelle mais à observer des choses

(31) La dextérité est conservée mais le caractère descendant de l'écriture occidentale est écarté. Au contraire, c'est l'ascendance qui est choisie et donc la priorité est donnée au caractère plastique sur le scriptural.

(32) Plus question de temps et de rotation dans ce cas comme dans « *Trois carrés dont les côtés se prolongent* » de 1975,.

dessinées à des endroits inhabituels.

Cette exploitation d'un tableau, non plus comme surface mais comme volume, conduit naturellement à des oeuvres telles que « *Trois carrés blancs et noirs superposés* » de 1988. Cette définition d'une surface extensible au volume, conduit naturellement Michel Jouët à la considérer comme un objet manipulable, ayant une face avant mais également une face arrière (33).

Cette oeuvre montre, s'il en était besoin, le caractère non engagé du monochrome. Il est devenu un principe en soi qui ne vaut que pour ce qu'il est. Il ne signifie plus rien et c'est parce qu'il s'est vidé qu'il peut être réinvesti par une autre logique.

La question du noir et du blanc est trop prégnante dans le travail de Michel Jouët pour ne pas en parler. En effet, ce choix rappelle l'écriture et le dessin dans lesquels la question de la couleur n'est pas véritablement posée. La confrontation de deux logiques géométriques n'a pas besoin de la couleur pour fonctionner.

Michel Jouët produit donc une opposition entre ce qui relèverait de l'ordre plastique et ce qui serait de l'ordre du pictural(34). Le dessin, chez l'artiste, se range naturellement du côté de l'ordre plastique, l'ordre du pictural conduirait à la couleur . De fait,

(33) On retrouve curieusement des échos de certains artistes de Support-Surface tel Claude Viallat pour qui l'oeuvre avait ces possibilités.

(34) Ainsi, dans une série de plexiglas colorés, la disposition des morceaux n'obéissent pas à leur couleur respective mais à leur capacité à occuper le carré. Il en est de même pour les plumes de perruche où la couleur peinte est déterminée par celle de la plume.

l'ordre plastique intègre l'espace. Toutefois, la question de la couleur n'est pas évacuée. En réalité, l'artiste ne la choisit pas (35). Il reste alors la question de la valeur. L'artiste l'intègre dans cette dimension plastique qui caractérise son travail comme en témoigne son oeuvre « *Corde noire et blanche sur trois carrés* » de 1988.

Il reprend la définition classique de ce qu'est une valeur, c'est à dire un ton intermédiaire entre le noir et le blanc. Dans cette oeuvre presque didactique, la définition est donnée sans ambiguïté. La méthode de Michel Jouët est reprise. Le carré primordial est présent pour permettre toutes les expériences à venir, la séquence reprend le chiffre trois et les carrés sont alignés dans une progression du noir vers le blanc. La deuxième logique géométrique est définie par un fil peint pour la moitié en noir. Ainsi, le carré du milieu explique la transition.

Mais cette concession n'empêchera pas Michel Jouët de trouver d'autres solutions. L'exemple des baguettes collées ou tendues sur ses carrés et projetant leur ombre, reste une possibilité de gris intéressante. Elle dépend alors de l'intensité de la lumière.

De même, un gris peut s'obtenir par la plus ou moins grande transparence du pigment. L'artiste travaillera également dans cette direction avec « *Les paysans* » de 1989, par exemple. Le jeu consiste à peindre une vieille croûte classique avec une couche de

(35) Le hasard qui n'intervenait pas pour l'élaboration d'une oeuvre se manifeste peut-être dans le cas de la couleur, en tout cas certaines fois ou alors s'agit-il de la sensibilité.

blanc afin de deviner par transparence l'image cachée dessous.

La surface primordiale carrée, le noir et blanc, la ligne, la rotation, la séquence, le chiffre trois, le rythme des intervalles: voilà quelques éléments d'une méthode à laquelle l'artiste travaille. Cette démarche lui permet d'explorer des paramètres plastiques, de les approfondir d'une part et d'inventorier une multitude de combinaisons contradictoires d'autre part.

De la méthode au paradoxe

Si l'art de Michel Jouët relève d'une méthode, cette dernière le conduit au paradoxe.

Le fait de s'intéresser à des craquelures et d'en manifester, après un passage au four, le réseau presque linéaire, révèle que la géométrie ne s'est pas construite contre la nature (36). Cette opposition est, en réalité, une dialectique de l'altérité. Ce rapport, dont le point d'équilibre change continuellement, manifeste le dépassement des logiques strictement géométriques.

Une évolution se produit donc. Au départ, deux logiques géométriques se rencontraient pour engendrer une contradiction. Désormais, la superposition sur la nature d'une méthode géométrique, permet de donner à la contradiction initiale et formelle une dimension paradoxale plus existentielle. Cette base de départ qu'était la contradiction, s'élargissant en paradoxe, devient un moyen

d'exploration du monde. Cette ouverture dans le travail de l'artiste n'est pas un abandon de ce qui se faisait précédemment, mais une évolution.

L'artiste va s'intéresser à des poutres équarries peintes en noir dont les fissures sont soulignées par des lignes blanches comme le montre son oeuvre « *Poutre noire avec fissures blanches* » de 1980. La rétractation du bois au séchage est le prétexte, pour l'artiste, à en manifester les fentes par un soulignement peint.

Ce travail montre, de surcroît, la facilité avec laquelle Michel Jouët passe de la surface à l'espace et de la peinture à la sculpture. Sa démarche s'inscrit au-delà des catégories traditionnelles de l'art (37). La série des « *Plumes de perruches* » de 1992-1994 est symptomatique des libertés que Michel Jouët s'autorise. Dans cette série, c'est la plume qui dicte à la géométrie sa ligne de conduite. Chez Michel Jouët, la géométrie n'est jamais dictatoriale. Elle est au contraire toujours le prétexte à un jeu visuel et à un jeu d'esprit. Le principe des deux logiques qui dialoguent se retrouve.

En effet, le jeu consiste à faire croire que la géométrie aurait dicté à la nature de la plume sa forme car les cercles ou les carrés sont

(36) La nature, chez Michel Jouët, est tout ce qui échappe à la géométrie. Elle correspond à la réalité et plus largement à l'Autre, à l'altérité.

(37) De même, l'artiste travaille aussi bien dans l'expérimental et la petite échelle que dans le monumental et la production d'une oeuvre aboutie. Cette mobilité, cette capacité au déplacement est un signe certain d'une postmodernité.

peints en premier. Les plumes viennent seulement en dernier se coller sur ces dessins en suggérant une correspondance, à tout le moins, fortuite.

La série des « *Plumes de perruche* » de 1992-1994 montre que le jeu des contradictions est une méthode positive de création. La couleur est d'ailleurs présente. Elle montre que si le besoin s'en fait sentir, Michel Jouët n'a pas d'interdits et de règles auxquelles il ne dérogerait jamais.

Le jeu du paradoxe consiste au contraire à se déplacer de la règle à sa transgression. L'artiste ne choisit pas la couleur mais la prend telle qu'elle se présente à lui.

Cette question du choix donne à la liberté une grande relativité. En effet, la liberté tant recherchée dépend, en réalité, des choix que l'on s'est donnés et dépend en fait de l'individu. La capacité, à l'inverse, de s'ouvrir à des solutions que l'on ne s'était pas donné soi-même au départ, mais qui seraient dictées de l'extérieur, traduisent une grande ouverture d'esprit et témoignent parallèlement d'une capacité à s'adapter aux variations du réel.

De plus, Michel Jouët s'intéresse à des éléments de la réalité d'une extrême fragilité, afin d'accentuer le contraste. L'artiste s'est intéressé aux poils du corps humain par exemple et s'en est servi pour démarrer des lignes. De même avec les traînées d'avions à réaction striant le ciel, Michel Jouët s'est amusé à en faire des lignes blanches sur des tableaux au fond bleu ciel.

Le travail de Michel Jouët montre bien qu'une inclination pour la géométrie n'est pas incompatible avec une sensibilité et un intérêt pour ce qui l'entoure. Au contraire, cette complémentarité fonde sa démarche plastique.

Ce va-et-vient, ces décalages, ces manques qui s'observent parfois dans les oeuvres de l'artiste, n'auraient-ils pas quelques affinités avec la culture baroque de la chair, de ce par quoi elle est traversée et avec le matérialisme moderne? L'art géométrique de Michel Jouët ressemblerait, au premier regard, à de l'art conceptuel à en juger par le poids qu'il pèse, mais, à y regarder de plus près, Michel Jouët manifeste une sensibilité toute méditerranéenne.

La série des fils à plomb est révélatrice à cet égard. Elle est inaugurée par la série des flexions. Le matériau existe désormais dans sa réalité. Il engendre des forces mécaniques. Si les plumes, postérieures en terme de chronologie, semblaient frivoles, la masse des matériaux prend tout son poids dans cette série. La surface primordiale n'est plus seulement le lieu idéal et rationnel d'une contradiction entre deux logiques géométriques.

Elle a fait également l'expérience du temps et de l'espace. Il restait alors à explorer la matière comme en témoigne « *Flexion de deux carrés* » de 1982. L'oeuvre fonctionne selon les principes dégagés précédemment. La surface primordiale carrée est présente ainsi que le noir et le blanc.

Les logiques jouent ensembles. La première consiste à juxtaposer un carré fixe à côté d'un carré mobile. Ce dernier est accroché par une baguette qui fléchit ainsi par le poids propre de ce carré mobile. C'est la deuxième logique. La rotation de ce carré laisse apparaître un troisième carré fixe mais noir.

Proche de la légèreté de la plume, la fragilité de ce travail traduit l'intérêt de Michel Jouët pour des logiques géométriques confrontées à leur nature inhérente. L'idéalisme a toujours un poids, aussi léger soit-il.

L'artiste a travaillé aussi les tensions et certains de ses tableaux traduisent cette réflexion comme en témoigne « Fil tendu » de 1992. Ces oeuvres combinent des jeux de baguettes métalliques noires avec des ficelles blanches tendues, créant selon les lumières des lignes d'ombre sur le tableau.

Ces préoccupations de l'artiste pour la masse, les flexions et les tensions vont le conduire à la pesanteur. Ainsi, Michel Jouët déclenche une série de fils à plomb **(38)**.

L'oeuvre « *Fil à plomb* » de 1992 est constituée de la surface primordiale carrée blanche posée sur le mur et inclinée. Elle fait désormais partie de son vocabulaire avec l'épaisseur. Un fil à plomb s'y ajoute partant du coin en haut à droite marquant un angle. Ce dispositif correspondrait, en fait, à la première logique. La deuxième

(38) Les expériences sont menées de front simultanément et non pas de manière successives.

logique se verrait dans la présence du petit carré noir partant du coin en bas à droite et dont la position est déterminée par le fil à plomb, précisément, ainsi que par l'horizontale qui passe par le coin haut à gauche.

Ainsi, les explorations conduites par Michel Jouët concernant la nature, et tout ce qu'il rencontre dans la réalité, sont reprises et intégrées dans son vocabulaire de base.

Une autre série, apparaissant dans les années 1994, concerne les plexiglass (39). En effet, Michel Jouët développe une démarche à partir de morceaux de Plexiglas colorés et découpés. Le jeu consiste à remplir la surface primordiale jusqu'à ce qu'elle disparaisse sous les morceaux.

Les couleurs sont choisies au hasard et la main de l'artiste ne cherche pas à organiser ou à composer la surface. Puis à partir de cette première logique, Michel Jouët va décliner ce principe de base avec d'autres logiques.

L'exemple de « *Relief* » de 1994 montre bien cette démarche. La deuxième logique, dans ce cas, se voit dans le recouvrement tel qu'il existait avec « *Les Paysans* » de 1989. Ainsi la surface primordiale du carré, d'où partent de multiples expériences en aval, peut également cacher des choses en amont.

Le blanc de Michel Jouët n'est pas comme le blanc suprématisiste de

(39) Cette expérience rappelle sans doute celle de Matisse. Toutefois, Michel Jouët ne découpe pas ses morceaux. Il les récupère tels quels.

Malévitch. Il ne dépasse ni ne résout rien. Il est au contraire le commencement de toute chose.

Une oeuvre de l'artiste, « Plexiglass quadrillé » de 1998, reprend ce principe. Mais il s'y ajoute une trame quadrillée en réserve. En réalité, l'artiste colle une trame de ruban adhésif. Puis il peint par-dessus en blanc. Enfin, lorsqu'il décolle l'ensemble, les couleurs des plexiglass réapparaissent.

L'artiste semble revenir à la trame du départ comme un clin d'oeil à ses premières oeuvres. Michel Jouët a élaboré un vocabulaire suffisamment riche pour maintenant produire des associations plastiques. Il n'est pas question, pour l'oeuvre, de vivre uniquement sur sa propre substance mais ces télescopages de logiques n'ont d'autres finalités que d'engendrer une unité plus forte, une cohérence de l'ensemble pour en améliorer la syntaxe et s'emparer de nouveau du réel.

L'exemple des fils à plomb

Cette série manifeste une grande diversité et témoigne de la façon dont Michel Jouët fonctionne. L'horizontale était acquise sans doute par le sens de l'écriture, au début de son oeuvre, et plus largement par la ligne d'horizon omniprésente dans notre environnement. La pesanteur, moins évidente mais tout aussi sensible, sera donc traduite par le fil à plomb. Cette force physique fondamentale avait été initiée, il est vrai, par une réflexion préalable sur les séries des flexions et tensions.

L'oeuvre « *Fil à plomb* » de 1992 traduisait l'intégration de la pesanteur comme logique de base dans les tableaux. Des variations vont se mettre en place par rapport à ce principe. D'abord, certaines logiques vont se conjuguer. Le principe du paradoxe n'est plus nécessairement contradictoire.

En effet, les fibres de verre dans la série des tensions reviennent ici sous forme de tiges de laiton creuses. Ainsi, ces tiges dessinent des

lignes géométriques et jouent le rôle du poids dans le fil à plomb. Quelque soit la forme que prendra la tige de laiton creuse suspendue à une corde, elle est continuée par la figure du tableau.

Une autre variation voit le jour en se combinant avec la série des poutres. Elle correspond à l'oeuvre « Fil et poutre » de 1987. L'artiste associe une poutre qu'il incline et à laquelle il accroche un fil à plomb.

Lorsque ce dernier passe sur la poutre peinte en noir, par exemple, il est coloré en blanc pour redevenir noir dès qu'il n'est plus sur la poutre. Les logiques n'existent jamais pour elles-mêmes. Elles sont toujours inscrites plastiquement dans la démarche de l'artiste. Ces variations deviennent une véritable syntaxe à la suite de toutes ces manipulations.

Une autre variation, tirant profit des explorations précédentes, est l'oeuvre « Arc et angle » de 1994. L'arc et l'angle sont indépendants l'un par rapport à l'autre. Ils se superposent et sont fixés à l'une de leur intersection afin que de leur propre poids définisse la deuxième intersection laissée libre. Ce qui est à l'intérieur sera blanc et à l'extérieur noir, par exemple.

La surface primordiale disparaît de même que le fil à plomb. Seules restent les tiges de métal qui constituent l'oeuvre. Le propos dans ce travail n'est plus réellement celui du paradoxe. Michel Jouët cherche à aller jusqu'au bout de la logique qu'il exploite. Un phénomène se

manifeste dans le fait qu'avec cette série, des passages se font entre les séries. Le paradoxe des premiers temps laisse la place à des jeux et à des contaminations produisant ainsi un vocabulaire global. Le travail de Michel Jouët acquiert, par ces renvois multiples, une cohérence beaucoup plus forte.

Un autre « Fil à plomb » de 1992 basé sur le même principe d'une tige creuse de laiton cintrée en demi-cercle et peinte en noir, laisse passer le fil à plomb et prend naturellement appui sur le mur. Là, la surface primordiale disparaît également.

Ici, le centre de gravité est sollicité. Le point supérieur de ce demi-cercle ne touche pas le mur car le centre de gravité d'un demi-cercle n'est pas sur son diamètre. Un décalage est ainsi créé. Le fait de jouer sur la gravité d'une ligne, sous-entend clairement la qualité de sculpteur chez Michel Jouët, car chez lui le vide n'est pas sans conséquence.

Quel que soit le matériau, quel que soit son absence, il ne se réduit jamais à une simple représentation. Il existe, au contraire, dans sa réalité physique et matérielle. L'artiste ne conçoit pas les jeux de la géométrie comme quelque chose de gratuit, qui ne coûte rien. La ligne engage et quelle que soit sa logique, ses conséquences sont tangibles. De ce point de vue aussi Michel Jouët n'est pas un idéaliste.

Des jeux de d'ombre et de gris sont également produits comme dans

la série des tensions (40). Les passages entre les séries développées dans les années soixante-dix se poursuivent et l'oeuvre de l'artiste devient un tout.

Un autre « Fil à plomb » de 1992, formé de deux fils à plomb, prend l'air d'un balancier de pendule. Le carré, qui était le fondement de sa surface primordiale, devient maintenant une référence et un jeu.

En effet, cette oeuvre reprend les principes de la surface primordiale blanche et carrée avec celui de l'*axis mundi*. Le contour d'un carré est alors peint en noir au centre, mais ses bords verticaux correspondent en réalité aux fils à plomb qui peuvent être descendus ou montés à volonté, produisant ainsi d'autres figures. La manipulation, possible pour le spectateur et présente déjà dans certaines oeuvres comme « *Barres de verre et traits noirs* », confirme le choix de Michel Jouët pour un contact à l'oeuvre qui ne soit pas celui d'une adoration mais plutôt celui d'une démystification.

Ce principe, loin des actions finalement un peu racoleuses des années soixante, participe de l'idée d'une connaissance acquise par l'expérience et le passage à l'acte. La géométrie, contrairement à sa tradition idéaliste et visuelle, comme la joue souvent l'art cinétique, incite ici au toucher. De plus, le désir du toucher n'est pas motivé par la nécessité de retrouver le carré comme figure parfaite.

(40) Voir en annexe la nomenclature des séries.

L'inclination de l'artiste à la sculpture et la tactilité de certains de ses travaux se manifestent aussi de cette façon.

De fait, la géométrie de Michel Jouët est combinatoire et ne privilégie donc aucune figure en particulier. La forme n'est pas convoquée pour elle-même. Ce sont les structures qui sont en jeu, le carré n'est qu'une conséquence parmi d'autres. Le fait qu'il puisse déclencher des expériences plastiques sans le support de sa surface primordiale, montre qu'il n'est pas attaché à la forme pour elle-même. Ce sont ses possibilités qui l'intéressent.

Ainsi, la question des séries s'impose dès le départ comme démarche de travail(41). Ces séries ne se déterminent pas par rapport à des matériaux ou par rapport à des formes. Ces séries sont fondées en réalité sur des va-et-vient. L'attachement à une forme transcendante ne correspond à rien. La connaissance s'acquiert par l'expérience, par le toucher et les sensations. Chez l'artiste, la géométrie ne vaut que par ses capacités à être vécue. Le paradoxe touche ici certainement à son sommet et marque dans l'histoire de cet art une place particulière pour Michel Jouët.

A l'image de ces va et vient, chaque variation d'une série ne vaut que par rapport aux autres variations. Chaque série n'a de sens que par rapport aux autres séries. Ainsi l'oeuvre de Michel Jouët ne prend son sens que dans sa totalité. De fait, si un travail isolé possède sa propre logique interne, il reste fragile. La simplicité peut passer pour

du minimalisme, l'austérité pour de l'idéalisme, la géométrie pour du cinétisme, la rareté de la couleur pour de l'intransigeance.

Un détail discret permet pourtant de deviner une oeuvre profonde, maintenant d'une quarantaine d'années, c'est la dimension ludique de son travail. L'humour, le jeu, la surprise de rencontrer la géométrie là où on ne l'attendait pas trahissent ces déplacements incessants. Michel Jouët ne cherche pas, à se cacher ou à être inaccessible au nom d'un élitisme qui l'ennuierait. Il se refuse tout autant à être démagogique. Son oeuvre discrète ne s'impose pas et laisse le spectateur libre d'y entrer ou non.

(41) Voir la nomenclature en annexe.

Les arts appliqués

Toute une partie du travail de l'artiste se situe dans la sphère que l'on qualifierait d'arts appliqués. Cette part montre, chez lui, la vocation de l'art à ne pas se restreindre à un espace protégé et isolé du monde, mais au contraire, à s'investir dans la réalité et à s'y confronter (42). Une idée ne vaut la peine que si elle peut être vécue. Au contraire de certains artistes qui n'ont pas leur oeuvre sur leur mur, Michel Jouët teste les siennes parce qu'il y croit. Il est le premier à vivre sa géométrie.

Là aussi, le déplacement observé se manifeste. Les va-et-vient entre les différentes logiques géométriques et entre les différentes séries peuvent s'étendre à différents secteurs de la réalité. L'art n'a pas d'enceinte sacrée où il se manifesterait particulièrement. L'art est toujours à faire et il est à vivre.

(42) Cette volonté de confondre l'art et la vie manifeste un signe certain de modernité dans le travail de Michel Jouët.

En tant que dessinateur en architecture, il est habitué aux contraintes des cahiers des charges, souvent lourdes, et Michel Jouët n'hésite pas répondre au 1% des bâtiments publics tel le lycée de la mode à Cholet.

L'exemple de l'usine du Mans de 1994 en témoigne. L'artiste reprend ses recherches multiples sur la géométrie et les transpose sur les murs de l'entreprise. Le jeu consiste à voir un rectangle incliné à 45° sur toute la hauteur du mur et dont le sommet, installé sur le pignon opposé, paraît se déplacer d'un bord à l'autre selon la position de l'automobiliste sur la route.

Dans un autre travail, il utilise également la fibre optique transparente traversée par un flux lumineux. Il la promène ainsi d'un bout à l'autre d'une usine pour faire des dessins dans chaque pièce, sans qu'il y ait une seule interruption et revient au point de départ.

De même, Michel Jouët a conçu un projet pour la ville de Royan en 1973 « *La route musicale* ». Il s'agissait d'inclure dans le revêtement des éléments afin qu'au contact des pneus des voitures, un bruit soit produit.

Un autre projet, la même année et pour la même ville, prévoyait de faire flotter des cubes dans la mer près de la plage afin que les vagues fassent pivoter les différentes faces colorées.

Un autre projet envisageait de tendre un géotextile blanc de six mètres de large flottant sur la mer matérialisant un trait d'union entre l'île de Ré et la Rochelle. En fonction des marées, cette ligne se

serait déformée. Michel Jouët a participé, en son temps, à ce courant d'un art à la rencontre de son public sans passer par ces lieux d'exposition de musées et des galeries dont le confinement et la confidentialité étaient contestés.

Mais la capacité de Michel Jouët à s'intéresser au réel s'investit aussi dans tous les petits détails du quotidien. Les cartons d'invitation, par un système de lettre ou de chiffre sont souvent individualisés par les soins de l'artiste au nom de celui qui le reçoit comme en témoigne la série des télégrammes, par exemple.

Les catalogues manifestent les mêmes soins et un code barre se trouve fréquemment en première page jouant ce rôle d'individualisation.

Curieusement, la question de l'écriture ressort. Mais à la différence d'oeuvres comme « *Rythmes du M* » ou « *Présence/Absence* », la linéarité dextre de l'alphabet est remplacée par des formes géométriques. Les lettres initient bien la forme mais restent en dehors de la visibilité.

Les numéros de téléphone ou les codes barres, par exemple, finissent par produire des dessins ayant leur propre valeur plastique.

Il réalise également des bijoux, des tee shirts. Les montres qu'il a conçues s'inspirent, par exemple, de ses ficelles blanches sur fond noir. Trois tirets blancs ont été tracés sur ce fond pour les heures, trois pour les minutes et trois enfin pour les secondes. Ainsi,

les aiguilles, n'étant blanches qu'à leur extrémité, parviennent à se perdre dans cet écheveau de tirets.

Michel Jouët fabrique aussi des meubles. Il réalise des tables, des chaises et des bibliothèques.

CONCLUSION

Cette ville dessine un carré. (...). Ce rempart est construit en jaspe, et la ville est de l'or fin comme du verre bien pur. Les assises de son rempart sont rehaussées de pierreries de toutes sortes. La première assise est de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième de hyacinthe, la douzième d'améthyste. Et les douze portes sont douze perles, chaque porte fermée d'une seule perle; et la place de la ville est de l'or pur transparent comme du verre.

Nouveau Testament: Apocalypse de Saint Jean (Ap 21 10)

Son oeuvre dure maintenant depuis 1960. Son travail s'étale donc sur une période d'une quarantaine d'années et manifeste une grande richesse.

Ses nombreuses séries sur le ciel, les poils, les croûtes, les trames, les cordelettes, les fils à plomb, les flexions, les tensions, les poutres, les néons, les volumes, les plexiglas, les installations, les proportions, les pourcentages, les transparences montrent une grande diversité, un appétit féroce de la réalité et une curiosité sans borne(43).

(43) Voir en annexe la nomenclature des séries.

Il n'y a pas de répétition. A chaque variation, un propos s'ajoute à l'ancien et se "sédimente" ainsi par strate finissant par former ce qui ressemblerait à une mémoire.

Il est curieux qu'une oeuvre aussi vaste ait aussi peu de visibilité dans les institutions artistiques ne serait-ce que locales. Que faisaient les responsables? Il est vrai que le travail de François Morellet pourrait, à première vue, se confondre souvent avec le sien. Pourtant, si la forme et le vocabulaire sont semblables, les propos tenus par l'un et par l'autre sont très différents.

François Morellet est resté marqué longtemps par ses recherches cinétiques lorsqu'il faisait parti du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) de 1961 jusqu'en 1968 lors de sa dissolution.

A l'inverse, Michel Jouët ne s'y intéresse que très peu et l'art rétinien occupe une place assez restreinte dans son travail, essentiellement à son début.

De même, le systématisme que François Morellet⁽⁴⁴⁾ revendique, ainsi que le refus qu'il manifeste de laisser libre cours à sa sensibilité, n'apparaît pas chez Michel Jouët. Ce dernier joue au contraire à contredire la géométrie.

Le fait que François Morellet affectionne les procédures aléatoires et qu'il soit sensible à l'art conceptuel dans le sens où l'artiste n'a

(44) Voir le catalogue de 1972 sur l'exposition de François Morellet au cloître de Saint Trophime à Arles.

pratiquement plus à réaliser l'oeuvre, s'oppose à Michel Jouët. En effet ce dernier, s'il reste visuel et non plus rétinien, c'est parce que l'oeuvre a besoin d'être incarnée pour produire son effet.

En fait, François Morellet ressemblerait à un idéaliste pour son travail systématique dans lequel les oeuvres pourraient presque s'auto-engendrer (45). La notion d'auteur tend à s'effacer et le public est parfois réduit à un annuaire de téléphone. L'oeuvre tend à devenir une icône car elle existe par elle-même et pour elle-même. Son titre l'explique et la justifie sans autre besoin.

Michel Jouët, à l'inverse, tiendrait lieu de matérialiste. Son travail est concret et se nourrit du regard de l'autre. Il fonctionne sur un paradoxe et ne produit pas de certitude absolue. Le jeu et l'humour, dans ce qu'ils ont de contradictoire, semblent être la meilleure réponse qu'a trouvé Michel Jouët à l'existence.

(45) Voir l'entretien de François Morellet avec Serge Lemoine dans le catalogue exposition de François Morellet « Désintégration architecturales », musée savoisien, Chambéry, musée d'Angers, 1982

CATALOGUE

Pour être profitable aux arts, n'importe quel effort spéculatif doit concerner directement l'artiste, il doit nourrir d'oxygène son feu naturel afin qu'il s'étende et se montre actif. Car seul importe l'artiste, afin que dans sa vie il ne sente d'autre félicité que celle de son art, y vivant, s'enfonçant dans ses outils de création avec toute sa sensibilité et toutes ses forces.

Goethe, Ecrits sur l'art, ed. Flammarion, Paris, 1996, trad. J.M. Schaeffer, p: 93.

Ce catalogue ne prétend pas être exhaustif. Il n'a pas d'autre ambition que de permettre la visualisation de certaines oeuvres afin de mieux les comprendre avec les moyens d'impression dont dispose l'association.

Concernant la chronologie des oeuvres, elle est évidemment réelle mais il faut tenir compte des nombreuses recherches de Michel Jouët durant les années soixante-dix. En effet, pendant ces années, l'artiste a ressenti la nécessité de prendre quelques distances, afin de donner à sa vocation, qui commençait à prendre quelques hauteurs, une plus grande profondeur.

De fait, la plupart de ses oeuvres des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix sont en réalité des applications d'expérimentations faites dans les années soixante-dix. D'une certaine façon, une quantité non

négligeable de ses oeuvres sont pratiquement post-datées.

De plus, cette démarche reste un principe actuel. Michel Jouët peut reprendre une recherche faite il y a vingt ans et repartir dessus en la déplaçant et en la manipulant par d'autres logiques. Le temps univoque n'a pas de prise sur son travail. Il n'est pas soumis à l'histoire de façon linéaire. Des allers et retours sont toujours possibles et les contaminations entre les séries sont nombreuses formant un langage et une unité globale.

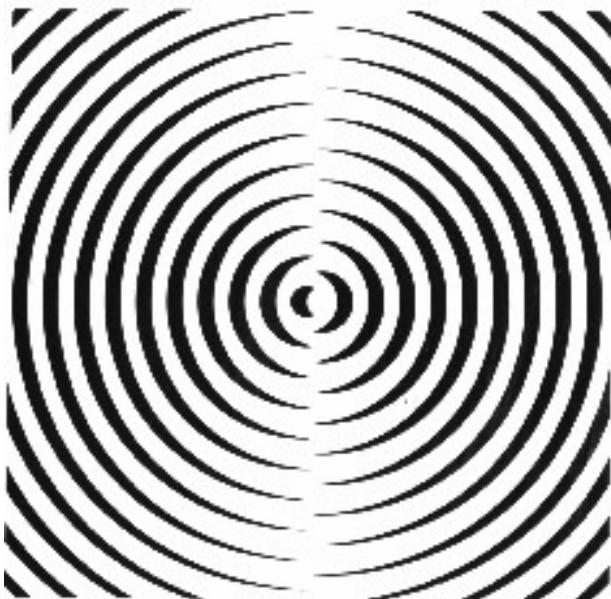


Figure 2: Cercles concentriques noirs sur fond blanc, 1967, acrylique sur bois, 80x80cm, collection de l'artiste S.D. verso

Ce travail traduit assez bien ses préoccupations rétinienne initiales. Toutefois, Michel Jouët tire rapidement les conséquences d'un art qui se tiendrait strictement à quelque chose de rétinien. En effet, un art limité à un tel propos et qui se refuserait à la pensée serait pour le moins symptomatique. Cette volonté de réduire l'image à un pur stimuli optique est finalement assez proche de l'aveuglement d'autant que ce stimuli peut devenir rapidement insoutenable dans certains cas.

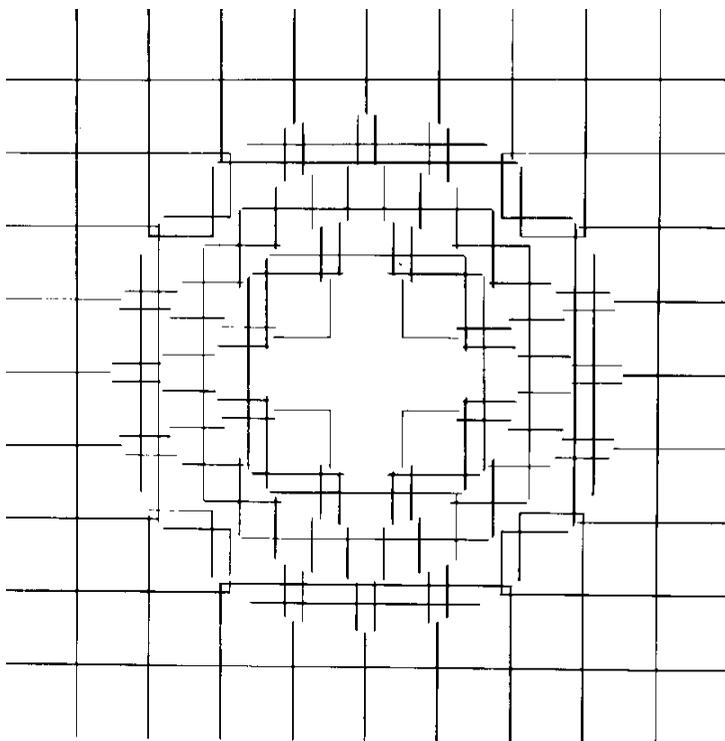


Figure 3: Cinq cercles et carrés, 1967, acrylique sur bois, 80x80cm, musée de Cholet, S.D. verso

Cette oeuvre marque le changement d'un art rétinien vers un art contradictoire. La quadrature du cercle est l'illustration parfaite de ce paradoxe fondamental auquel Michel Jouët va s'intéresser. La géométrie retourne à ses origines et à son mystère. L'orphisme et le pythagorisme n'étaient-ils pas des religions aux temps de la Grèce ancienne.

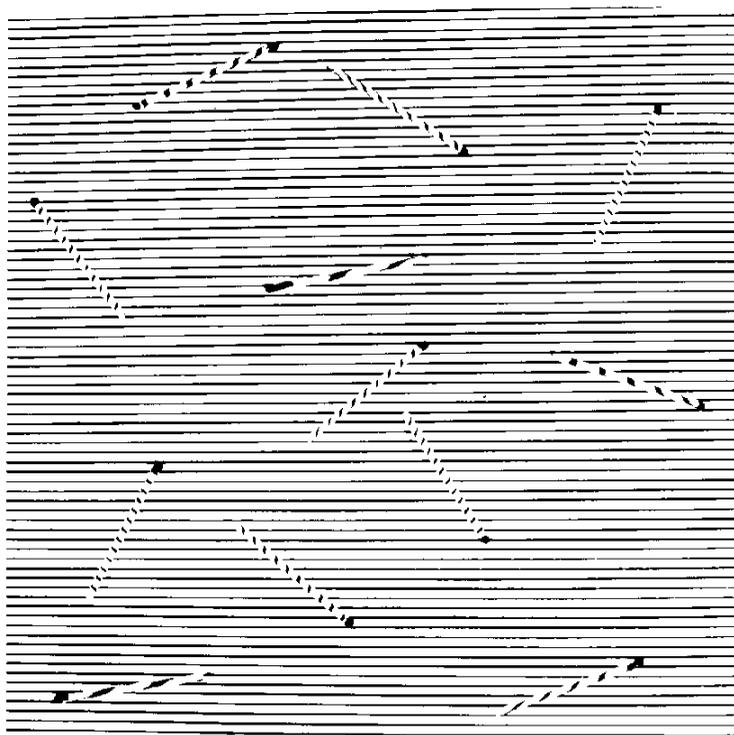


Figure 4: Barres de verre et traits noirs, 1969, acrylique sur bois, verre, 80x80cm, collection de l'artiste, S.D. verso

Cette oeuvre manifeste encore la dimension rétinienne mais elle en joue par les diffractions des tiges de verres cylindriques pouvant être manipulées à volonté par le spectateur.

Le vocabulaire de Michel Jouët met déjà en place cette opposition de deux logiques sur une surface carrée d'où se déclenche les expériences.

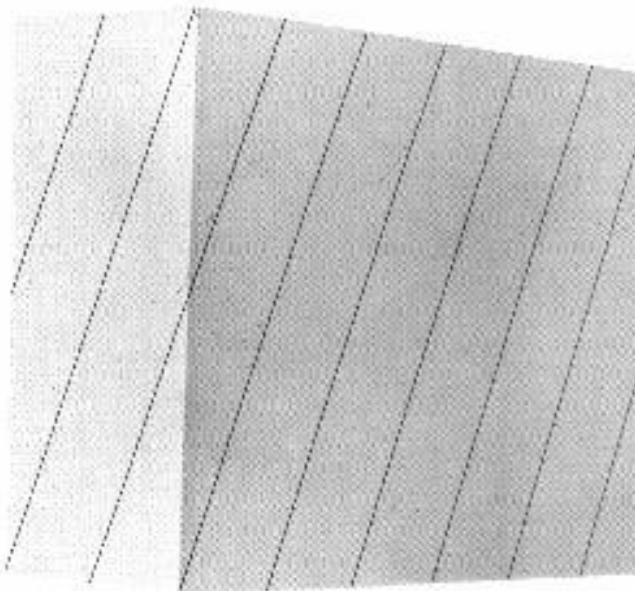


Figure 5: Traits sur angle, 1987, technique mixte sur tôle, 70x90x30,
collection de l'artiste, S.D. verso

Cette oeuvre montre la potentialité de la géométrie, chez Michel Jouët, à se poser sur tous les supports et dans tous les espaces. Le carré, forme autonome, peut parfaitement prendre en compte son environnement. L'artiste insiste également sur la relativité de l'ordre. Il dépend d'abord de la position du spectateur et sa perception se modifiera en conséquence.

Les jeux de la géométrie

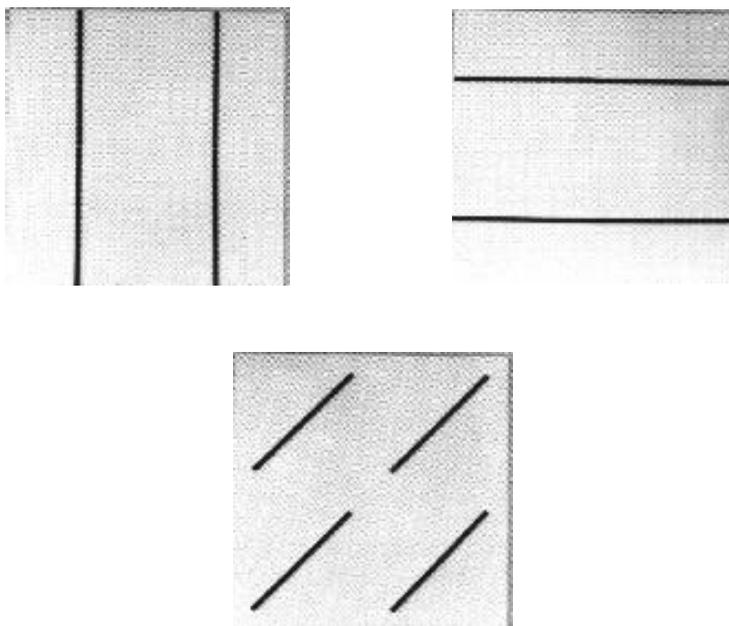


Figure 6: Quatre lignes droites pivotantes, 1987, technique mixte sur tôle, 240x240, collection de l'artiste, S.D. verso

Il s'agit en réalité d'un même tableau mais les quatre obliques pivotent simultanément à l'aide d'un petit moteur fixé derrière produisant ainsi des variantes infinies dont les cas particuliers des horizontales et des horizontales.

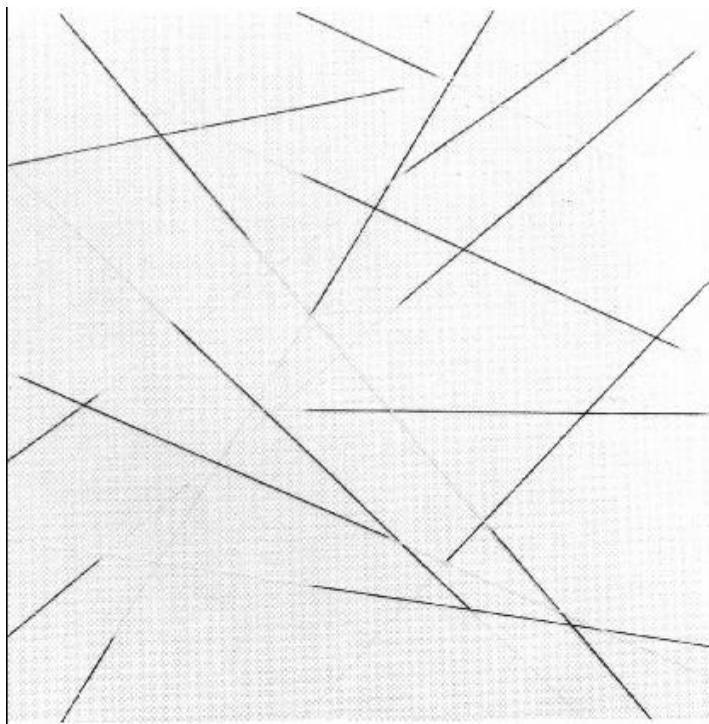


Figure 7: Ficelles noires et blanches sur fond blanc, 1973 réalisé en 1988, collection B.F.

C'est par ce qu'il voit que le regard ici est intéressé par l'invisible. La peinture de Michel Jouët n'est donc pas conceptuelle au sens où la réalisation n'aurait plus d'importance. Au contraire, l'oeuvre pour exprimer ses paradoxes a besoin d'être incarnée et d'être perçue par le regard.

Les jeux de la géométrie

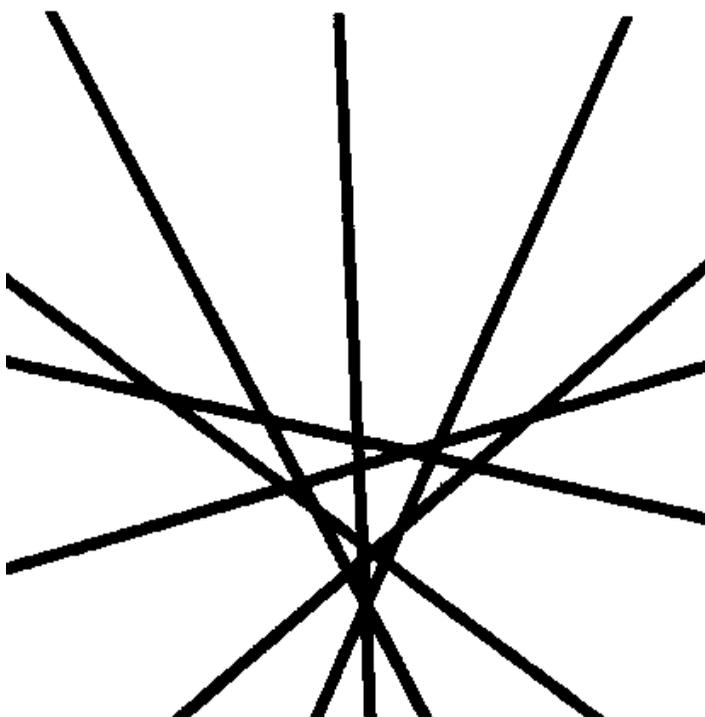


Figure 8: Rotation de traits noirs tous les 25°, 1975, acrylique sur toile, 60x60cm, collection de l'artiste, S.D. verso

Cette oeuvre est sans doute une des recherches où le tableau est un fragment dans lequel la notion de centralité est pratiquement absent. L'artiste ne fonctionne pas sur une contradiction agressive. Le paradoxe n'a d'intérêt qu'à réunir les extrêmes. L'art reste, pour lui, un lieu de liberté où les différences, même les plus lointaines, n'entrent jamais en conflit.

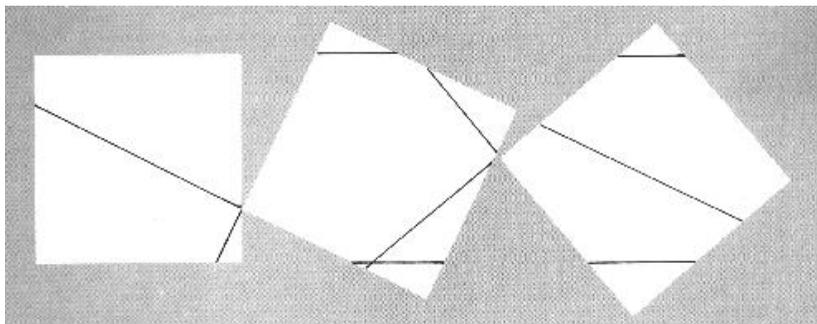
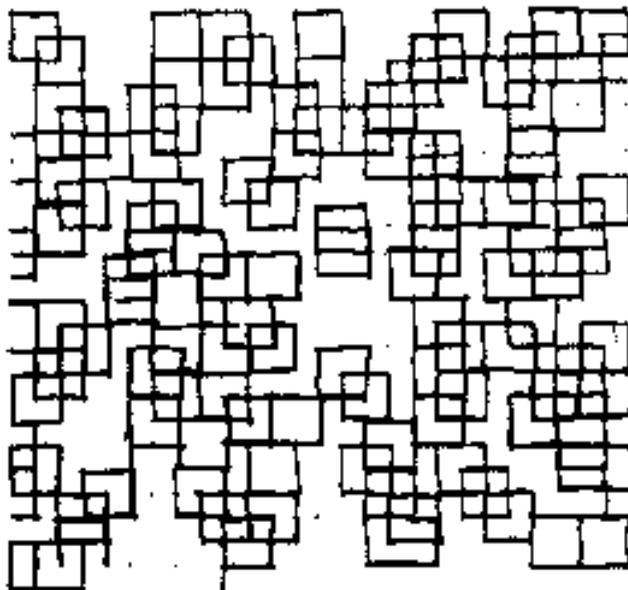


Figure 9: Trois carrés dont les côtés se prolongent, 1973 réalisés en 1989, collection de l'artiste

Dans cette oeuvre, le chiffre trois est choisi comme base de départ mais ce dernier ne traduit, de la part de Michel Jouët, nulle position mystique.

D'abord, ce chiffre n'est pas systématique. Des oeuvres peuvent fonctionner sur le principe de la parité comme « Flexion de deux carrés » de 1988. De plus, bon nombre d'oeuvres marchent à l'unité. Enfin, ce chiffre permet d'envisager l'oeuvre comme une possibilité parmi une pluralité de combinaisons. Le chiffre trois ouvre donc vers l'infini.



*Figure 10: « Carré - Présence/Absence (d'après une phrase de Nietzsche) »,
étude sur feuille de papier quadrillé blanc, 10x15, 1972*

Un point caractérisant le travail de Michel Jouët est le décalage entre la conception et la réalisation. De nombreuses réflexions ont été élaborées durant les années soixante-dix et ressortent une bonne dizaine d'années plus tard.

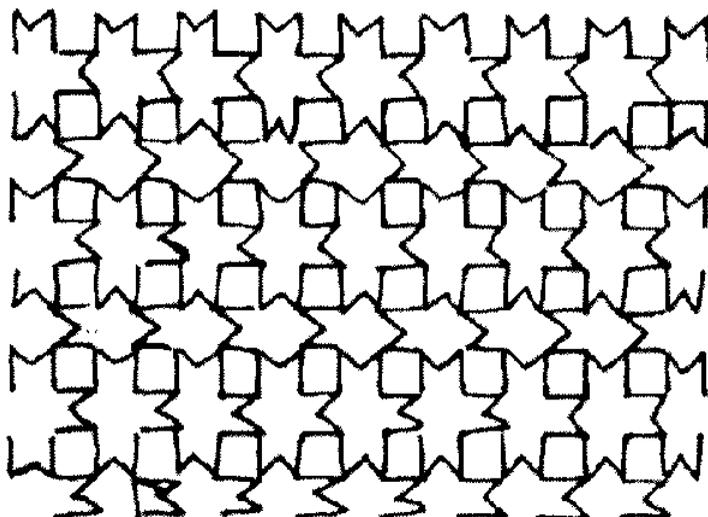


Figure 11: Rythme du M, étude sur feuille de papier quadrillé blanc, 10x15, 1972

Michel Jouët jouait avec une phrase de Nietzsche, il décline maintenant la lettre M dans son caractère plastique. La dextérité (de la gauche vers la droite) mais aussi la rotation dans le sens des aiguilles d'une montre (du haut vers le bas) indiquent la présence de l'écriture dans ces travaux sur papier durant cette période de recherches intenses.



Figure 12: Trois obliques noires sur trois carrés blancs, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces de 50x50cm chacune, collection de l'artiste S.D. verso

Le chiffre trois revient dans cette oeuvre dont la méthode reste proche de celle inaugurée au début par l'artiste. Là aussi, ce chiffre indique une possibilité parmi d'autres combinaisons. Il est à comprendre comme une suite potentielle de l'oeuvre dont on ne voit qu'une partie.

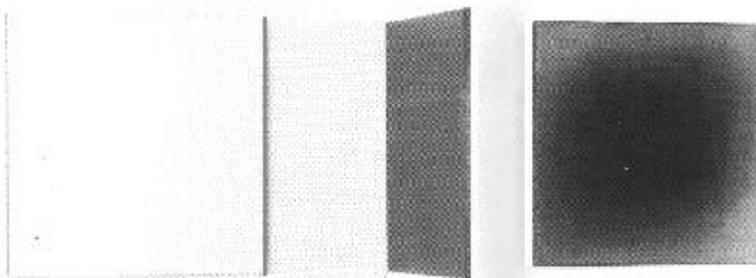


Figure 13: Trois carrés blancs et noirs superposés en deux plans, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces de 40x40cm chacune, collection de l'artiste, S.D. verso

Le chiffre trois revient encore mais toujours pour manifester la possibilité à l'oeuvre de se continuer. En effet, la rotation amorcée par l'alternance des blancs et des noirs conduit à penser que ce travail pourrait parfaitement continuer derrière le mur afin d'engendrer une croix. Le chiffre n'est pas une fin en soi chez Michel Jouët mais au contraire une ouverture vers une suite de l'oeuvre.

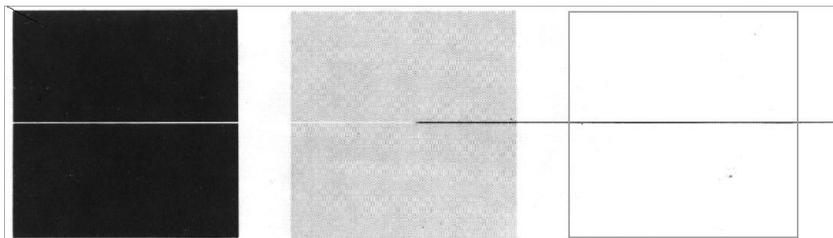


Figure 14: Corde noire et blanche sur trois carrés noir, gris et blanc, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces 80x80cm chacune, collection de l'artiste, S.D. verso

Le chiffre trois, récurrent chez Michel Jouët, devient dans cette oeuvre autonome. Ce travail se suffit à lui-même. Dans certaines oeuvres telles « Rotation de traits tous les 25° » de 1975, les deux logiques en action produisaient la perte du sens. Dans ce cas, les deux logiques jouent le jeu de la clarté. Le dispositif n'a donc plus besoin de se poursuivre.



Figure 15: Les paysans, 1989, huile et acrylique sur toile, 77,5x107,5cm, collection de l'artiste, S.D. verso

La question de la valeur et du gris est bien posée dans cette oeuvre mais d'une autre façon qu'avec la précédente. En haut le gris est gris et finalement, c'est un monochrome. Ici, le gris est obtenu par la transparence du pigment blanc. En réalité, c'est la croûte du dessous qui en produit la richesse. Le monochrome historique d'un Malévitch est recontexté car le carré blanc n'est plus sur un fond blanc mais sur un fond historique. C'est toute la différence avec « Le naufrage du carré de Malévitch » de Morellet à Kergehenec. Pour ce dernier, la modernité a coulé et l'oeuvre consiste à en faire simplement le constat avec humour. Chez Michel Jouët, il convient de retrouver le classicisme caché dans la modernité.



Figure 16: Plumes de perruches, 1992-1994, technique mixte et collage sur papier, collection de l'artiste

Cette série des plumes de perruche montre bien le désir qu'a Michel Jouët de ne pas s'enfermer dans une géométrie exclusivement rationnelle. La géométrie permet d'aborder tous les thèmes fondateurs de la vie tels que la vie, la mort, l'amour, la nature. Michel Jouët fait partie de ces artistes dont l'opposition entre la nature et la culture est caduque. Ces deux termes sont considérés comme complémentaires. Un désir analogue peut se voir également chez Giuseppe Penone avec ses arbres évidés ou Tony Cragg avec ces céphalopodes. La nature et la culture sont désormais liées indissolublement.

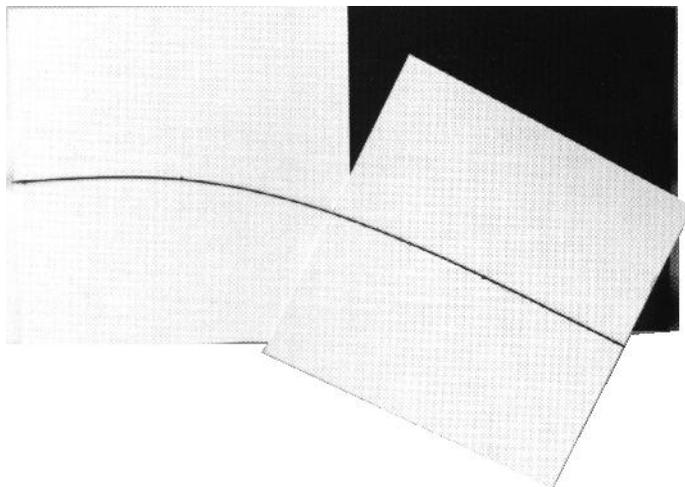


Figure 17: Flexion de deux carrés, 1988, acrylique sur toile plus fer peint, 140x200, collection de M.V., S.D. verso

L'intérêt que porte Michel Jouët pour la pesanteur dans cette oeuvre traduit cette préoccupation grandissante qu'il a pour la nature. Cette dernière n'est plus contemplée et vécue comme un lieu contre la culture asphyxiante. Si la pesanteur verticale fait le pendant avec la ligne horizontale, elle permet à l'artiste de poser la question de la matière. La géométrie n'est plus idéale et sans consistance. La géométrie a un poids. Elle existe et elle est engagée dans la réalité. Parallèlement, cette flexion part de l'idée qu'un carré peut en cacher un autre. Le carré blanc, s'il est soumis à un travail comme celui de sa propre nature, montre qu'il peut être noir. Les choses ont toujours un envers. Aucune totalité n'est accessible sans le prix d'un travail à payer.

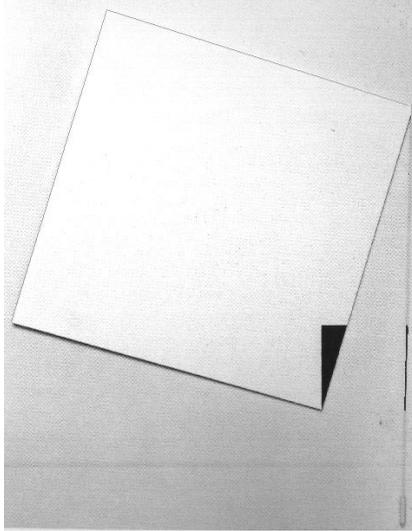


Figure 18: *Fil à plomb, L'absent, 1992, acrylique sur toile, collection particulière, Bernard V.*

Ce fil à plomb est symptomatique de la démarche de Michel Jouët. La géométrie lui avait permis d'explorer la réalité et d'intégrer des éléments qui passaient pour incompatibles avec son ordre immatériel. Des oeuvres comme la série des perruches, des poils ou des nuages ainsi que la série des flexions montraient le contraire. La série des fils à plomb retourne aux logiques géométriques précédentes. La démarche n'est pas quelque chose de sélectif. Elle ne tend pas vers un rétrécissement du propos telle la quête d'un idéal dont on s'approche sans jamais l'atteindre. Le déplacement, la maturation d'une oeuvre résulte d'une addition, d'une imbrication et d'une synthèse de toutes ses recherches.

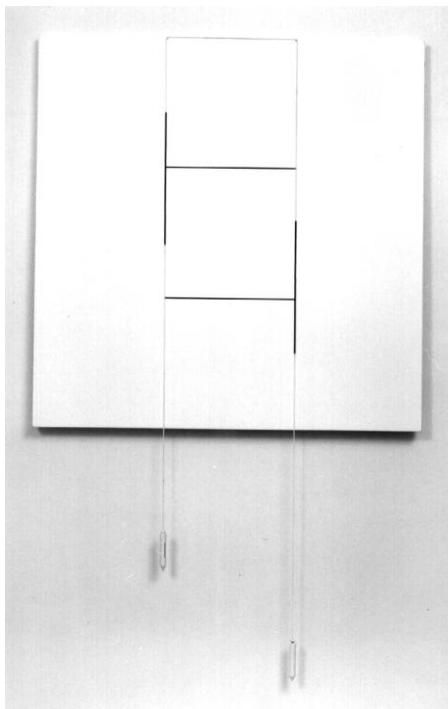


Figure 19: fils à plomb, 1991, 120x120cm, collection de l'artiste

Cet exemple de fil à plomb montre bien la capacité de Michel Jouët à se déplacer à l'intérieur même d'une série pour produire des variations. Le carré parfait semble, ici, n'être qu'une possibilité parmi d'autres. Ainsi l'adéquation parfaite, expression de l'idéalisme absolu, montre qu'il ne résulte que d'une volonté et d'une manipulation.

Les jeux de la géométrie



Figure 20: Cartes postales, Picasso/Kandinsky, 1991, collection M. Floris

Les influences dadaïstes observées à propos d'objets collés sur les tableaux tels « Barres de verre et traits noirs » de 1969, traduisent la liberté prise par l'artiste. La base primordiale blanche et carrée, loin d'être sacrée, était largement profanée par les jeux et les paradoxes qui s'instruisaient à sa surface. Michel Jouët n'hésite pas à détourner des oeuvres et des reproductions pour les télescoper. La première définition serait « Rectangle sur rectangle » et la deuxième consisterait à prendre des reproductions de tableaux célèbres sous forme de carte postale.

Les jeux de la géométrie

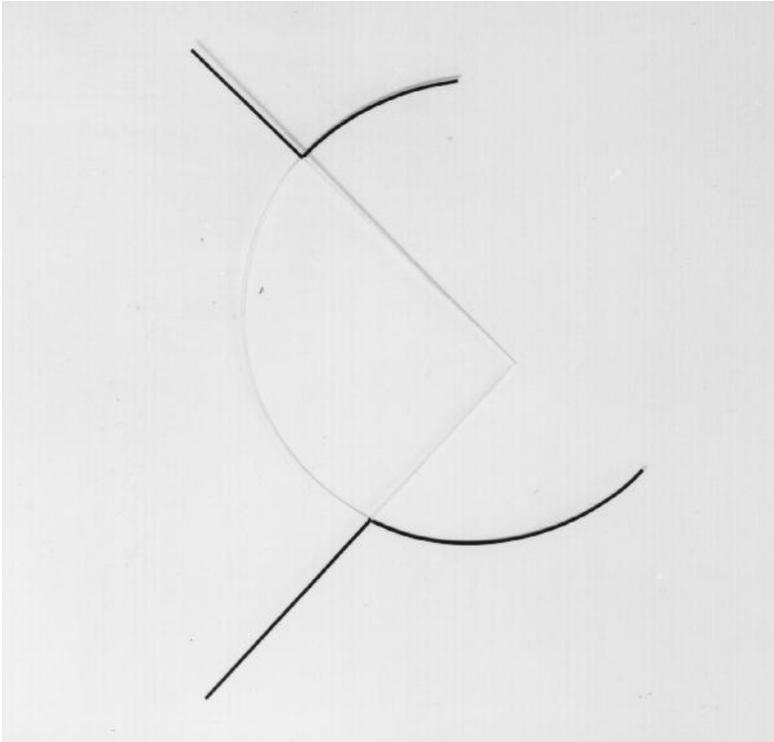


Figure 21: Arc et angle, 1994, laiton laqué, 47x72cm, collection de l'artiste

Une autre variation sur le thème du fil à plomb avec cette oeuvre « Arc et angle » marque l'absence de la surface primordiale blanche et carrée. Ce trait indique que le langage se mettant en place commence à prendre une certaine autonomie. La figure idéale du carré géométrique, où se tenait l'axis mundi, en s'incarnant par sa matière et son poids propre s'aventure dans le réel.

Les jeux de la géométrie

SERVICE TELEX

ZCZC TAN4282 SVS9965
020E05C3 016 0904
COPIE DE DEPOT

HPN6548 HPN6548 041588500 R CHOLET COP1
JPG JOUET MICHEL 14 AV FOCH 49300

MONSIEUR FRANCOIS MORELLET
GALERIE DURAND-DESSERT
28 RUE LAPPE
75011 PARIS

MMMMMMMMMM
MMMMMMMMMM
MMMMMMMMMM
MMMMMMMMMM
MMMMMMMMMM
MMMMMMMMMM

AMITIES
MICHEL JOUET

SERVICE TELEX

NNNN



Figure 22: Télégramme, 1993, destinataire François Morellet

ANNEXES

Table des illustrations

Figure 1: Couverture: Bottes de paille, Michel Jouët, 1988, huile sur toile, 204x103cm.....	1
Figure 2: Cercles concentriques noirs sur fond blanc, 1967, acrylique sur bois, 80x80cm, collection de l'artiste S.D. verso	69
Figure 3: Cinq cercles et carrés, 1967, acrylique sur bois, 80x80cm, musée de Cholet, S.D. verso	71
Figure 4: Barres de verre et traits noirs, 1969, acrylique sur bois, verre, 80x80cm, collection de l'artiste, S.D. verso	73
Figure 5: Traits sur angle, 1987, technique mixte sur tôle, 70x90x30, collection de l'artiste, S.D. verso	75
Figure 6: Quatre lignes droites pivotantes, 1987, technique mixte sur tôle, 240x240, collection de l'artiste, S.D. verso	77
Figure 7: Ficelles noires et blanches sur fond blanc, 1973 réalisé en 1988, collection B.F.....	79
Figure 8: Rotation de traits noirs tous les 25°, 1975, acrylique sur toile, 60x60cm, collection de l'artiste, S.D. verso	81
Figure 9: Trois carrés dont les côtés se prolongent, 1973 réalisés en 1989, collection de l'artiste.....	83
Figure 10: « Carré - Présence/Absence (d'après une phrase de Nietzsche) », étude sur feuille de papier quadrillé blanc, 10x15, 1972.....	85
Figure 11: Rythme du M, étude sur feuille de papier quadrillé blanc, 10x15, 1972	87

- Figure 12: Trois obliques noires sur trois carrés blancs, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces de 50x50cm chacune, collection de l'artiste S.D. verso 89
- Figure 13: Trois carrés blancs et noirs superposés en deux plans, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces de 40x40cm chacune, collection de l'artiste, S.D. verso..... 91
- Figure 14: Corde noire et blanche sur trois carrés noir, gris et blanc, 1988, acrylique sur toile, 3 pièces 80x80cm chacune, collection de l'artiste, S.D. verso 93
- Figure 15: Les paysans, 1989, huile et acrylique sur toile, 77,5x107,5cm, collection de l'artiste, S.D. verso 95
- Figure 16: Plumes de perruches, 1992-1994, technique mixte et collage sur papier, collection de l'artiste 97
- Figure 17: Flexion de deux carrés, 1988, acrylique sur toile plus fer peint, 140x200, collection de M.V., S.D. verso..... 99
- Figure 18: Fil à plomb, L'absent, 1992, acrylique sur toile, collection particulière, Bernard V..... 101
- Figure 19: fils à plomb, 1991, 120x120cm, collection de l'artiste 103
- Figure 20: Cartes postales, Picasso/Kandinsky, 1991, collection M. Floris 105
- Figure 21: Arc et angle, 1994, laiton laqué, 47x72cm, collection de l'artiste 107
- Figure 22: Télégramme, 1993, destinataire François Morellet 109

Index

Les numéros de page en *italique* correspondent aux notes en bas de page.

Artistes

BARRE Martin	14
BUREN Daniel	14
CORTIER Amédée	126
CRAGG Tony	97
DIBBETS Jan.....	24
JOURNIAC Michel.....	23
KELLY Ellsworth	14
KLEIN Yves	23
MALEVITCH Casimir.....	13, 47, 95
MANGOLD Robert	14
MARDEN Brice.....	14
MONDRIAN Piet	126
MORELLET François.....	14, 35, 62, 95
NEWMAN Barnett.....	14
PENONE Giuseppe.....	97
ROUSSE Georges	24
RUTAULT Claude.....	34
VIALLAT Claude	38
VINCI Léonard de	13

Auteurs

DELEUZE Gilles	17
GOETHE Johann Wolfgang.....	67
GUDERIAN Dietman	28
LASCAULT Gilbert.....	35
LYOTARD Jean-François.....	18
MOLNAR François.....	27
NIETZSCHE Friedrich	33
POPPER Frank	19
RESTANY Pierre.....	36
TRUFFAULT Bernard.....	30
VALLIER Dora.....	13

Oeuvres

Les jeux de la géométrie

2% de A. Cortier	126
Arc et angle, 1994, laiton laqué, 47x72cm, collection de l'artiste	50
Barres de verre et traits noirs, 1969.....	22, 52, 105
Cercles concentriques noirs sur fond blanc, 1967.....	19
Cinq cercles et carrés, 1967	21
Corde noire et blanche sur trois carrés, 1988	39
Ficelles noires et blanches, 1967.....	27
Fil à plomb, 1992, acrylique sur toile, collection particulière, Bernard.	45, 49
Fil à plomb, 1992, arc métallique Ø 60cm, collection Denise René, Paris	51
Fil à plomb, 1992, deux fils à plomb, acrylique sur toile, 120x120cm, collection de l'artiste S.D. verso.	52
Fil et poutre, 1987, fil à plomb, bois et technique mixte, 192x32,5cm, collection de l'artiste, S.D. verso.....	50
Fil tendu, 1992, acrylique sur toile, entretoise et fils tendus, 80x80 cm (toile)/100x160 cm (tiges), collection particulière Nantes	45
Flexibles, 1987, flexibles sur mât, 250x200cm, collection de l'artiste	127
Flexion de deux carrés, 1988	83
Les paysans, 1989	40, 46
Plexiglass quadrillé, 1998	47
Plumes de perruches, 1992-1994	42
Poutre noire avec fissures blanches, 1980.....	42
Présence/Absence, 1972.....	32
Quatre lignes pivotantes, 1987.....	24, 25
Relief, 1994, 110x110cm, plexiglass peints (couleur), collection de l'artiste	46
Rotation de traits tous les 25°, 1975	29, 93
Rythmes du M, 1972.....	33, 57
Sphube, 1992, fibre de carbone et fils tendus sur socle de 80x80cm, collection de l'artiste.....	127
Traits sur angle, 1987.....	23, 25
Trois carrés blancs et noirs superposés, 1998	38
Trois carrés dont les côtés se prolongent, 1973.....	31, 33
Trois obliques noires sur trois carrés blancs, 1988	36, 37

Biographie

- 1943 naissance de Michel Jouët à Cholet le 9 Novembre
- 1952 prend des cours de dessin d'architecture et d'art
- 1953/1959 scolarité classique et spécialisation architecturale
réalise des pastiches à la commande
- 1960 commence à étudier l'art abstrait
participe à des expositions de groupes

Michel Jouët vit et travaille au Lac à Maulevrier (49360) près de Cholet.

Expositions collectives

- 1971 : participe au Salon des arts à Cholet.
- 1972 : expose à la galerie Argos à Nantes avec F. Morellet, J. Gorin, M. Seuphor, L. Del Pezzo et L. Peire.
: participe au Salon des arts à Cholet.
- 1973 : sélectionné pour le Festival International d'Art Contemporain de Royan avec un projet de route musicale et de cubes géants dans les rues.
: participe au Salon des arts à Cholet (F).
- 1974/1987 : refuse toute exposition pendant une quinzaine d'années pour se consacrer à la recherche plastique.
- 1988 : exposition Pro-Galerie New Space, « Null Dimension », Fulda (D).
: Musée des Arts « Estampes », Cholet (F).
- 1989 : Symposium d'art systématique et constructiviste, Madrid (SP).
: Galerie La Cours 21, Nantes (F).
: Pro « Tape - Litch - Verf - Symposium », Vlissingen (NL).
: Hipp Hall Jürgen Blum, « Null Dimension », Gmunden (A).
: Institut Alvar Aalto, Turin (I).
: Galerie Rekwizystotnia, « Hommage à S. Stazewski », Wroclav (PL).
: Collection de dessin, « Pro », World Trade Center, Rotterdam (NL).
: Hommage à Pythagore, galerie Carré Estampes, Luxembourg (L).

: Galerie New Space, Coll Jürgen Blum, « Signes du

- temps », Fulda (D)
 : Intermezzo Exposition avec G. Claes, Ch. Bezie, V. Molnar, T. Ridell, Les Herbiers (F).
- 1990 : Pro « Universel Progression, Manege », Moscou (CEI).
 : Galerie New Space « Museum zeichen der zeit - Project » Fulda (D).
 : Cogeime « Carte blanche à mesures » Bruxelles (B).
 : Paca « Estampes contemporaines », Les Rosiers (F).
 : Galerie Carré Estampes « Aestas III », Luxembourg (L).
 : Arte Strucktura, Milan (I).
 : Galerie l'Idée « Hommage à Stazewski », Zoetomeer (NL).
 : Sammlung Jürgen Blum, Museum Modern Art, Humfeld (D).
 : Galerie St Johann, 20ème anniversaire, Saarbrucken (D).
- 1991 : Rotonttanta Centra Culturale, Sesto San Giovanni (I).
 : Galerie de l'Idée, Zoetermeer (NL).
 : Paca, « Estampes Contemporaines », St Herblain (F).
 : Arte Strucktura, « Piccolo Formato », Milan (I).
 : Galerie de l'Idée, « Artfair Kunstrai », Amsterdam (NL).
 : Paca, « Estampes Contemporaines », Pornichet (F).
 : Centre d'Art Contemporain Ujazdowski « Redukla », Varsovie (PL).
 : Nouvelles acquisitions du musée des Arts, Cholet (F).
 : Lineart International, Galerie Quadri, Gand (B).
 : Galerie Quadri, « Bijoux d'artistes », Bruxelles (B).
 : Institut des Etudes Italiennes, Arte Stucktura, Zurich (CH)
 : Paca, « Estampes Contemporaines », Pavillon Charles X, St Cyr sur Loire (F).
 : Galerie St Johann, Saarbrucken (D).
 : Galerie Lidija Jametti, Arte Strucktura, Bachem Bulach (CH)
- 1992 : Paca, « Estampes Contemporaines », Chaumont (F)
 : Arte Stucktura, « Construttivismo, Concretismo,

- Cinevisualismo », Milan(I).
 : Internazionale per l'unificazione europea
 : Galerie Denise Renée, « Nouvelles Tendances » de l'art construit », Paris (F).
 : Galerie Quadri, M.L. Baugniet, J. Delahaut, H. Gabriel, J.P. Maury, V. Molnar, Bruxelles (B)
 : Galerie Plessis, Nantes (F).
 : Stichting IDC, Projekt 30x30 et small sculptures, Zoetermeer (NL).
 : Galerie Denise Renée, Bd St Germain, Paris (F).
 : Galerie St Johann, Saarbrücken (D).
 : Institut Français, Artistes Géométriques Français, Thessalonique (G).
 : Centre Culturel, Serres (G).
- 1993 : Aspects actuels de la mouvance construite internationale, Musée des Beaux Arts de Verviers, Verviers (F).
 : Paca, Abbaye de Bouchemaine, Angers (F).
 : Galerie Plessis, Nantes (F).
 : Brwinows (P).
 : Couvin (B).
 : Centre de la gravure et de l'image imprimée, « Mesures », Lalouviere (B).
 : Galerie St Johann, Saarbrücken (D).
 : Galerie St Charles de la Rose, « Petits formats », Paris (F).
 : Abbaye de Seuilly, Chinon (F).
 : Galerie Denise Renée, Paris (F).
 : Salle Chroma, Thessalonique (G).
 : Forum Konkrete Kunst Erfurt, Erfurt (D).
 : Centro Fiera Mostra Mercato d'arte contemporanea, Montichari (I).
- 1994 : Aspects actuels de la mouvance construite internationale, Musées royaux des beaux Arts d'Anvers, Anvers (B).
 : März Galerie, « Hommage au carré », Mannheim (D).
 : Galerie Quadri, « Oeuvres récentes » avec V. Molnar, Bruxelles (B).

- : Galerie St Charles de la Rose, Paris (F).
- : Centre Culturel Jacques Franck, « Aspects actuels de la mouvances construite », Bruxelles (B).
- : Maison de la Culture, « Analogies III », Namur (B).
- : Wilhelm Hack Museum, « Projekt 30x30 Stichting IDC », Ludwigshafen (D).
- : Galerie Quadri, « Hommage à Henri Gabriel », Bruxelles (B).
- : Espace Eiffel (Grand Palais), « Réalités Nouvelles », Paris (F).
- : Galerie Denise Renée, Paris (F).
- : Galerie ITS Art, « Cinq pays, Cinq artistes », Bruxelles (B).
- : März Galerie, « Multiples », Ladenburg (D).
- : Galerie St Johann, Saarbrücken (D).
- : Galerie St Charles de la Rose, « Petits Formats », Paris (F).
- : Academia La Haye, « Projekt 30x30 Stichting IDC de Vruse », La Haye (NL)
- : Museo Dell Colleziowi, « Arte Struktura », Bucarest (R)

- 1995 : März Galerie, Ladenburg (D).
- : Galerie Emilia Suci, Karlsruhe (D).
- : Galerie St Charles de la Rose, « Petits Formats », Paris (F).
- : Museum it Coopmanshûs, « Projekt 30x30 Stichting IDC », Franker (NL).
- : Galerie Plessis, « Arrêt sur image, tome I », Nantes (F).
- : Salon Art Frankfurt et Galerie Plessis, Frankfurt (D).
- : Centre Culturel, Oldenburg (D).
- : Isis Symétry Washington, D.C. Alexandria (USA).
- : Galerie Grewaring (Galerie St Johann), Heidelberg (D).
- : Galerie Claude Dorval, Paris (F).
- : « Kleine bilder, objekte platiken », Bonn (D).
- : Palazzo Della Corgna, Citta Della Pieve (I).

- 1996 : Musée d'Art Contemporain, « Arte Strucktura », Omegna (I).
- : Paca, « Estampes Contemporaines », Ste Suzanne (F).

- : Galerie Plessis, « FIAC », Paris (F).
- : Paca, « Estampes Contemporaines », Les Herbiers (F).
- : Galerie Claude Dorval, Paris (F).
- : Musée du petit format, Couvin (B).
- : Sala Franco du Palazzo Economo, « Arte Stucktura », Trieste (I).
- : Paca, Galerie Climats, Paris (F).

- 1997 : Galrie Plessis, « Bijoux d'artistes », Nantes (F).
- : Galerie Claude Dorval, « Foire Internationale St'art », Strasbourg (F).
- : Galerie Claude Dorval, « Arco », Madrid (E).
- : Galerie Plessis, « FIAC », Paris (F).
- : Carré Estampes, « 10 ans », Luxembourg (L)
- : « Jouets d'artistes », Niort (F)

- 1998 : Saga, Paris (F), Berlin (D), Amsterdam (NL), Italie (I)

Expositions personnelles

- 1987 : Inauguration de la Créathèque, réalisée par Serge Dixneuf, Art Construit, Cholet (F).
: Volvo, Abstraction Géométrique, Cholet (F).
- 1989 : Galerie « La Cour 21 », Nantes (F).
- 1990 : Musée des Arts , Cholet (F).
- 1991 : Galerie Quadri, Bruxelles (B).
- 1992 : Galerie 42, Oldenburg (D).
- 1994 : Galerie Vertigo, Anvers (B)
- 1995 : Paca, Angers (F)
: Paca, Annecy (F)
: Paca, Fondation Jean Arp, Clamart (F)
- 1996 : Galerie Plessis, Nantes (F)
: Galerie des Franciscains, St Nazaire (F)
- 1997 : Galerie Claude Dorval, Paris (F)
: Couvent des Urbanistes, Fougères (F)
- 1998 : Maison de la Culture, Niort (F)

Nomenclature des séries

Cette nomenclature ne prétend pas être exhaustive. Elle cherche simplement à fournir le maximum d'information aux lecteurs. Il est difficile pour le chercheur de faire un point précis car Michel Jouët admet s'être plus préoccupé de produire des oeuvres que de les gérer et les distribuer. De plus, cet aspect là ne l'intéresse que modérément bien qu'il reconnaisse sa nécessité. Aussi admet-il les éventuelles carences de cet ouvrage sachant qu'elles pourront être corrigées, le cas échéant, ultérieurement par d'autres livres et par d'autres auteurs et qu'un jour (lointain), il conviendra d'y sacrifier.

Le principe des séries reste chez Michel Jouët une démarche de travail plus qu'un concept systématique. En effet, cette démarche peut partir d'une idée, d'un dessin ou d'un graffiti et générer ultérieurement une seule oeuvre. Cependant, potentiellement la série existe et l'artiste pourra le cas échéant y revenir pour faire des variantes selon les situations.

Ce principe reste toujours très souple et très ouvert sur la réalité. Mais le plus souvent, la série produit un nombre de variations suffisantes pour qu'elle apparaisse et se définisse comme telle. mais ce principe tel qu'il est défini ici obéit à une démarche plus qu'au matériau utilisé. En réalité, ces séries ne sont jamais épuisées.

La question de la datation reste, dans ces conditions, très

difficile tant l'oeuvre de Michel Jouët est plurielle. Elle pose, plus largement, la question de la pertinence d'une datation. Faut-il dater l'idée, l'oeuvre matériellement réalisée prête à être vendue ou la simple esquisse potentielle dont les réalisations suivront quelques années plus tard? Cette difficulté montre à quel point l'art et la vie de l'artiste sont liés et qu'une datation n'offre, de ce point de vue, qu'assez peu d'intérêt.

- *série des trames*: il s'agit de surfaces circulaires représentant des trames de points superposées. La première est fixe et la deuxième tourne à l'aide d'un moteur produisant ainsi un trouble rétinien pour le spectateur. Michel Jouët a également produit des trames superposées sur des tableaux carrés. Ce sont pratiquement les premières séries.
- *série des volumes*: ces volumes sont parfois une application sur un cube du principe des cordelettes. ces oeuvres seront donc rangées plutôt dans la série des cordelettes. Cette série correspond en réalité à des volumes coupés en tranches transparentes sur lesquelles des lignes sont dessinées. Ainsi l'effet produit engendre un chaos visuel selon la position adoptée par le spectateur. D'autres recherches en volume existent, car pour l'artiste, la distinction entre une surface et un volume n'a qu'un sens limité. Il passe de l'un à l'autre sans difficulté. La surface primordiale blanche et carrée a déjà intégré le volume par son épaisseur.
- *série des pourcentages*: ce travail consiste à prélever simplement un pourcentage vertical d'un tableau choisit par les soins de Michel Jouët. L'exemple de l'oeuvre d'Amédée Cortier, « *Composition 1146* » de 1968 le montre. Michel Jouët a prélevé 2% de ce tableau et a placé son travail intitulé « *2% de A. Cortier* » juste à côté. Mais il peut aussi le reproduire sur

son carré blanc comme il l'a fait avec le tableau de Piet Mondrian « *New York* » de 1942 dont il a prélevé 19%. Le pourcentage est déterminé par les soins de Michel Jouët.

- *série des calques*: cette série correspond à plusieurs travaux. Michel Jouët a beaucoup travaillé sur les calques durant sa période de réflexion. Sa profession d'architecte l'y prédisposait. Certains consistent en une bande de calque de 21 cm de large sur laquelle est tracée une ligne sur toute la longueur. Ensuite l'artiste, par la technique de l'origami japonais, ramène cette bande de calque au format A4 produisant ainsi un jeu de lignes avec des intensités variables obtenues par les transparences des plis du calque. L'artiste a aussi joué avec des carrés et non plus des lignes. Le but à atteindre étant de dessiner deux carrés sur le calque et de réussir à les juxtaposer afin de former un rectangle par exemple sans qu'il soit nécessaire dès lors de retrouver le format A4.
- *série des cordelettes*: des cordes blanches sont trempées dans de la peinture noire ou l'inverse. Elles le sont sous la forme d'un écheveau afin d'obtenir des intervalles à peu près réguliers. Ensuite, elles viennent selon un schéma variable autour du tableau qui peut être noir ou blanc selon les cas. Pour le bicentenaire de la révolution française, la ficelle était trempée d'un côté dans du bleu et de l'autre dans du rouge afin d'obtenir les couleurs nationales. Michel Jouët s'est également servi pour ce principe d'un grillage à maille carré et de tube au néon pour reprendre ce principe de rythme. Cette série s'est aussi essayée à des rythmes incisés au cutter.
- *série des tensions*: ces oeuvres mettent en action des tiges de fibre de carbone parfois soumises à un effort et des cordes tendues dans l'espace. Les tiges prennent parfois appui sur le mur et les cordes fonctionnent sur le tableau. Ces éléments se développent dans l'espace à l'extérieur du tableau. Ce travail peut évoluer vers l'installation ou vers la participation du spectateur. Avec les oeuvres « *Flexibles* » de 1987, Michel

Jouët utilise deux flexibles qu'il perce et qu'il enfle sur des mâts métalliques. Ainsi les spectateurs peuvent manipuler ces flexibles pour leur donner la forme de leur choix en les faisant coulisser. Dans cette série, peut parfaitement se ranger le volume « *sphube* » de 1992 résultant d'une **sphère** et d'un **cube**.

- *série des dégradés*: ce travail reprend le principe des calques. Il s'agit de deux calques carrés et pliés au tiers qui se superposent orthogonalement sur un fond noir engendrant ainsi une gamme de transparence plus ou moins forte. Michel Jouët l'applique aussi à des oeuvres peintes véritables, trouvées chez quelques brocanteurs. A l'aide de couches de peinture blanche, plus ou moins nombreuses selon la transparence désirée, Michel Jouët recouvre donc le tableau en prenant soin de laisser une partie vierge.
- *série des lucarnes*: il s'agit de vieux tableaux récupérés également dans les brocantes mais peints, cette fois-ci, de façon à laisser quelques parties de la peinture visibles. Ainsi, Michel Jouët laisse seulement apparaître par exemple les yeux ou la bouche des personnes. Une ligne peut être mise en réserve aussi. Le reste du tableau est entièrement recouvert de peinture blanche.
- *série des poutres*: cette série concerne essentiellement de vieilles poutres en bois. Michel Jouët s'est amusé à en percevoir les fissures et à les mettre en valeur en les associant à des lignes. Ainsi la poutre peut être peinte en noir avec des fissures soulignées à l'extérieur par de larges bandes blanches. Si la poutre est blanche, une bande noire soulignera les fissures, mais afin que ces dernières ne confondent pas leur obscurité naturelle avec la couleur noire de la peinture, elles seront hachurées. L'artiste a scié des poutres, également, dans le sens de la longueur puis les a simplement décalées. Les poutres sont alors peintes en noir et le décalage en blanc afin d'en souligner la ligne virtuelle.

- *série des craquelures*: une expérience, restée à ce jour sans lendemain, a été tentée par l'artiste dans le même ordre d'idée que les poutres. Des enduits, de nature différente, étaient passés au four afin d'obtenir des craquelures et d'en manifester le réseau linéaire.
- *série des urnes*: cette série reste pour l'instant extrêmement limitée car elle n'a eu lieu qu'une seule fois, suite au décès d'un ami de Michel Jouët, il y a plusieurs années. Il a suggéré à sa famille l'idée de fabriquer une urne dans le style de son vocabulaire. Il s'agit d'une oeuvre formée de quatre boîtes noires et carrées de 20x20cm, bien-sûr, fixées à huit surfaces carrées de plexiglass quatre fois plus grandes de 40x40cm indépendantes les unes des autres. Cet assemblage permet toutes les variations possibles tant à l'horizontale qu'à la verticale pouvant, une fois superposées, former un cube.
- *série des plexiglass*: ce travail a vu le jour, grâce à des chutes de contre-plaqué, trouvées chez un menuisier. Michel Jouët s'est amusé à les faire tenir dans un carré en 1965. Puis, chez un industriel, des plexiglass colorés traînaient par terre et la décision d'en faire une série fut prise. Michel Jouët a ramassé les morceaux et s'est amusé à les superposer afin de remplir son carré primordial. A partir de là, toutes les combinaisons étaient possibles. Le résultat obtenu peut être peint en blanc entièrement, jouant alors simplement sur le relief mais sachant qu'au dessous, la couleur est là. Parfois, il laisse un quadrillage en réserve et la couleur se manifeste. Il a exploité également la tranche de ces formes tarabiscotées qu'il ne peignait pas afin d'en laisser la couleur. Pour être certain d'être bien compris, sur certains travaux, il a délibérément chanfreiné tous les bords de ses morceaux pour voir la couleur cachée non seulement de profil mais aussi de face. Il les a parfois montées au point d'obtenir un volume pratiquement cubique.
- *série des flexions*: Les flexions poursuivent l'idée des tensions et

des jeux de forces réelles. Des tableaux sont accrochés à des barres horizontales qui fléchissent sous le poids de ces derniers. Ainsi, un jeu de dévoilement de devant/derrière se met en oeuvre par ces glissements.

- *série des fils à plomb*: c'est sans doute une des séries les plus riches. Le principe continue celui des tensions et des flexions. L'effort qui est mis en jeu cette fois-ci est celui du poids et de la pesanteur. Le fil à plomb peut aller jusqu'à prendre la place de la surface primordiale. Le poids propre d'éléments constituant l'oeuvre joue parfois le rôle du fil à plomb.
- *série des poils*: une série qui prend le contre-poids de la mort. Michel Jouët se garde bien de dévoiler où ces poils ont été prélevés sur le corps humain mais leur frisure est certaine. Ce poil noir est donc collé sur la toile carrée et blanche, en plein centre. Il se voit continué à ses extrémités par deux lignes absolument droites suivant les directions données par le poil. Il a produit aussi des poils blancs sur fond noir pour les collectionneurs poivre et sel.
- *série des ciels*: à la suite des passages d'avions à réaction dans le ciel, Michel Jouët a eu l'idée de les considérer comme des droites à part entière. Il en a fait une série de toiles sérigraphiées bleue avec une traînée blanche s'effilochant sur toute la longueur du tableau. Mais cette série est constituée par des centaines de photographies prises par l'artiste dont l'appareil est toujours à portée de main. Ceux-ci représentent aussi bien des motifs de plusieurs traînées formant des figures que des associations de traînées avec des toits de maisons ou des arbres simulant des continuités hasardeuses.
- *série des néons*: les néons reprenant le principe des cordelettes seront rangés dans cette série. Mais Michel Jouët utilise ce matériau pour d'autres raisons. Les tubes au néon, par la luminosité qu'ils génèrent, mélangent les couleurs. De ce point

de vue, ces travaux pourraient rejoindre la série des dégradés. Il conviendra de voir avec le temps.

- *série des bottes de paille*: Comme pour la série des ciels, la série des bottes de paille procède de photographies prises par Michel Jouët au cours de voyages et de ballades dans sa région essentiellement. Ces clichés sont ensuite transposés sur des toiles au grand format comme l'indique l'illustration de couverture. Les meules sont noires sur fond blanc. Cette série n'est pas éloignée de celle des ciels.
- *Série des plumes*: ce travail manifeste une adéquation entre la nature des plumes de perruches et la culture des formes géométriques qui en découlent comme si la géométrie imposait sa logique à la nature. Cette série s'apparente toutefois à celle des poils. Elle pourrait s'étendre facilement à d'autres éléments.
- *Série des télégrammes*: cette série traduit la capacité qu'a Michel Jouët de s'emparer de tout ce qui existe autour de lui pour le ramener au carré ou plus largement de mélanger l'art et la vie. Dans ce travail, le jeu consistait à demander au télégraphiste de faire un carré avec les initiales du nom du destinataire avec le charme de tous les aléas dûs à l'interprétation, au courage ou à la maîtrise de la technique.
- *série de l'écriture braille*: cette série a été l'occasion de faire des tableaux blancs sur lesquels était écrit en braille, par exemple, le mot blanc que seuls les aveugles comprenaient.
- *série des numéros de téléphone*: cette série reprend le principe du cadran téléphonique avec l'alphabet. Une suite de droites joignant les lettres ou les chiffres, permet de dessiner le nom des personnes, des villes, etc.
- *série des codes barre à lacune*: cette série reprend l'idée précédente de l'ancien cadran de téléphone avec les lettres. En effet, à chaque barre horizontale correspond une lettre

permettant ainsi d'écrire un nom ou autre chose dans la lacune avec une couleur choisie par Michel Jouët. Ces barres sont divisées en quatre dans la verticale avec chacune une couleur sauf la rangée qui est à remplir précisément.

- *série des tableaux évidés*: cette série consiste à reprendre le quadrillage de base sur la surface primordiale et à éviter certains carrés. Parfois, les carrés évidés peuvent venir se coller en relief sur la surface.
- *série des souris*: cette série est proche de la série des plumes ou des poils mais s'en différencie malgré tout. En effet, des souris évoluent sur une toile rayée noire et blanche en toute liberté. Puis Michel Jouët décide de prendre une photographie à un moment donné. Le résultat enregistré sera transposé sur une toile ou sérigraphié. Cette série rappelle aussi le principe des bottes de paille et des ciels.
- *série des diapositives*: cette série est née, dans les années 75, de diapositives couleur faites durant des vacances et qui ont été ratées pour diverses raisons. Michel Jouët les utilise et sur la couche sensible noire, dessine des figures géométriques ou des signes symboliques. Le jeu consiste à ne pas appuyer de manière régulière afin de creuser plus ou moins les différentes couches de couleur. Ensuite, la diapositive est projetée sur le mur durant l'exposition et laisse apparaître des lignes multicolores. L'artiste envisage d'en faire des sérigraphies.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

- Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, ed; Klincksieck, 1982, Paris
- Roland BARTHES, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, ed. Gallimard, Paris, 1980, col. Cahier du Cinéma
- Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, PARIS: ed. Robert Lafont, 1976, 512 p., (collection Pluriel)
- André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, ed. Folio, Paris, 1989, col. Essais
- Gilles DELEUZE et Félix GATTARI, *L'anti-oedipe*, PARIS: ed. de Minuit, 1972, 494 p., (collection critique)
- Anton EHRENZWEIG, *L'ordre caché dans l'art*, PARIS: ed. Gallimard, 1967, 366 p., (collection tel)
- Michael FRIED, *Esthétique et origines de la peinture moderne, Le réalisme de Courbet*, ed. Gallimard, collection Essai, Paris, 1993
- Claude GINTZ, *Regards sur l'art américain des années soixante, Anthologie critique*, ed Territoires, Paris, 1979
- Nelson GOODMAN, *Langage de l'art*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990
- Paul GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, PARIS: ed. Flammarion, 1979, 260 p., (collection Champs Flammarion)
- Wassili KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, ed. Folio, Paris, 1954, col. Essais
- Jean-François LYOTARD, *La condition post-moderne*, PARIS: ed. de Minuit, 1979, 109 p., (collection critique)
- Pierre LEGENDRE, *Leçon III, Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images*, ed. Fayard, 1994, Paris
- Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, ed. Flammarion, Paris, 1987,
- Erwin PANOFSKY, *Idea*, PARIS: ed. Gallimard, 1983, 284 p., trad. Henri Joly, (collection idées)
- Marcelin PLEYNET, *Système de peinture*, PARIS: ed du Seuil, 1977, 188 p., (collection Points Anthropologie, Science Humaine)
- Pierre RESTANY, *L'autre face de l'Art*, PARIS: ed. Galilé, 1979, 171 p., (collection écritures/figures)
- Meyer SCHAPIRO, *Style, artistes et société*, PARIS: ed. Gallimard, 1982, 443 p., (collection Sciences Humaines)

Ouvrages spécialisés

- R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley-Los Angeles, 1954
- C. BARRETT, *Op Art*, Londres, 1970
- G. BRETT, *Kinetic Art*, Londres, 1968
- J. BURNHAM, *Beyond Modern Sculpture*, New York, 1968
- P. HULTEN, *Méta. La vie et l'œuvre de Jean Tinguely*, Paris, 1974
- E. IONESCO & A. BALTHAZAR, *Pol Bury*, Bruxelles, 1976
- M. JORAY & J. R. SOTO, *Soto*, Neuchâtel, 1984
- S. LEMOINE, *Morellet*, Zurich, 1986
- F. MALINA, *Kinetic Art, Theory and Practice*, New York, 1974
- R. PAROLA, *Optical Art: Theory and Practice*, New York-Amsterdam-Londres, 1969
- F. POPPER, *L'Art cinétique*, Paris, 1967, 2e éd. rev. et augm., Paris, 1970; *Le Déclin de l'objet*, Paris, 1975; *Agam*, New York, 1976 (4e éd. rev. et augm.); *Art, action et participation*, Paris, 1980, 2e éd. 1985; *L'Art à l'âge électronique*, Hazan, Paris, 1993
- G. RICKEY, *Constructivism*, New York-Londres, 1967
- M. de SAUSMAREZ, *Bridget Riley*, Londres, 1970
- W. C. SEITZ, *The Responsive Eye*, catal. expos., Museum of Modern Art, New York, 1965
- J. TOVEY, *The Technique of Kinetic Art*, Londres-New York, 1971.
- V. VASARELY, *Monographie*, 4 vol., Neuchâtel, 1965-1970-1974-1979.

Dictionnaires

- *Le répertoire illustré de l'art environnemental*, ed; Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique, 1996
- Larousse IN EXTENSO, *Dictionnaire de la peinture A - K*, ed. Larousse, Paris, 1996, direction Michel LACLOTTE et Jean-Pierre CUZIN

Catalogues

- Michel Jouët, *Du géométrique et du conceptuel*, 12 Mai - 30 Juillet 1990, ed, Musée de Cholet, 1990, Cholet, (textes: Bernard Fauchille et François Molnar).
- Michel Jouët, *Lignes sur Faces*, exposition itinérante, Angers, Saint Nazaire, Annecy, Clamart, ed; *Présence de l'art contemporain*, 1995, (textes de Jean-Pierre Arnaud, Dietmar Gudérian, Gilbert Lascault, François Molnar, Bernard Truffaut).

Table des matières

PREFACE.....	7
INTRODUCTION	11
LES JEUX DE LA GEOMETRIE	15
Un art rétinien	19
Discours de la méthode	27
De la méthode au paradoxe	41
L'exemple des fils à plomb	49
Les arts appliqués.....	55
CONCLUSION.....	59
CATALOGUE.....	65
ANNEXES	111
Table des illustrations	113
Index.....	115
Biographie.....	117
Expositions collectives	118
Expositions personnelles	123
Nomenclature des séries	124
Bibliographie	133
Table des matières	135

Note de l'éditeur

Les éditions Mirandole remerçient l'artiste Michel Jouët et sa femme Danièle pour leurs collaborations chaleureuses à la publication de cet ouvrage sans le concours desquels celle-ci n'aurait pas été possible. Un travail important reste d'ailleurs à accomplir.

Un remerciement particulier est adressé à Jean-Pierre Arnaud, directeur de la PACA (Présence de l'Art Contemporain d'Angers) qui a su, par son ouverture d'esprit et sa sincérité, encourager le travail de Michel Jouët dans le cadre de toute une série d'expositions nationales et bientôt européennes.

© EDITE PAR
LA SOCIETE MIRANDOLE

Dépôt légal: Juin 1998

ISBN 2-912965-08-X
EAN 9782912965080