

Gérard Mannoni et l'intégration de l'artiste

Laurent Lamy

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54595ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamy, L. (1980). Gérard Mannoni et l'intégration de l'artiste. *Vie des Arts*, 25(100), 54–56.

Gérard Mannoni et l'intégration de l'artiste

Laurent LAMY

Sculpteur, Gérard Mannoni, l'est assurément puisqu'il expose régulièrement depuis 1953, seul ou, plus souvent, dans des groupes. Mais Mannoni est beaucoup plus que sculpteur: son travail de créateur de formes et de volumes s'inscrit mal dans les catégories habituelles. Pour décrire son œuvre, le vocabulaire fait défaut. Mannoni semble rivaliser avec l'architecte et le designer; pourtant il ne se confond ni avec l'un ni avec l'autre. S'en tenir au terme de sculpteur, c'est réduire ses possibilités, son champ d'expériences et son terrain d'action, ce serait oublier qu'il est parvenu — fidèle à lui-même, à sa rigueur et à son sens social — à concevoir et à aménager d'immenses espaces sculpturaux.

A l'opposé du monumental, Mannoni a aussi conçu un sigle, des bijoux, des façons de parfum, . . . Sa polyvalence, sa capacité à passer de l'objet miniature à un environnement, à travailler avec les matériaux les plus divers pour des objectifs en apparence si différents, c'est cela qui fait la personnalité de Gérard Mannoni, créateur attentif à la société, à ses besoins, et qui, à l'heure de la maturité, réalise les intentions et les ambitions de sa jeunesse, peut-être parce qu'il sait, que ce soit comme architecte, couturier, ouvrier-fondeur ou ingénieur, être à l'écoute de l'homme!

Laurent Lamy — Quand on naît dans une famille bourgeoise française et qu'on est fils de médecin, comment entreprend-on une carrière de sculpteur?

Gérard Mannoni — Je crois qu'il n'y a pas de voie tracée pour être artiste pas plus que pour être médecin ou ouvrier. Le fait de venir d'un milieu bourgeois implique automatiquement qu'il faille faire des études . . . J'ai donc choisi les Beaux-Arts. Il est peut-être plus difficile d'entrer à l'usine qu'aux Beaux-Arts! Après mes études, en 1953, j'ai exposé des recherches et des travaux d'étudiants. J'ai été amené à rencontrer des artistes, des architectes qui m'ont beaucoup marqué: André Bloc, du Groupe Espace, les sculpteurs Lipsi, Jacobsen et d'autres. Déjà comme étudiant, j'ai commencé à penser à l'intégration. Pas à l'intégration des arts comme telle, mais à l'intégration de l'artiste dans la société. Venant d'une famille de médecins, je me disais que si le médecin sert à quelque chose, il faut que l'artiste serve aussi à quelque chose. C'est une bonne formation ou une déformation que j'ai eue au départ. Lorsque je me suis retrouvé artiste, je ne pouvais pas concevoir qu'un artiste reste isolé dans son coin, dans son grenier de Montmartre ou ailleurs. Il faut qu'il ait sa raison d'être dans une société.

L. L. — Vous ne croyez pas que dans la société on comprend bien le rôle social du médecin, mais qu'on comprend moins bien celui de l'artiste?

G. M. — Le rôle de l'artiste dans la société est très important mais il y a une volonté de faire de l'artiste un être à part, en dehors de la société. Cela est une attitude assez récente dans la grande histoire de l'humanité.

L. L. — Mais qui crée ce problème de l'artiste un peu en dehors de la société?

G. M. — Ce n'est pas le problème de l'artiste. On parle toujours des artistes, ensuite on parle des marchands . . . Je crois que c'est vraiment un problème de société; j'oserais dire de collectivité. On parle beaucoup de collectivisme mais on a peur de ce terme qui, finalement, signifie que c'est une collectivité qui fait l'univers dans lequel on vit. C'est la collectivité actuelle qui fait l'art, ce ne sont pas les artistes, c'est la collectivité, soit par le truchement des personnes qui ont de l'argent, soit par le truchement des directeurs de sociétés commerciales, des administrateurs ou des hommes politiques. L'artiste n'a qu'à répondre quand on lui



demande quelque chose. La société veut marginaliser l'artiste, mais, lui, veut jouer son rôle dans cette société. Des artistes bannis, il y en a partout. Dans le fond, quand on donne à un artiste la possibilité de créer, ce n'est pas pourtant qu'on soit sûr du résultat! La seule chose qui est importante, c'est de donner à l'artiste la possibilité de créer.

L. L. – Depuis quelques années, vous concevez surtout des œuvres intégrées à l'environnement. Est-ce dire que la sculpture pour la sculpture n'a plus beaucoup d'attrait pour vous?

G. M. – Je crois que la sculpture pour la sculpture, c'est une démarche personnelle; ce sont comme des gammes que fait un pianiste pour jouer un concerto mais, en soi, si on était très honnête, cela ne devrait intéresser personne d'autre que l'artiste. Je me dis souvent que l'œuvre d'atelier, c'est une œuvre privée qui ne devrait même pas être montrée. Avec les impressionnistes, on a voulu en faire une valeur marchande. Bien sûr, récupérer les dessins de Léonard de Vinci ou de Delacroix, c'est merveilleux pour un collectionneur mais, en soi, cela n'a aucun intérêt pour la société. Pour accepter des commandes d'œuvres qui doivent être intégrées, il faut avoir derrière soi des connaissances professionnelles qu'on ne peut acquérir qu'en produisant des œuvres pour soi.

L. L. – Vous avez réalisé un travail collectif avec Claude Parent et d'autres artistes au Pavillon de la France, à la Biennale de Venise, en 1970. C'était après la grande contestation de 1968. Comment cela s'est-il passé?

G. M. – La Biennale de Venise était très contestée par les artistes, à un point tel qu'on se posait même la question de savoir s'il ne fallait pas la dissoudre. On a eu l'idée de faire une biennale expérimentale en demandant aux nations participantes d'amener quelque chose qui soit différent des autres biennales, autre chose que des tableaux accrochés au mur ou des sculptures sur des socles. Le milieu culturel italien surtout avait peur que l'on boycotte cette manifestation. On a laissé chaque pays libre, en suggérant de faire quelque chose de neuf. La France a donc désigné Claude Parent comme commissaire du Pavillon. Il a convoqué plusieurs artistes, qui ont discuté avec lui. Il a trouvé une formule: donner aux artistes un espace architectural très structuré mais simple de conception. Il nous a demandé d'investir cet espace, de le prendre en main et, à la limite, de le construire. Nous avons fait plusieurs maquettes; nous avons travaillé à plusieurs, sept ou huit; deux sont partis parce qu'ils ne voulaient participer à cette démarche. Ils ont été remplacés par d'autres. Finalement, on s'est rendu compte que la participation des artistes à Venise ne serait possible que si on allait construire le Pavillon, si les artistes se dérangeaient pour aller à Venise. Cela ne pouvait se faire autrement...

C'est là où j'ai eu un emballement. J'ai accepté de partir un mois pour Venise avec un autre artiste, avec un très petit budget pour un petit hôtel. On y a construit à la fois ce que Claude Parent avait donné comme structure et ce que les artistes avaient transformé. Il y a eu une participation effective des artistes dans la création et dans la réalisation du Pavillon. Pour moi, cela a été une aventure très passionnante, et, jusqu'ici, il n'y a rien de plus important que cette expérience. C'était l'exemple précis de ce que doit être l'artiste dans la société actuelle. Cela a été fortement contesté. Mais, sur place, dans l'ensemble de la Biennale, le Pavillon français a quand même étonné et a plu à beaucoup de visiteurs.

L. L. – On dit souvent que c'est un peu à cause des architectes qu'il y a si peu d'art intégré?

G. M. – Je ne crois pas qu'ils soient seuls en cause dans la non-intégration de l'art, car on leur demande un travail au même titre qu'aux ingénieurs. Celui qui commande le travail sait très bien qu'il a besoin de l'architecte, de l'ingénieur, mais il ne veut pas concevoir qu'il ait besoin de l'artiste. C'est au client à intégrer

l'artiste. Mes dernières expériences m'ont bien prouvé que, finalement, ce n'est pas du tout aux architectes d'intégrer les artistes, quels qu'ils soient, dans la société, c'est vraiment à ceux qui ambitionnent de construire: les promoteurs, les directeurs de sociétés,...

L. L. – Dans votre cas, quand vous faites des œuvres intégrées à l'architecture, qui vous appelle?

G. M. – De nombreux architectes ont voulu me faire travailler. J'ai souvent travaillé bénévolement avec eux, mais lorsque c'était l'architecte qui voulait, on n'a pas pu réaliser cette osmose entre les artistes et l'architecte. Ce sont vraiment ceux qui veulent la réalisation du projet et non les architectes qui décident. J'ai eu une expérience avec la Ville de Caen qui voulait aménager une place publique. Par différentes démarches, les représentants de la ville, le maire adjoint et les conseillers municipaux m'ont demandé de concevoir cette place. Je leur ai répondu que je voulais bien mais que je ne pouvais faire ce travail sans un architecte. Ils m'ont dit: «Vous n'avez pas besoin d'architecte, vous serez bien épaulé par notre service d'urbanisme, etc.» Au début, j'étais inquiet. Ensuite, je me suis dit qu'ils avaient peut-être raison; je ne me suis plus soucié de rien et j'ai fait une réalisation assez passionnante.

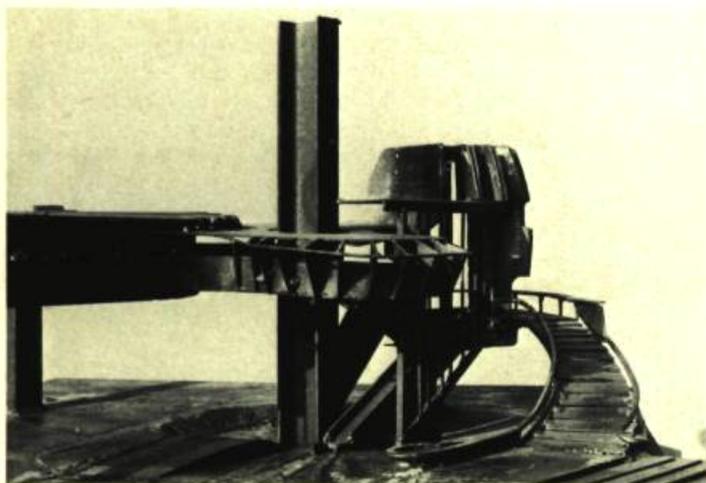
La deuxième fois où j'ai eu une expérience semblable, c'était avec des gens du génie militaire qui m'ont fait faire à peu près la même démarche pour un espace de loisir dans une caserne contemporaine, en Alsace. J'ai été contacté par un architecte militaire qui m'a dit: «J'ai fini mon travail; vous êtes complètement libre.» Mais là j'ai été obligé d'aller chercher un architecte, qui m'a aidé. Je me demande quelquefois s'il ne faudrait pas donner les programmes aux artistes; ce serait à eux d'aller chercher l'architecte au lieu du contraire! Dans la mesure où l'artiste ne se croit pas architecte, comme cela se passe pour les architectes qui s'imaginent pouvoir faire de la peinture, de la mise en couleur, de la mise en forme... il y a aussi des artistes, tout au moins des sculpteurs, qui se disent capables de faire de l'architecture. Cela, je n'y crois pas du tout. Qu'un homme qui a une formation de sculpteur puisse être ou devenir un grand architecte, ce n'est pas possible. Le processus créateur est trop différent. Un sculpteur ne crée pas du tout comme un architecte.

L. L. – Vous participez actuellement à un projet pour une nouvelle ville, près de Paris, Saint-Quentin-en-Yvelines. Comment êtes-vous venu à vous intéresser à ce projet?

G. M. – Ce travail résume toutes mes dernières expériences d'intégration. J'ai été approché par le directeur de la Ville, le responsable de la construction de cette ville, qui est plus qu'un quartier car c'est une ville satellite conçue pour 100 000 habitants. Ce directeur, qui s'intéresse beaucoup à l'art et qui connaît bien la sculpture, m'a plus ou moins imposé aux architectes. Souvent, les architectes ne savent pas comment payer les artistes et ils n'ont parfois pas les moyens de le faire. Dans ce cas, le directeur de Saint-Quentin m'a engagé à salaire, comme un fonctionnaire temporaire, pour que je travaille avec les architectes. La Ville a ainsi financé ma recherche. Au début, les architectes étaient assez réticents mais ils disaient: «Comme on n'a pas à vous payer!...» Ensuite, ils ont été très heureux; même, ils m'incitaient à travailler, ils m'ont poussé à travailler.

L. L. – Quel était ce projet?

G. M. – Je me suis trouvé devant un problème esthétique un peu semblable à celui de Venise avec l'architecte Claude Parent, c'est-à-dire devant une structure générale de base qui existait. Je devais concevoir un échangeur de niveaux pour piétons, pour une place piétonne. Il se trouve qu'il y a une circulation qui arrive à 9 m. au dessus de la place, de sorte que les piétons doivent descendre de 9 m. à 0 m. par un escalator, un ascenseur ou des escaliers. Les architectes avaient conçu différents volumes qu'ils m'avaient soumis au début des rencontres. Ils m'ont donné comme programme de proposer quelque chose en fonction de ce qu'ils avaient déjà réalisé. J'ai donc fait une maquette en pensant beaucoup plus au fonctionnement intérieur qu'à l'aspect extérieur, ce qui a étonné les architectes. Ils pensaient que j'allais faire seulement une enveloppe, une coquille. Mais, j'ai réussi à loger dans un très petit



2. Maquette pour l'échangeur de niveaux pour piétons sur une place de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. Les piétons arrivent à 9 m au-dessus de la place et y accèdent en descendant soit par l'escalier, soit par l'ascenseur, logés dans la sculpture.



3. A Oberhoffen, en Alsace, Mannoni a conçu l'ensemble de cette place ainsi que la sculpture-fontaine.



4. Pavillon de la France, Biennale de Venise 1970. Travail collectif; architecte: Claude Parent; miroir et graphisme, Bellaguet; escalier de Buri; plafond de Morellet; sculpture en bois de Mannoni. (Phot. Gilles Ehrmann).

espace tous les éléments pour monter et descendre. Ce que j'ai proposé a emballé les architectes, et, à partir de là, une collaboration très étroite s'est établie.

L. L. – La maquette est en acier, mais l'œuvre sera-t-elle réalisée en acier?

G. M. – C'était plus facile pour moi de faire la maquette en acier à partir d'éléments très minces. Avec cette maquette, le projet a évolué; on l'a ensuite conçu en béton et on est revenu à l'acier. Il y a eu une acceptation très dynamique des architectes et on a remis en cause plusieurs éléments. On s'est rendu compte, moi le premier, qu'il fallait reconsidérer l'échelle par rapport à la place elle-même. Mais je suis très content des résultats. C'est vraiment la première fois que j'arrive à collaborer très étroitement avec des architectes.

L. L. – Vous avez aussi créé pour Pierre Cardin des bijoux intégrés à des robes et réalisé une bouteille pour la maison de parfum Carven. Faites-vous une différence entre le design et la sculpture proprement dite?

G. M. – Personnellement, je n'y pensais pas mais, quand j'ai eu des demandes d'objets utilitaires et que j'ai rencontré des designers, je me suis posé la question de savoir s'il y avait vraiment là une démarche différente. Nous avons parlé de leurs problèmes professionnels que j'ai comparés avec mes problèmes de sculpteur. Je me suis rendu compte que leur démarche n'était pas opposée à la mienne mais complémentaire. Ma démarche de créateur est très différente de celle du designer. En parlant, par exemple, avec Roger Tallon, qui est designer, j'ai compris que sa démarche était d'abord reliée à la production, à la vente de l'objet, qu'il y avait des impératifs techniques dans l'industrie. Quand j'ai eu à produire des objets qui seraient édités, ma démarche était inverse, c'est-à-dire je me posais le problème de la sculpture proprement dite, en me disant qu'il faudrait bien, après tout, que l'industrie se plie à mes exigences!

L. L. – Comment se fait-il que vous ayez travaillé avec Cardin?

G. M. – C'est par l'intermédiaire du directeur d'une galerie d'art qui présentait mes bijoux. Il est entré en rapport avec Cardin, il lui a présenté différents bijoux d'artistes et il a choisi les miens. Sur le plan de la collaboration, ce fut une activité très positive. Cardin a collaboré très étroitement avec moi. Vraiment, les œuvres qui en sont sorties appartiennent à nous deux et, même, aux industriels qui nous ont aidés. Ce fut un travail de collaboration car personne ne s'est mis en avant, chacun a cherché à écouter l'autre, et on est arrivé à un bon résultat.

L. L. – Sauf que dans les revues de mode on n'a parlé que des bijoux de Cardin!

G. M. – Cela, c'est la politique commerciale purement française. On m'a fait remarquer que partout où les bijoux paraissent il y avait toujours, dans les revues américaines, les noms de Cardin et de Mannoni. Différence de mentalité! De toute façon, ce n'est pas très important. J'ai senti que la presse française trouvait normal de ne parler que de Cardin car Mannoni n'étant pas aussi connu (surtout pas comme couturier!), il n'y avait aucun intérêt à le citer. De ce côté-là, les Américains sont beaucoup plus honnêtes.

L. L. – Vous avez aussi conçu pour Carven une bouteille de parfum. Est-ce que vous avez eu des difficultés à passer des sculptures de grandes dimensions au design d'un objet de petite dimension?

G. M. – Je n'ai pas été gêné du tout. Je crois que la dimension pour un artiste n'existe pas. Il y a peut-être des difficultés à travailler en petit mais, dans le grand, il y en a aussi. Dans le cas de cette bouteille, j'ai fait des dessins au double ou au triple; au lieu d'être diminués, ils étaient augmentés.

L. L. – Ce n'est donc pas une question de dimensions?

G. M. – Non, c'est une question de volumes, de rapports entre les volumes, entre les pleins, les vides... C'est tout le problème de la sculpture!

1. Lors de son passage récent au Québec, Gérard Mannoni a accordé l'entrevue qui suit à Laurent Lamy.