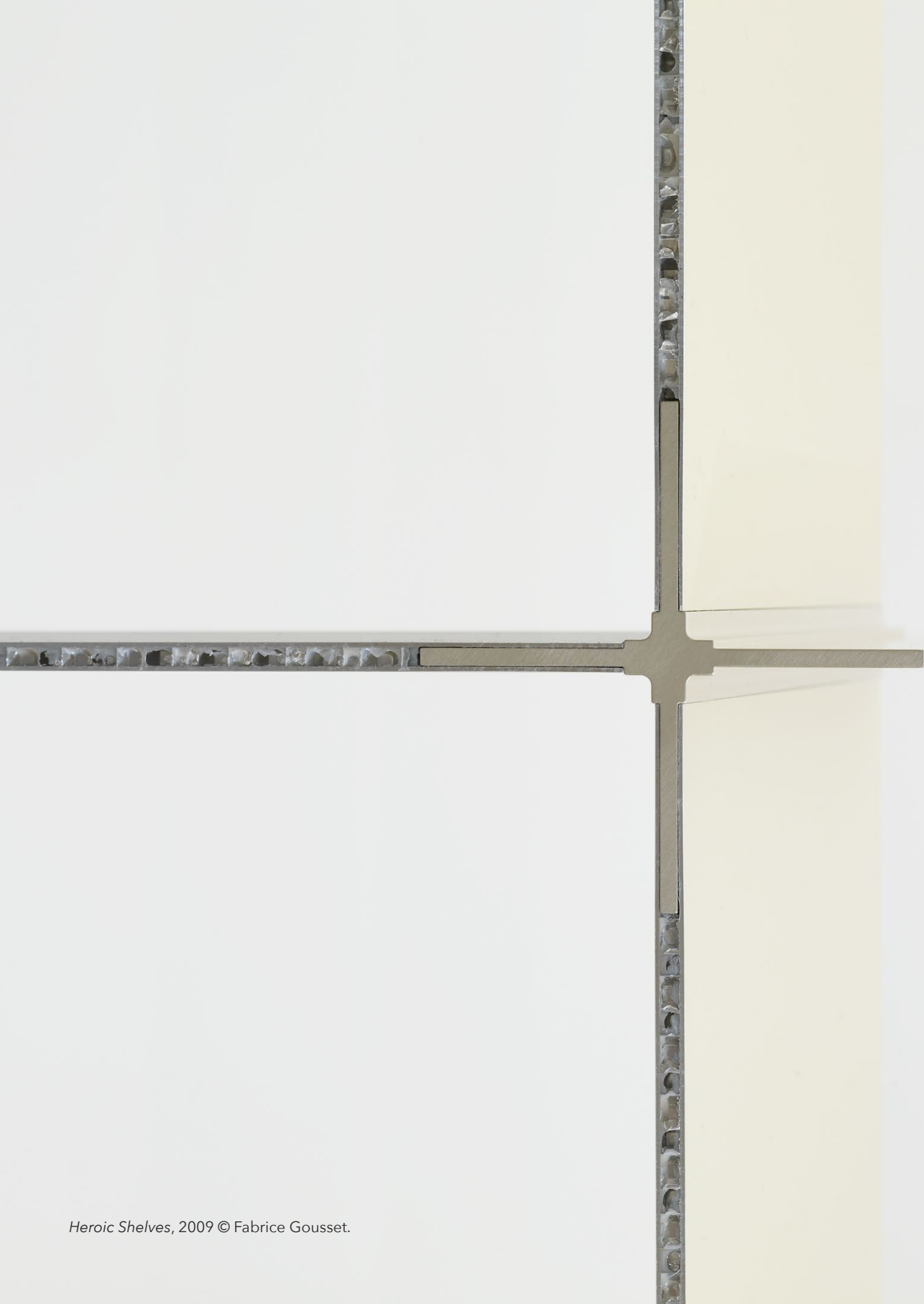


Échanges épistolaires avec
MARTIN SZEKELY





AVANT-PROPOS

«Échanges épistolaires avec...» est la tentative d'une pédagogie par la question.

Initié et dirigé par Indiana Collet-Barquero, historienne de l'art et du design et professeure à l'Ensa Limoges, ce projet mené depuis 2015 avec les étudiants en 3^e année art et design fait le pari que, face à une personnalité majeure du monde du design contemporain, l'étudiant activera une curiosité propre à le rendre autonome dans l'acquisition de connaissances. Les recherches préalables à la formulation des questions rendent effective la nécessité de la construction d'un savoir à plusieurs facettes. Formation, pratique, technique, orientation esthétique ou politique sont autant de points d'accès au travail de création des designers, autant d'occasions de mener des recherches en vue d'élaborer un propos. Le résultat de ces échanges construits avec la personnalité invitée est travaillé puis restitué sous la forme d'une édition papier élaborée par les étudiants en collaboration avec l'atelier édition de l'école. C'est aussi la possibilité d'engager l'enseignement de l'histoire par le biais de l'atelier, espace privilégié des étudiants en école d'art et de design. La présente édition en est la version numérique augmentée.



Chaise longue Pi, collection *Pi*, 1982 © Les Arts décoratifs/photo Jean Tholance.

INTRODUCTION

Né en 1956, Martin Szekely est une personnalité majeure du design français. Issu d'une famille d'artistes, il prend ses distances dès l'adolescence avec le monde de l'art pour se tourner vers des pratiques créatives « bornées de repères tels que l'usage, l'ergonomie, l'économie, la technique, l'esthétique », dit-il. De 1971 à 1976 il se forme en gravure, typographie et ébénisterie, entre l'école Estienne le jour et l'école Boulle en soirée, puis devient compagnon dans un atelier de menuiserie et pratique la restauration de meubles.

C'est au côté de l'architecte et designer hongkongais Kwok Hoï Chan (1939-1990), auprès de qui il passe deux années (de 1978 à 1980), que MSz s'initie au design. Inspirés de la calligraphie chinoise, les sièges idéogrammes de Kwok Hoï Chan ont marqué le design de la fin des années 1960 et de la décennie 1970. Préfigurent-ils les pièces de Martin Szekely, résonnant d'un certain dessin typographique et également empreintes de l'enseignement à l'école Estienne du graphiste et typographe Pierre Faucheux (1928-1999)? L'une des premières pièces de MSz, la chaise longue Pi (1982), témoigne en tout cas d'une ascendance attentive à la ligne, dans une extrême épure de la forme qui renvoie aussi à la calligraphie chinoise. Dans cette approche singulière qui utilise aussi bien l'écrit que la recherche plastique, une place de choix est donnée à la circulation de l'air autour de l'objet, les notions de vide et de plein apparaissant comme l'essence d'une réflexion marquée par un minimalisme formel suivant l'idée qu'un objet ne s'exhibe pas.

Aussi, lorsqu'il décide en 1998 de ne plus dessiner¹, Martin Szekely opère-t-il un mouvement de retrait en adéquation avec sa démarche, retranchant au maximum sa subjectivité comme patte esthétique pour laisser toute sa place à la fonction essentielle de l'objet. Un effacement devenu la signature même d'un travail dont, dans un mouvement similaire, Martin Szekely parle peu. C'est pourquoi les étudiants en 3^e année art et design de l'Ensa Limoges et leur professeure Indiana Collet-Barquero lui sont particulièrement reconnaissants d'avoir accepté, en 2015-2016, de se prêter au jeu de ces tout premiers échanges épistolaires et de leur apporter un éclairage personnel sur son positionnement à la croisée de l'art et du design, si proche de l'enseignement du design tel qu'il se pratique dans les écoles d'art. Ces échanges épistolaires et la rencontre entre le designer, les étudiants et leur professeure se sont poursuivis par un projet de recherche en céramique, « Matière lente », que Martin Szekely est venu mener à l'Ensa de 2018 à 2020 dans le cadre d'une résidence en collaboration avec le laboratoire de recherche de l'école, La Céramique comme expérience, et l'entreprise Keraméo, à Limoges.

¹ « Ne plus dessiner » est également le titre de l'exposition monographique que lui a consacrée le centre Pompidou du 12 octobre 2011 au 2 janvier 2012.



MAP CAN, 2013, exposition Blondeau & Cie © Didier Jordan.



MAP TBL, 2013, exposition Blondeau & Cie © Fabrice Gousset.



1. Quel parcours vous a conduit à devenir designer ?

MSz : Mon parcours débute au sein d'une famille d'artistes, se poursuit par un apprentissage de la gravure et de la typographie à l'école Estienne (1971-1974), une immersion dans le monde du travail au sein d'un atelier de menuiserie, des cours du soir à l'école Boulle, l'ouverture à mon compte d'un atelier de menuiserie et de restauration de meubles anciens, la création et réalisation de meubles en bois de ma création, et enfin la rencontre, en 1978, avec Kwok Hoï Chan, éminent designer des années 1970 depuis disparu. À partir de là, je prends conscience de ce qu'est le design et me documente tous azimuts par le biais de voyages et de rencontres. Designer : cela se résume probablement à faire l'analyse des données historiques, technologiques et contextuelles d'un projet. Le meuble et l'objet sont mes sujets d'étude. J'envisage ce travail du point de vue de l'anthropologue, du sociologue et de l'ingénieur, voire de l'artiste que je ne suis pas. C'est le point de vue du candide qui se pose indéfiniment la question de l'usage des objets et de leur présence parmi nous. C'est pour vérifier tout aussi indéfiniment les réponses que je conçois et réalise des meubles et des objets. Cela dure depuis plus de quarante ans, sans que les réponses ne soient jamais définitives. Le meuble est le trait d'union quasi idéal entre l'intellect, l'art et le métier. Il est également un marqueur de premier ordre de nos vies ordinaires : toutes les maisons du monde sont encombrées de meubles. Le fait de leurs propriétaires. Un invariant universel.



Tino, 2009, exposition Centre Pompidou © Mauro Davoli.

2. Pourquoi le design plutôt que l'art ou l'architecture ?

MSz : Enfant, j'aurais voulu être architecte ou artiste. J'accompagnais souvent mes parents dans les agences d'architectes avec lesquelles ils collaboraient, et déjà je pressentais les difficultés de ce métier. Quant à l'art, je m'en suis très vite détourné : la fierté du jeune homme désirant voler de ses propres ailes et prendre le large vis-à-vis de sa famille. L'art m'apparaissait comme un abîme de liberté où je manquais de repères. C'est pourquoi j'ai abordé le design, pratique créative, mais bornée de repères tels que l'usage, l'ergonomie, l'économie, la technique, l'esthétique... Et aussi, en concevant et réalisant moi-même les meubles, j'avais, surtout au début, une certaine autonomie d'action, ce qui me faisait très plaisir. Pourtant, mis à part à l'adolescence, où j'ai délibérément tourné le dos à l'art, ma vie se construit au contact des œuvres et des artistes. Aujourd'hui, mes meubles trouvent leur place parmi les œuvres d'art de collectionneurs, qui s'approprient mes pièces pour leur usage quotidien. À ce propos, Pierre Staudenmeyer¹ disait : « Les meubles occupent un terrain humble sur le territoire de l'art, à cause de leur implacable appartenance à la fonctionnalité, et pourtant par là même ils ont un pouvoir que les œuvres d'art n'ont pas. »

3. Quelle influence Kwok Hoï Chan a-t-il eue sur votre pensée et votre travail de designer ?

MSz : Chan m'a appris les rudiments du design : l'organigramme des intervenants, mais aussi l'importance et l'interdépendance du plein et du vide dans les objets.

¹ Directeur de la galerie Néotù, à Paris, dans les années 1980 et 1990.



Black Mirror One, 2007 © Fabrice Gousset.

4. Vous avez déclaré lors de l'exposition *Martin Szekely. Ne plus dessiner*² : «Faire table rase du passé est pratiquement impossible dans quelque champ de production que ce soit.» Que retenez-vous de l'histoire dans votre travail ?

MSz : L'histoire est omniprésente, et ce malgré nous. L'histoire est la mémoire à partir de laquelle on se détermine, dans un sens comme dans un autre. À vrai dire, je scrute d'assez près l'évolution (donc l'histoire) des matériaux et des techniques de construction. Ces moyens matériels et techniques m'apparaissent comme une limite qui varie au fil des inventions. Mon travail est déterminé, entre autres, par cette limite qui ne cesse de se déplacer. L'histoire est la connaissance qui permettra à tout un chacun de se situer par rapport à ce qui a déjà été fait, de garder un peu d'humilité quant à sa propre pratique, mais aussi de se déterminer pour dépasser les acquis. La nuance, le doute, la mesure et le discernement ne sont-ils pas l'apanage de la connaissance ? Mais faire œuvre, c'est avant tout consulter l'histoire pour penser contre son temps, et cela ne va pas sans quelques inconvénients.

² Exposition *Martin Szekely. Ne plus dessiner*, Centre Pompidou, 12 octobre 2011-2 janvier 2012.



Artefact, tables, 2013 © Fabrice Gousset.

DESIGN/DÉMARCHE

5. «Une œuvre d'art existe en soi : une chaise existe en tant que chaise³», écrit Donald Judd en 1993. Pouvez-vous nous donner votre définition du design et nous expliquer sa relation avec l'art ?

MSz : «Design», le mot par lui-même est riche de sens : des signes, dessin, projet...

A contrario, le sens communément partagé est restrictif et connoté ; il évoque le plus souvent une attitude positiviste pour un monde meilleur. Pour ma part, le travail se résume essentiellement à constater l'état actuel du monde dans un domaine circonscrit : celui des usages, des matériaux et des structures, à l'échelle du mobilier. Faire ce qui est possible à l'endroit et le jour où l'on agit. Grâce à son intitulé, qui lui est préalable, le meuble se différencie de l'œuvre d'art. Par exemple, si l'intitulé est une table, l'imaginaire collectif envisage d'emblée un support détaché du sol selon un modèle primitif et originel, l'archétype. La matière de l'art, c'est en tout premier lieu l'intellect ; celle du design, c'est le réel dans sa matérialité. Quoi de plus différent qu'une chaise et un tableau, un texte, une pièce de théâtre ou un film ? La matérialité de l'art, c'est la surface d'expression à l'intérieur de laquelle se trouve le contenu, sujet de contemplation et d'interprétations. Alors que la chaise ne laisse voir tout au plus qu'une chaise, et encore faut-il ne pas s'asseoir dessus, auquel cas nous ne serions même plus en mesure de la voir. Mais n'est-ce pas en fin de compte sa destinée que de soutenir nos corps ? Et, pour d'autres typologies, que de poser ou contenir nos objets ?

³ Donald Judd, «It's hard to find a good lamp», dans *Donald Judd, Furniture: retrospective*, catalogue de l'exposition éponyme, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 25/4-20/6 1993.

6. Vous travaillez pour l'industrie, vous exposez dans des galeries : existe-t-il un paradoxe entre ces deux démarches ? Qu'est-ce que cela vous apporte ?

MSz : Il n'y a pas de contradiction à travailler pour ces deux univers distincts. Pour l'industrie, je travaille à la commande, et le résultat devra être immédiatement accepté par le public. Dans le cas contraire, ce sera un échec. Quant aux résultats de mes recherches exposés dans les galeries, il s'agit pour moi de faire « œuvre » et d'ajouter à chaque nouvelle exposition un nouveau chapitre aux travaux déjà réalisés, afin de constituer au fil du temps un corpus. La question du commerce est dans ce cas tributaire de l'hypothétique désir du collectionneur, qui se déterminera aujourd'hui, dans plusieurs années ou jamais. Jusqu'à maintenant, travailler pour l'industrie a été pour moi le moyen de vérifier ma capacité à comprendre son monde, ainsi que celui du commerce, mais aussi de sentir ce qui fera office de « lieu commun » : le produit industriel doit se vendre en quantité, et par là même être désiré par le plus grand nombre dès son lancement.

7. Depuis 1996, vous avez choisi de « ne plus dessiner », et ce choix a donné son titre à votre exposition monographique au centre Pompidou en 2011-2012, à l'occasion de laquelle vous avez déclaré : « Aujourd'hui mon travail m'apparaît comme une soustraction à l'expressionnisme du dessin. »

Selon vous, «ne plus dessiner» enrichit la démarche en design. Si vous excluez le moyen de représentation du dessin, peut-on pour autant se passer de tout moyen de représentation ? Quelles qualités perd-on en dessinant ? Que gagne-t-on ? Comment faites-vous pour signifier vos idées sans passer par le dessin (notamment auprès des entreprises) ? Et quelle incidence cela a-t-il dans votre processus de travail ?

MSz : Loin de moi l'idée de ne plus prendre un stylo pour coucher mes pensées. «Ne plus dessiner» n'a rien d'une injonction ou contrainte que je m'imposerais, ce n'est pas non plus une posture idéologique. Bien au contraire, il s'agit d'une ouverture au monde extérieur, et d'éviter la sclérose du «moi». «Ne plus dessiner» manifeste un cheminement qui prend son sens dans un contexte personnel et historique (la fin des années 1990), et qui trouve sa formulation dans le commentaire à propos du verre Perrier (1996)⁴. C'est la reconnaissance progressive que tout objet a sa définition, que tout objet a

⁴ L'objet emblématique de la marque était jusqu'alors la petite bouteille Perrier, reconnaissable entre toutes par sa forme de quille. L'auteur et propriétaire de la marque au XIX^e siècle s'en était d'ailleurs directement inspiré. Chargé de réaliser le premier verre pour la marque, j'ai immédiatement eu conscience qu'il s'agissait d'un mariage entre la petite bouteille, objet historique, et le verre. Qu'est-ce qu'un mariage si ce n'est le rapprochement de deux entités partageant le même état d'esprit sans pour autant se ressembler physiquement ? Il en allait de même dans cette situation, me semblait-il. J'ai alors pris connaissance de l'histoire de la petite bouteille et analysé sa forme : une base étroite, mais suffisante pour tenir debout, un corps rond pour contenir l'eau pétillante et un col étroit pour la verser. Le verre devait donc être dans le même état d'esprit que la bouteille : une base épaisse pour prévenir le choc sur la table ou le comptoir, une paraison évasée pour offrir l'eau et faciliter la prise de l'objet par son utilisateur.



sa fonction, et ce bien avant son dessin, et que cette définition est intégralement déterminée par l'usage et qu'un usage, lui, ne se dessine pas. Ne plus dessiner, c'est se mettre à une distance objective du projet. Ne plus s'en remettre à l'imagination individuelle et son corollaire le dessin, ou la recherche d'une « ligne », comme ce fut mon cas dans les années 1980-1990. C'est établir une méthode de travail basée sur des données extérieures à ma personne et partageables par tout un chacun, celles que je nomme les « pierres dures » : l'intitulé du projet (une table, une chaise, etc.), sa dimension culturelle (son histoire, son usage), les modalités de réalisation, qui comprennent bien évidemment le choix du matériau, et enfin sa destination contextuelle (le lieu), et surtout les gens à qui est destiné le projet. Ne plus dessiner, c'est aussi s'en tenir aux faits, à l'instar d'un juge ou d'un scientifique. À un moment précis et en un lieu donné, de nouveaux faits interviennent, et le projet se modifie en conséquence. Il n'y a, dans ma pratique, aucune projection utopique parce que je suis démuné de tout optimisme. Ce qui me fait avancer, c'est de constater les faits ou données qui s'imposent à moi et de les conjuguer jusqu'à ce qu'ils se donnent à voir sous une forme unie et dotée d'une espèce d'efficacité qui momentanément me comble. La notion de limite, de ce qui est possible à un moment donné d'un point de vue technique et matériel, se présente à nous comme un référent solide et partageable ; un lieu commun de nature économique. En mettant l'accent sur les états limites des matériaux, leur mise en œuvre et leur destination, le dessin, le « geste », s'abolit de lui-même, et l'objet ainsi conçu rend possibles les usages : sa raison d'être. Par exemple, *Des étagères* (2005) sont construites à la limite – cet état limite au-dessous duquel le meuble ne tient pas debout



et où les usages s'avèrent impossibles : une feuille d'aluminium de très fine épaisseur pour une grande portance, mais aussi une précision horlogère des assemblages. Ce projet est un défi structurel : faire tenir debout, avec le minimum de matière, une structure et sa charge utile, en l'occurrence le poids des livres et des objets. Une économie matérielle qui induit une économie visuelle... peu de choses à voir en somme.

Le matériau dicte sa règle et je la mets en évidence, rien de plus – le plus n'est pas nécessaire, et le pas assez risqué de mettre en péril la structure. Tous les composants sont interdépendants. S'il en manque un, l'ensemble perd sa cohérence, et sa tenue n'est pas assurée. La construction de *Des étagères* est dictée par la spécificité fonctionnelle du mode d'assemblage, et non par des choix subjectifs d'ordre esthétique.

Des étagères s'autodéterminent, et je ne les dessine pas. La fixation d'une étagère oblige à un décalage vers le haut ou vers le bas de la tablette voisine, et ainsi de suite. L'ensemble de ces décalages participe au maintien de la structure et de sa charge. L'espace entre deux tablettes, c'est le pas. Ce pas est déterminé par l'usage. Dans ce cas, c'est ranger des livres et des objets. L'intervalle entre deux montants est également déterminé par l'usage : sortir et repositionner un livre sans effort ; ainsi les montants font-ils office de serre-livres. Vous l'aurez compris, ne plus dessiner n'a rien à voir avec le fait de ne plus prendre un stylo pour prendre des notes ou même faire des croquis, ce que je fais habituellement pour communiquer avec les gens avec qui je travaille.



Heroic Shelves, 2009, exposition galerie kreO © Fabrice Gousset.

8. Andrea Branzi a envisagé dès la fin des années 1960 un effacement des frontières entre espace public et espace domestique, et cela s'est inscrit dans sa manière de concevoir le mobilier. Vous avez réalisé des projets destinés à ces deux sphères, publique et domestique (JCDecaux et musées notamment ; et mobiliers domestiques). Comment les définissez-vous et de quelle manière les appréhendez-vous ?

MSz : Aucune idéologie politique ou sociale n'a jamais dicté mon travail, ni dans le cadre de mes recherches personnelles ni dans celui de mes collaborations avec l'industrie. Mon travail, son éthique ou sa motivation se situent à l'intérieur même du travail, et je ne recherche pas de légitimité extérieure d'ordre idéologique. Je laisse à d'autres, s'ils en ont la capacité, le soin d'envisager le futur et de nous le rendre meilleur. Pour revenir à la réflexion d'Andrea Branzi : était-ce un appel à la grande famille des hommes à abattre, ces fameux murs qui nous séparent les uns des autres ? Mais n'est-il pas plaisant de se retrouver de temps en temps chez soi, dans son pré carré, à l'abri des autres ? Et de pouvoir en sortir pour rencontrer les autres dans l'espace public quand bon nous semble ? Le problème des idées simplistes ou slogans de tous bords, c'est qu'ils sont sans nuance et donc, tôt ou tard, violents. À ce propos, j'ai lu ce matin dans le journal un entretien avec l'architecte et urbaniste Chantal Deckmyn : « L'espace public



Manière Noire, 2013, exposition Blondeau & Cie © Didier Jordan.

est un bien commun, qui joue un rôle de régulateur, et nous avons toujours besoin d'un tiers pour nous éviter de fusionner avec les autres ou de nous entretuer. L'espace public est ce contenant et ce tiers qui permet aux gens d'être ensemble.» C'est aussi la belle phrase de Hannah Arendt qui dit : «L'espace public, c'est ce qui nous empêche de tomber les uns sur les autres.» Finalement, Andrea Branzi avait peut-être raison avant l'heure ? Voyez de quelle manière les smartphones nous maintiennent en réseau jour et nuit, et quelle que soit notre localisation sur Terre ! Les murs, de fait, n'existent plus. Notre seul recours, c'est la touche *off*, encore faut-il avoir la force d'esprit d'appuyer dessus !

9. «La métaphysique la plus profonde s'est enracinée dans une géométrie implicite [...] qui spatialise la pensée ; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il⁵ ? » «Ne plus dessiner» peut-il s'assimiler à une volonté de faire valoir la pensée dans l'objet ? Cela se déploie-t-il également dans votre manière d'envisager l'espace domestique et la place que les objets y occupent ? Quelle est selon vous notre relation aux objets ?

MSz : Je pense les objets et les commente une fois que je les ai réalisés, mais ne demande à personne de se préoccuper du pourquoi et du comment, comme je le fais moi-même et pour ma propre gouverne. Certains apprécient mes

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 141.

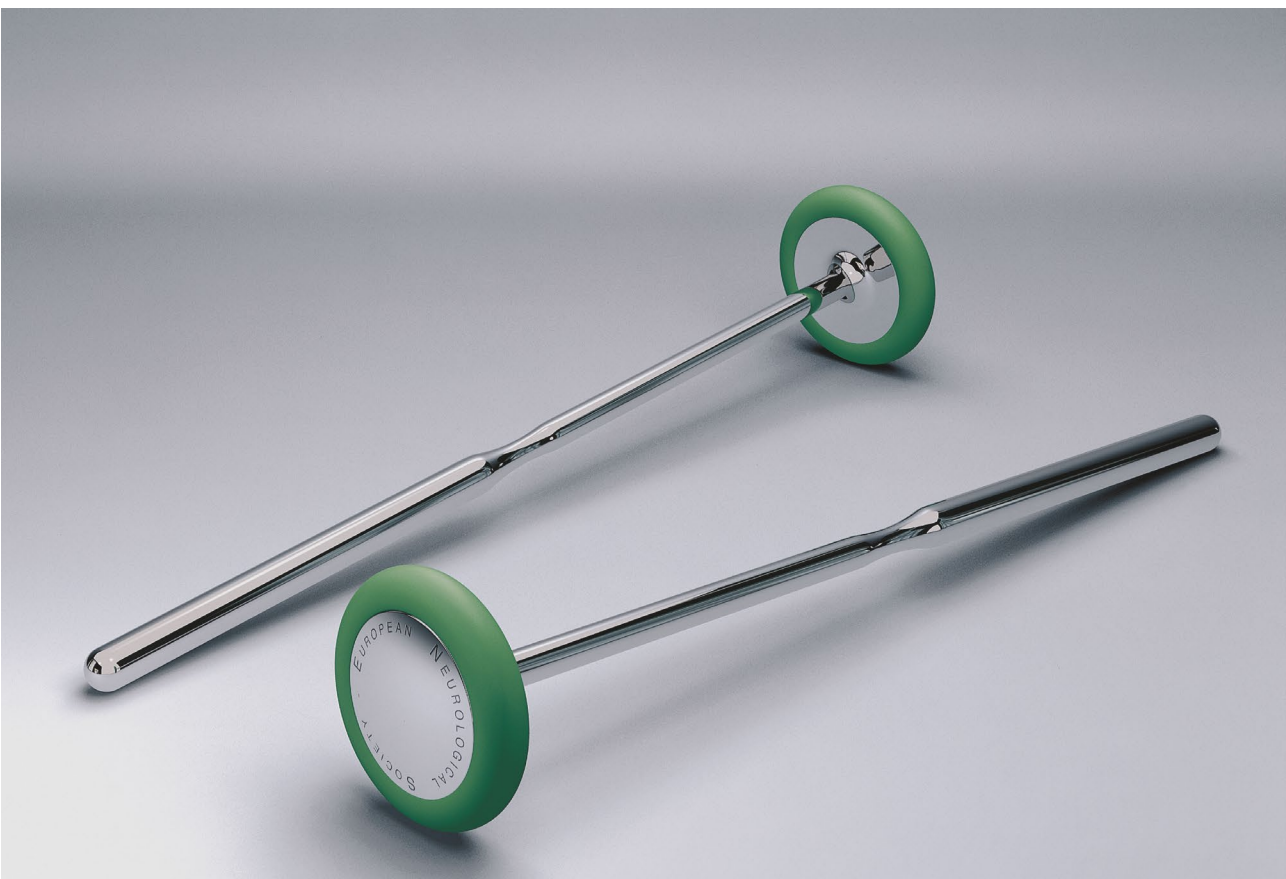


Manière Noire Tower 1, 2013 © Fabrice Gousset.

travaux pour des raisons qui leur sont propres,
et je ne désire pas leur imposer mes pensées.
L'objet, le meuble sont des masses inanimées qui,
si elles ne nous conviennent pas, au sens large du
terme, nous encombrent. Dans le cas contraire,
elles nous accompagnent comme nos ombres.

10. «Ne plus dessiner c'est
se mettre à une distance
objective du projet [...].
C'est établir une méthode
de travail basée sur des
données extérieures à ma
personne et partageables
par tout un chacun,
celles que je nomme
les "pierres dures" :
l'intitulé du projet [...],
sa dimension culturelle
[...], les modalités de
sa réalisation [...], sa
destination contextuelle
(le lieu), et surtout les
gens à qui est destiné le
projet.» Françoise Guichon
vous avait questionné
sur cette «légère mise
à distance que certains
pourraient qualifier de
froideur». Humilité ou
recherche d'un «niveau
abstrait» dans le mobilier?

MSz : Froid à l'extérieur et chaud à l'intérieur,
à l'image de ce que j'essaie de faire avec mon
travail. Il s'agit souvent d'ambivalences, celles qui
tendent en fin de compte à l'équilibre. Lorsque
Françoise Guichon m'a interpellé quant à la notion
de «froideur», elle m'a demandé ce qu'il en était
de cette «légère mise à distance que certains



Marteau Réflexe, 1998 © DEIS.

pourraient qualifier de froideur». À quoi j'ai répondu que « "refroidir", ce pourrait être un mot d'ordre en ces temps de surchauffe où tout semble vouloir – et devoir – solliciter les sentiments, les sensations et l'affect. N'y aurait-il pas, au contraire, de plage de silence et d'espace pour le retrait ? ».

11. Comment changer l'équation liberté d'usage et usage ? À partir de quels paramètres pourrait-on décider de la développer ?

MSz : J'ai peur de ne pas comprendre de quelle équation il s'agit. Les objets et les meubles, dans le meilleur des cas, devraient laisser advenir les usages, même si une part de leur existence physique, tout compte fait, nous encombre. J'envisage ma pratique sous l'angle du constructeur et de l'usage qui sera fait de la construction, ce qui implique d'emblée l'usager, son corps et son environnement. De celui qui construit – ce qui est le propre du designer, contrairement à l'artiste, à qui peuvent suffire les idées pour mener à bien son œuvre –, appelle l'histoire des structures et des technologies qui les sous-tendent. Le designer ne peut plus se cantonner à un jeu de formes ou d'esprit et proposer un énième produit différent. Je note que, avec l'expérience, il m'est a priori aisé de concevoir une table, mais combien de tables je m'interdis et rejette avant d'élire celle qui, à mes yeux, selon mes critères, vaut la peine d'être réalisée ! Celle qui, à la suite d'innombrables autres, modifiera par sa seule présence l'ensemble du travail déjà constitué. Une quête que je mène avec constance ; une pensée en construction.

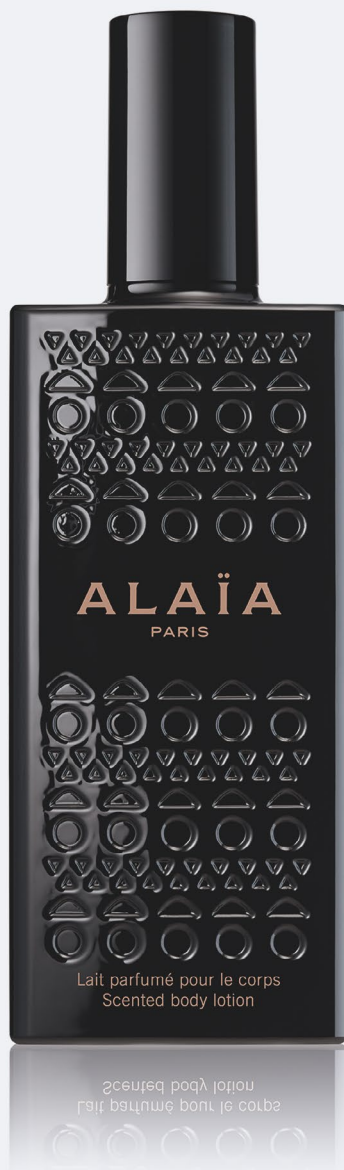


Vase à boules, biscuit de porcelaine, 1996 © Craft, Limoges.

12. L'ornement est-il un crime ? Quelle place conserve la couleur dans votre travail ?

MSz : Adolf Loos, au début du siècle dernier, réagissait avec force. Il avait ses raisons. J'ai très tôt eu un penchant pour les lieux communs qui sous-tendent notre culture et notre lien aux nécessités factuelles et symboliques que l'art populaire exprime si bien. D'autre part, avant d'être apprécié d'un point de vue esthétique, l'ornement, le motif, peut se traduire en temps passé. C'est le temps qu'il aura fallu à l'artisan pour couvrir son ouvrage de décors. On pourrait même y voir une forme de politesse : face à l'ouvrage, celui qui le contemple peut comprendre l'ornement (ou la complication) comme un temps qui lui est adressé. Et je me pose la question : n'y aurait-il pas une sorte d'équivalence entre cette notion liée à l'ornement et la complexité technologique contenue dans chacune de mes pièces ? L'ornement existe comme face inversée du lisse. L'un n'existe pas sans l'autre. L'un existe grâce à l'autre. Quant aux couleurs, je les envisage comme dans un film en noir et blanc : elles y sont toutes contenues. La couleur me semble être une donnée fugace, tant du point de vue de la séduction que de sa survie dans le temps. Mais il apparaît que nous en avons besoin. En général, les couleurs passent et demandent à être ravivées. Personnellement, j'aime la gamme des gris. En Chine, j'en ai vu de très beaux, et à Paris également.

13. Vous employez souvent le terme « lieu commun », cela définit-il autre chose que l'archétype ?



Alaïa, flacon, 2015.

MSz : Si l'intitulé est une table, l'imaginaire collectif envisage d'emblée une table selon un modèle primitif, originel : l'archétype. Un lieu commun, comme l'expression l'indique et selon mon interprétation, est un lieu de convergence. Par exemple, la sensibilité ou l'adhésion commune que peuvent susciter un paysage, une pierre polie ou un principe.

14. Jusqu'en 1996, vous dessiniez. Dans le catalogue de votre exposition *Martin Szekely, meublier-designer*⁶, vous parlez du croquis « toujours émouvant comme un Polaroid, un moment précis dans un processus ». Comment regardez-vous rétrospectivement votre travail des années 1980 et 1990 ?

MSz : De loin, avec affection et critique. C'était un début, dans un contexte d'affirmation de mon individualité de ces années-là. Comment faire autrement que de commencer ? C'est drôle de dire ça à de jeunes gens... qui commencent !

⁶ Catalogue de l'exposition *Martin Szekely, meublier-designer*, Centre d'art Santa Monica, Barcelone, et Musée d'Israël, Jérusalem, 1995.



Des plats, verre projeté en fusion, 2000 © Cirva Marseille.

MATÉRIAUX ET TECHNIQUE

15. «À constater les limites des matériaux et leur mise en œuvre, le dessin de mes créations s'abolit de lui-même ; il en résulte une dimension esthétique hors de toute volonté⁷». Vous insistez sur les matériaux. Quelle place ont-ils dans votre processus de création ?

MSz : Le matériau, c'est une donnée importante parmi d'autres. Un matériau vous dicte par lui-même la façon dont on doit l'envisager, le travailler compte tenu de son histoire, de ses connotations, de sa constitution physique et de son usage. Un matériau est une sorte d'organisme régi par ses qualités intrinsèques. On pourrait aussi le comparer à un livre : il se donne à lire. Dans le passé, sauf exception, les objets étaient soit monomatériaux (terre, cuir, bois, etc.), soit faits de matériaux juxtaposés ou assemblés. Ces dernières années a eu lieu une révolution : l'avènement de la colle, ce qui a permis d'envisager des matériaux entremêlés, les « matériaux composites ». Un matériau composite surpasse en solidité la résistance de chacun de ses composants pris isolément. De leur cohésion résulte un nouveau matériau, pourvu de nouvelles qualités. Cela revient à envisager une infinité de possibilités pour chacun des cas. Ainsi, dans certains cas, nous pouvons penser le matériau en fonction de l'objet à réaliser, et non plus adapter l'objet au matériau existant, ce qui modifie en profondeur l'approche du projet.

⁷ Interview de Marion Vignal, «Martin Szekely : interview d'un créateur de l'essentiel», http://www.cotemaison.fr/chaine-d/deco-design/martin-szekely-a-beaubourg-interview-d-un-createur-de-l-essentiel_11525.html.

16. Cet intérêt pour les matériaux composites vous a-t-il conduit à travailler avec des scientifiques, des ingénieurs pour la mise au point de nouveaux matériaux ou procédés ?

MSz : Oui, il m'arrive de me rapprocher des savants, ceux qui savent, sans limitation de métier. Je leur sou mets mes intuitions et, ensemble, nous mettons au point les projets jusqu'à ce qu'ils se matérialisent. Le temps n'est pas compté, et le résultat n'est en rien escompté. Je me sens très éloigné de l'attitude des artistes « créateurs ». Je me sens plus proche du chercheur en sciences qui inventorie, classe, compare et expérimente par itération, conjugue des faits pour, en de très rares occasions et après en avoir fait la synthèse, mettre le doigt sur quelque chose de déterminant. Pour le projet *Concrete* (2008), nous sommes allés au-devant de ce que les inventeurs du matériau Ductal Lafarge avaient pu imaginer : une véritable avancée technologique. Mais les choses peuvent aussi se dérouler tout autrement : j'ai récemment déposé une demande de brevet d'invention pour lequel j'ai résolu seul le projet. Les matériaux en jeu se résumaient à de simples planches et à des vis. Quoi qu'il en soit, je m'appuie souvent sur le savoir de ceux qui réalisent, et il s'agit toujours de coréalisations.

17. Gilbert Simondon disait en 1969 dans *Entretien sur la mécanique* : « Nous manquons de poètes techniques. » Qu'est-ce que cela vous évoque ? Peut-on envisager une partie de votre démarche comme une manière de sublimer ou de transcender la technique ?

MSz : Autant nous pourrions assez facilement nous mettre d'accord sur une définition de la technique, autant je me sens démuni pour qualifier le mot « poète ». Quoi qu'il en soit, il me semble entendre à travers les écrits de Gilbert Simondon une aspiration à donner vie à l'objet, et plus particulièrement à la machine. Gilbert Simondon n'a-t-il pas qualifié les machines d'êtres relevant de droits ? Et Stanley Kubrick, dans *2001, l'odyssée de l'espace* (1968), donné à la machine le pouvoir de s'opposer à la volonté des hommes ? Et, plus en amont, l'animisme n'a-t-il pas instauré une relation aimable avec les objets ? Plutôt que d'envisager une influence unidirectionnelle de l'humain sur l'objet ou de l'objet sur l'humain, il me semble pertinent de parler de réciprocité et de complémentarité. Selon sa facture et sa présence – l'objet est chargé comme nous le sommes nous-mêmes –, l'objet influence notre comportement, mais notre comportement peut également modifier la perception que nous avons de l'objet. C'est dans cette sorte de dialogue que les objets peuvent se donner en complices, voire plus. Nous projetons et enregistrons dans l'objet technologique, qui a en partie supplanté la machine de Simondon, une part intime de nous-mêmes. Nous avons alors le sentiment de faire « corps » avec lui (il faut noter que, à l'image des



Unit Shelf 3, 2011, exposition galerie kreO © Fabrice Gousset.

corps vivants, ces objets ne sont jamais froids). L'objet technologique, c'est de fait comme une prothèse à laquelle nous donnons vie, à moins que ce ne soit elle qui nous permette de vivre... ? «On ne peut toucher sans être touché. Qui touche prend simultanément conscience de l'objet et d'une part de lui-même⁸.»

18. L'écologie et le développement durable sont des thèmes récurrents aujourd'hui en design. Cela fait-il partie de vos préoccupations en tant que designer ?

MSz : Connaissez-vous l'impact sur l'environnement et sur la santé des jeans que nous portons ordinairement, du fruit «bio» que nous achetons quelquefois et qui est produit dans des pays lointains, de nos smartphones, que le marché nous contraint à changer régulièrement, et du projet design que nous ambitionnons de réaliser ? Il paraît très difficile de mettre en place un cercle vertueux sans faille. Et, si l'écologie est une sorte d'hygiène, je me bornerai à travailler ma propre hygiène mentale. C'est là que commence notre rapport au monde.

⁸ Max-Henri de Larminat, *Objets en dérive*, Atelier des enfants, Centre Pompidou/Dessain & Tolra, 1984.



Table Tore, 2007 © Fabrice Gousset.

DESIGN ET ENSEIGNEMENT

19. Le design enseigné dans une école d'art : quelles particularités, quelle richesse ou quels travers cela peut-il entraîner selon vous pour la discipline ?

MSz : L'école, c'est la rencontre des générations. Un moment et un espace propices pour forger sa propre opinion et aller de l'avant par soi-même. Mais l'école, une fois qu'on l'a intégrée, il est important d'en sortir.

20. Que serait un bon enseignement en design ?

MSz : Je n'ai pas mis les pieds dans une école depuis plus de quarante ans, alors je vous retourne la question : êtes-vous contents de l'enseignement que l'on vous dispense ? Entendu dans le film *Charles, mort ou vif*, d'Alain Tanner (1969) : « Voir le présent avec les yeux de l'avenir. Il faut partir avec une exigence absolue, même si elle peut paraître lointaine à première vue, et te le dire : je ramène tout à cette exigence et à partir d'elle je regarde ce qui est possible, et non pas rafistoler les petits bouts de ficelle à la petite semaine et raccommoder le sordide présent... »

« Ce qui m'intéresse, c'est de créer des objets qui ne soient pas des images et qui invitent à l'usage. »

« Mon intention se porte uniquement sur la raison d'être de l'objet : l'usage. Sans forcément exposer une signature, le talent de l'artisan, la joliesse d'un matériau ou d'un motif. L'objet apparaît dans ce qu'il a de plus sec. En éprouvant les états limites des matériaux, de leur mise en œuvre, le dessin s'abolit de lui-même. Il en résulte une dimension esthétique hors de toute volonté. »

« Aujourd'hui mon travail m'apparaît comme une soustraction à l'expressionnisme du dessin, j'ai pour ambition un résultat économe qui ne soit même pas qualifiable de minimaliste. Un lieu commun. »

«Le commentaire écrit ou oral a pour fonction d'apporter une quantité d'informations relatives à un sujet. Cette quantité d'informations ne sera jamais en mesure de couvrir l'ensemble des données silencieuses incluses dans le sujet, et rien ne pourra modifier cet ordre des choses. Le commentaire n'est, alors, qu'une forme d'interprétation partielle, et le langage ne fait que réduire à une portion congrue la réalité du sujet, à moins que le commentaire ne soit un sujet en tant que tel, qui s'ajoute au sujet commenté, en le considérant comme un point de départ ? C'est ce que nous avons, ensemble, tenté de faire à distance avec les étudiants de Limoges. Je les remercie, ainsi que leur professeur, de m'avoir incité à dire.»

Martin Szekely



Six constructions, boîte, échelle, socle, plate-forme, 2002, exposition galerie kreo © Marc Domage.

MOBILIER/ OBJETS/ AMÉNAGEMENTS/ SCÉNOGRAPHIE

Éditions limitées et éditions non limitées

(listes non exhaustives)

The Drawers and I, 2017-2018 - rangements, chêne laiton noirci

Moon Wood, 2016 - contenant : fibre de carbone et résine

Opus, 2016 - étagère : aluminium, nid d'abeilles aluminium

Construction, 2015 – étagère : bambou et laiton

FAR, 2014 – miroir : carbure de silicium, exposition Blondeau & Cie, Genève

MAP, 2013 – tables/consolles : aluminium anodisé, exposition Blondeau & Cie, Genève

Artefact, 2013 – table basse et paire de tabourets : pierre et acier inox plaqué or, exposition Blondeau & Cie, Genève

Manière Noire, 2013 – étagère et colonne, rangement : fibre de carbone, exposition Blondeau & Cie, Genève

Units, 2011 – étagère et colonne : plâtre, verre, exposition galerie kreio, Paris

Heroic Carbon, 2010 – bureau, lit de jour, tabouret, étagères : fibre de carbone, nid d'abeilles

Tino, 2009-2010 – étagère : aluminium, Nextel, acier inox

GlassGlass, 2009 – table : verre, acier inox

Heroic Shelves, 2009 – étagères : aluminium, nid d'abeilles aluminium, exposition galerie kreio, Paris

Simple Boxes, 2009 – bureau, bloc tiroirs, table basse, rangements : liège, exposition galerie kreio, Paris

StoneStone, 2009 – table : pierre, nid d'abeilles aluminium

Concrete, 2008 – bureau, tables et table basse : béton Ductal © Lafarge, exposition galerie kreio, Paris

Blanche, 2007 – table : corian, nid d'abeilles aluminium

Black Mirror One, Soleil Noir, 2007 – miroirs : carbure de silicium

CasaDoDo, 2007 – table : bois massif, acier inox

Fake, 2007 – bouts de canapé, rond et carré : aluminium, bois d'ébène

Tore, 2007 – table : bronze ou acier inox

Console 103, 2006 – console : acier inox, cuir ou bois

BBD et Naxos, 2006 – tables : ébène, nid d'abeilles aluminium, tissage acier inox

OD, 2006 – table : multiplis de bois ou corian, acier inox

RNL, 2006 – table : pierre, acier inox

Bing One, 2005 – bouts de canapé : cristal, galerie kreio/Contrats Gallery

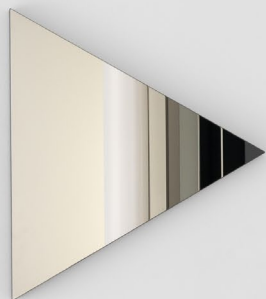
EPI, 2005 – bureau : ébène, aluminium (pièce unique)

Des étagères, 2005 – étagères : aluminium, Nextel, exposition galerie kreio, Paris

AA, SAM, 2005 – bouts de canapé : nid d'abeilles, corian, laiton/acier inox ou liège, cuivre, contreplaqué résiné

Solaris, 2005 – table : acier « zincato giallo »

Stonewood One, Stonewood Two, Stonewood Three, 2005 – petites tables d'appoint : pierre, acier



Domo, 2004 – fauteuils et pouf : cuir, structure bois, mousse, Domeau & Pérès

Fine Art, 2004 – bureau : onyx, verre

CO, 2003 – bibliothèque : MDF noir ou contreplaqué de bouleau, acier laqué

KL, 2003 – console : acier inox, aluminium

SL, 2003 – table : corian, nid d'abeilles aluminium, acier inox

ML, 2002 – table : acier, aluminium, laque

Six constructions, 2002 – éléments de mobilier : nid d'abeilles aluminium, fibre de verre, acier laqué, exposition galerie kreò, Paris

Chaise Cork, 2000 – chaise : liège, contreplaqué de bouleau

Des plats, 2000 – plats : verre projeté en fusion, étude et réalisation Cirva, Marseille, exposition *Un banquet*, galerie kreò, Paris

Table 00, 2000 – table : contreplaqué de bouleau, exposition «Un banquet», galerie kreò, Paris

Slim, 1999 – table : nid d'abeilles aluminium, fibre de verre

L'Armoire, 1999 – armoire : aluminium, polypropylène, exposition galerie Purple, Paris

Brique à fleurs, 1998 – pot de fleurs : argile, réalisation Lou Pignatier, Vallauris

Satragno, 1994 – table : MDF, bois, exposition galerie Néotù, Paris

Collection *Initiales*, 1991 – exposition galerie Néotù, Paris

Collection *Pour faire salon*, 1989 – exposition galerie Néotù, Paris

Containers, 1987 – collection mobiliers, MDF, exposition galerie Néotù, Paris

Stoléru, 1987 – canapé : structure en bois, mousse, revêtement textile, exposition «Containers», galerie Néotù, Paris

Carbone, 1985 – chaise : fibre de carbone et acier laqué

Collection *Pi*, 1985 – exposition galerie Néotù, Paris

Pi, 1982-1983 – chaise longue : acier et aluminium laqués, cuir, exposition galerie Néotù, Paris

Toluca éditions :

Le Sacrifice des béliers, vol. 26, 2012, photographies Éric Poitevin, textes Eugène Savitzkaya, boîte Martin Szekely, design graphique Olivier Andreotti

Les Grands Transparents, vol. 8, 2006, photographies Candida Höfer, textes Antoine Volodine, boîte Martin Szekely, design graphique Olivier Andreotti

Public :

Création de mobiliers pour les salles muséographiques du Louvre, Paris, 2019

Vitrine VLG, Le Gramme, 2015

Palazzo Grassi, vitrines exposition «Martial Raysse», Pinault Collection, Venise, 2015

Alaïa parfums, flacons, 2015

Roger & Gallet, Fleur de figuier, flacon eau de parfum, 2014

Palais Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris, scénographie exposition «Azzedine Alaïa», Paris, 2013

Alaïa, boutiques, portants et vitrines, 2013

S.T. Dupont, *Stylo Pompidou*, 2011

J.M. Weston, tabouret d'essayage de chaussures et pédimètre, multiplis de noyer, feutre, métal, 2010



FAR, 2014 © Fabrice Gousset.

Christofle, *Radius*, collection d'objets de service et de décoration, acier inox, 2010

Parrot, *Specchio* et *Grande Specchio*, cadres numériques, 2008-2009

Les Églises, vitraux, commande publique, centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, 2000-2008

Maison Hermès, Café Hermès (Tokyo, 2006 ; Osaka, 2007), tables, chaises, comptoir et tabourets ; architecture intérieure : Rena Dumas

Roger & Gallet, flacon Eau de Cologne et boîte à savon, 2006

Mudam, foyer et soundLab, Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg, 2006

Manade/Clen, *Perfo*, set de bureau, acier laqué, 2003

Groupe Canal +, Canal Satellite, *Pilotime*, terminal multimédia, plastique, métal, 2003

Christofle, *Ténéré*, couverts, argent ou acier inox, 2003

MK2, *Love Seat*, fauteuil de cinéma pour deux, mousse moulée, tapissée, 2003

Heineken, verre, verre trempé, 2002

Christofle, *Reflet*, plats haute orfèvrerie, argent massif et argent massif avec intérieur vermeil, édition limitée, 2001

Legrand Sécurité, B.A.E.S., bloc autonome d'éclairage de sécurité, 2001

Dom Pérignon, seau et rafraîchissoir, étain, 2000

Hermès, *Symbole*, pendentif acier inox chirurgical, 1999

Cristallerie Saint-Louis, Eau de Saint-Louis, flacons, cristal, 1999

Terreal, *Tuile Z*, terre cuite, 1999

European Neurological Society, marteau réflexe, acier inox et polymère, 1998

Hermès, *Reine de Saba*, chaîne et bracelet argent ou or, 1996

Perrier, verre, verre trempé, 1996

Legrand, interrupteurs, matière plastique, CMF design by Castelli Design Milano, 1995

Transel, *Corolle*, pylône électrique haute tension, bois de pin sylvestre lamellé-collé, réalisation Transel pour EDF, 1994

Perrier, *Tennis*, siège d'arbitre et aire de repos, Paris-Bercy, 1993

Jeux Olympiques d'hiver, podium officiel, bois de mélèze, comité national pour le Développement du bois, Albertville, 1992

J. C. Decaux, mobiliers urbains, fonte d'acier, 1992

Delvaux, petits bagages et objets, cuir, maroquinerie, 1992

Clinique du sport, conception d'une chambre, sponsor Elis, Paris, 1992

Commissariat de police de La Courneuve, aménagement du hall d'accueil, commande publique, 1992

Musée de Picardie, assises et tables d'orientation, commande publique, Amiens, 1991

Encyclopaedia Universalis, aménagement de la salle de lecture, Paris, 1990

LaM, aménagement de la librairie, commande publique, Lille métropole musée d'art moderne, Villeneuve-d'Ascq, 1988



Stonewood Three, 2005 © Fabrice Gousset.

Ses œuvres appartiennent aux collections permanentes :

Centre Pompidou, Paris

madd-bordeaux, musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux

Musée des Arts décoratifs, Paris

Fonds national d'Art contemporain, Paris

Mudam, Luxembourg

Musée du Design, Lisbonne

MoMA, New York

Cooper Hewitt Museum, New York

Musée d'Israël, Jérusalem

Musée des beaux-arts, Montréal

Victoria & Albert Museum, Londres



EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2019

«The Drawers and I», galerie Pierre-Marie Giraud, Bruxelles, Belgique

2018

«Construction», madd-bordeaux Musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux

2017

«Œuvres récentes», hôtel de Clermont-Tonnerre, Paris

2016

«Moon Wood», galerie Pierre-Marie Giraud, Bruxelles, Belgique

2015

«Martin Szekely. Les années 80/90», Cat-Berro galerie, Paris

2015

«Manière Noire», Blondeau & Cie, Genève, Suisse

2015

«Artefact», Salon 94, New York, États-Unis

2014

«Artefact and MAP», Blondeau & Cie, Genève, Suisse

2011

«Martin Szekely. "Ne plus dessiner"», centre Pompidou, Paris

2011

«Units», galerie Kreo, Paris

2009

«Heroic Shelves and Simple Boxes», galerie Kreo, Paris

2008

«Concrete», galerie Kreo, Paris

2005

«Des étagères», galerie Kreo, Paris

2002

«Six constructions», galerie Kreo, Paris

2000

«Un banquet», galerie Kreo, Paris

1999

«l'Armoire», galerie Purple, Paris

1998

«Martin Szekely designer», MAC's, site du Grand-Hornu, le Grand-Hornu, Belgique



MAP, 2013, exposition Blondeau & Cie © Didier Jordan.

1998

«Martin Szekely à Vallauris», Centre européen d'art contemporain de Vallauris

1996

«Martin Szekely», centre Pompidou, Paris

1995-1996

«Martin Szekely meublier-designer», exposition personnelle itinérante, Association française d'action artistique (AFAA), débutant par la biennale du Design de Barcelone en avril 1995 : Barcelone, Espagne ; Jérusalem, Israël ; Budapest Iparművészeti Múzeum, Hongrie ; Bratislava, Slovaquie ; Tallinn, Estonie ; Bibliothèque nationale, Vilnius, Lituanie ; Contemporary Art Center, Varsovie, Pologne

1994

Collection «Satragno», galerie Néotù, Paris

1993

«Martin Szekely», Arc-en-rêve centre d'architecture, Bordeaux

1991

Collection *Initiales*, galerie Néotù, Paris

1989

Collection *Pour faire salon*, galerie Néotù, Paris

1987

Collection *Containers*, galerie Néotù, Paris

1986

«Martin Szekely», château de Vassivière, Peyrat-le-Château

1985

Collection *Pi*, galerie Néotù, Paris



L'Armoire, ouverte, 1999 © Camille Vivier.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957

Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1968

Anne Bony, *Les Années 80*, Paris, Éditions du Regard, 1995

Chloé Braunstein, Éric Germain, *Les Années Staudenmeyer : 25 ans de design en France*, Paris, Norma, 2009

François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979

Christine Colin, *Design aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1988

Christine Colin, *Objets-types et archétypes : les villages*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, 1997

Françoise Darmon, *9 entreprises, 9 créateurs*, Paris, Chêne, 1992

Françoise Guichon, Mona Thomas, Jean-Pierre Causse, Roland Pilloni,

CIRVA 1986-2006 : l'artiste, l'atelier, le verre, Paris, Xavier Barral, 2007

Françoise Guichon, Philippe-Alain Michaud, Martin Szekely, *Martin Szekely. Ne plus dessiner*, Paris, B42, 2011

Donald Judd, *It's hard to find a Good Lamp*, (catalogue de l'exposition éponyme), Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1993

Adolf Loos, *Ornement et crime*, Paris, Payot & Rivages, 2003

30 vases pour le CIRVA, Paris, Michel Aveline/CIRVA, 1989

Présence de l'objet. Créations céramiques au Craft (Limoges), Nice, Grégoire Gardette, 2000

L'Expérience de la céramique. Centre de recherche sur les arts du feu et de la terre – Craft – Limoges, Paris, Bernard Chauveau, 2007

Monographies :

Claire Fayolle, Alison M. Gingeras, Christian Schlatter, *Martin Szekely*, Paris, Images modernes, 2003

Nadine Coleno, *Découvre le design de Martin Szekely*, Éditions du Regard, 2004

Élisabeth Lebovici, Martin Szekely, *Martin Szekely*, Paris, Ringier, 2010

Catalogues :

Martin Szekely. Groupe totem : exposition de création industrielle au Château de Vassivière en Limousin, 15 juin-15 septembre 1986, Limoges, Association Limousin art contemporain et sculptures, 1986

M.D.F. Des créateurs pour un matériau, exposition à la fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, 24 avril-22 mai 1988, Paris, fondation Cartier, 1988

Yvonne Brunhammer, *Les Années VIA : 1980-1990*, exposition au Musée des arts décoratifs, Paris, 24 avril-26 août 1990, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1990

Martin Szekely, meublier-designer, Barcelone/Paris, Association française d'action artistique/Hazan, 1995

Martin Szekely designer, Bruxelles, Grand-Hornu, 1998

Jacqueline du Pasquier, *Objets inanimés, avez-vous donc une âme... : deux décennies de design*



L'Armoire, fermée, 1999 © Camille Vivier.

domestique, 1980-1999, exposition au Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 27 mai-30 septembre 1999, Paris, RMN/Grand Palais, 1999

Olivier Zahm, Bernard Joisten, «Opération rangement», dans */Armoire*, Paris, Purple Books/kreo, 1999

Martin Szekely, *des plats*, Nice, Grégoire Gardette, coll. «Cirva/Carnet de bord», 2000

Pierre Leguillon, «Des objets stratifiés», dans Christian Schlatter, Pierre Leguillon, *Un Banquet*, galerie kreo, 2000

Christian Schlatter «Martin Szekely à l'atelier Lou Pignatier», dans *Des designers à Vallauris 1998-2002*, Paris/Nice, CNAP/Grégoire Gardette/Michel Baverey, 2003

Christian Schlatter, *Martin Szekely, des étagères*, Paris, Bernard Chauveau, 2005

Christian Simenc, *Martin Szekely, Concrete*, Paris, Bernard Chauveau, 2008

Une commande publique réalisée par Martin Szekely & Marc Barani. Chronique d'une commande publique en Île-de-France, Paris/Chelles, Drac Île-de-France/ministère de la Culture et de la Communication/Ville de Chelles, 2008

Philippe Alain Michaud, Françoise Guichon, Martin Szekely, *Martin Szekely. Ne plus dessiner*, Paris, B42, 2011

Texte d'exposition :

Alison M. Gingeras, Martin Szekely, «six constructions», galerie kreo, 2002

Articles et revues (sélection) :

Nos années 80, hors-série du magazine *Beaux-Arts*, Jouy-en-Josas/Paris, fondation Cartier pour l'art contemporain/*Beaux-Arts magazine*, 1989

«Martin Szekely», propos recueillis par Chantal Hamaide, *Intramuros*, n° 49, juillet-août 1993

Claire Fayolle, «Martin Szekely, design élémentaire», *Beaux-Arts magazine*, n° 196, 2000

Anne-Marie Fèvre, «Le moins est un plus», *Libération*, 18 octobre 2000

Marion Vignal, «Créateur de l'invisible», interview dans *L'Express*, n° 27, mars 2007

Anne-Marie Fèvre, «Martin Szekely, l'objet au plus juste», *Libération*, 28 octobre 2011

Jean Couvreur, «Pour vivre heureux, restons couchés», interview dans *La Revue du Design*, 10 décembre 2011

Yann Siliec, «Martin Szekely – Sine qua non», *Intramuros*, n° 157, novembre-décembre 2011

Sources internet consultées en 2015-2016 :

<http://www.catberro.fr/-MARTIN-SZEKELY->

<http://www.lanciatrendvisions.com/en/article/interview-with-martin-szekely-the-designer-who-draws-no-more>

<http://lesegliques.chelles.fr/lieu/batiment/commande-publique-de-martin-szekely-marc-barani>

<http://www.martinszekely.com>

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Szekely/>

<http://www.moma.org/>

<https://madparis.fr/spip.php?page=recherche&lang=fr&recherche=szekely>

<https://www.mudam.com/fr/collection/martin-szekely>

DVD/vidéo :

Entretien sur la mécanologie, Gilbert Simondon avec Jean Le Moine, interview, 74', ministère de l'Éducation, Québec, 1968



L'Armoire, dépliée, 1999 © Camille Vivier.

Françoise Darmon, Jean-Dominique Ferrucci, *Histoire d'objets. Rencontre avec dix designers français*, documentaire, 52', édition vidéo Centre Georges-Pompidou, DVD ROM édité par TF1 vidéo, 2000

François Cardon, *Martin Szekeley*, documentaire, 12', Images de la culture, coll. «Design/Designers», 2000

Martin Szekeley, Christian Schlatter, Élisabeth Lebovici, Odile Nouvel et Marc Barani (table ronde), réalisation service audiovisuel, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, service audiovisuel du Centre Pompidou, 1 h 40 min 1 s, 2011, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqG6rdG/rL9qpKR>



Opus, étagère en aluminium et nid d'abeilles d'aluminium, 2016,
collection permanente madd-bordeaux, musée des Arts décoratifs et du Design, Bordeaux © Fabrice Gousset.

REMERCIEMENTS

Les étudiants tiennent à remercier :

Martin Szekely pour avoir accepté d'être le premier dans cette aventure, pour sa disponibilité et son implication bienveillante tout au long du projet,

Indiana Collet-Barquero, notre professeure, pour l'initiative et la direction de ce projet,

Marianne Rulland pour son aide apportée tout au long de l'édition papier,

Julien Bézille pour la conception de l'édition numérique,

Magali Brénon pour la coordination éditoriale,

Corenthin Thilloy et Audrey Fontenoy pour la conception de la maquette.

Les étudiants de 3^e année options art et design ayant participé :

Manon Alla, Déborah Auclair, Manon Barthout, Morgane Bel, Donovan Blanchaud, Gilles Bonnéat, Anna Bourrec, Myrtille Bouvret, Jade Brionne, Pauline Burysek, Fanny Cavan, Jeanne Cardinal, Rémy Chaumel, Won Choi Hye, Li Jing Cui, Louis Desains, Paul Donadieu de Lavit, Jeanne-Claire Dubois, Jeanne Ducau, Audrey Fontenoy, Camille François, Yuqin Gan, Mathieu Gaspar, Marine Gratien, Chung Ki Kim, Axelle Labrousse, Victor Lecrivain, Jeongmin Lee, Béranger Malmasson, Jiao Meng, Nadja Milivinti-Gaujoux, Gaëtan Monceret, Ilan Moreau, Manon Navarro, Clément Polteau, Laure Pontacq, Laura Pouyade, Camille Reidt, Fantin Roussel-Dassonville, Minjeong Shin, Maureen Stengel, Corenthin Thilloy, Nai Wei Tian, Hortense Vera et Shu Yang.

Responsable de la publication : Jeanne Gailhoustet, directrice de l'Ensa Limoges
Direction de la publication : Indiana Collet-Barquero
Coordination éditoriale : Magali Brénon
Conception graphique : Corenthin Thilloz et Audrey Fontenoy
Conception édition numérique : Julien Bézille

©

Martin Szekely
École nationale supérieure d'art de Limoges
19 avenue Martin Luther King
87000 Limoges



ENSA | LIMOGES

NAIMA

Coédition École nationale supérieure d'art de Limoges et Naima
2020 pour l'édition numérique
ISBN 978-2-37440-121-8