

abstraction
création
art concret
art non figuratif
réalités nouvelles
de 1946 à 1965



GALERIE DROUART

exposition
abstraction
création
art concret
art non
figuratif
réalités nouvelles
1946 - 1965

du jeudi 13 novembre 2008 au 10 janvier 2009
Vernissage à partir de 18h

Exposition organisée par
Arthur Cavanna et Daniel Schidlower
avec la collaboration de Domitille d'Orgeval

Galerie Drouart
Tél. 01 47 70 52 90

16 rue de la Grange Batelière
info@galerie-drouart.com
www.galerie-drouart.com

75009 Paris
Parking Drouot

remerciements

Pierre François Albert,
Alain Anceau,
Carmelo Arden Quin,
Franka Berndt,
Philippe et Nathalie Bertrand,
Bolivar,
Etienne Caselle,
Jean et Colette Cherqui,
Adolphe Cieslarczyk,
Yves Derlon,
Emilie Dewasne,
Charles et Claire Euzet,
Catherine Folmer,
Francine Ionesco,
Ricardo Jonquieres,
François Joussein,
Annick et Leslie Laborde,
Jean-Claude et Anne Lahumière,
Georgette Mennessons,
Patrick Meunier,
Roger Neyrat,
Biagio Pancino,
Armel et Haude Pellerin,
Georges Richar-Rivier,
Pierre-René Sarrazin,
Catherine Topall,
Didier Vallens.

Nous remercions également les Archives du Salon des Réalités Nouvelles.
Cette Exposition ne pourrait se tenir sans une pensée émue pour notre ami
le peintre Nicolas Ionesco qui nous a brutalement quitté en septembre 2008.

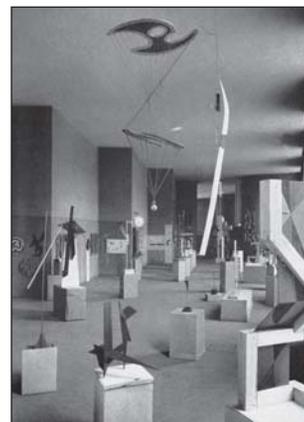
Vue de l'exposition « Réalités Nouvelles »,
Galerie Charpentier, 1939.



1939-1965 : la part du Salon des Réalités Nouvelles dans l'histoire de l'art abstrait

L'histoire du Salon des Réalités Nouvelles¹ est celle d'un long et grand récit puisque fondé en 1946, il est aujourd'hui encore l'occasion d'un rassemblement annuel d'artistes. Le premier Salon des Réalités Nouvelles ouvrit ses portes le 21 juillet 1946 au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Fondé par l'amateur d'art Frédo Sidès, il était à ses débuts essentiellement animé par les artistes Félix Del Marle et Auguste Herbin. Par ses statuts, il s'inscrivait dans la filiation de l'association d'Abstraction-Création (1931-1936)², qui elle-même succédait à Cercle et Carré (en 1929) et Art Concret (1930), groupes fédérant différentes tendances de l'art abstrait, et qui avaient contribué à promouvoir Paris au rang de capitale de l'avant-garde artistique internationale³. Le Salon des Réalités Nouvelles avait pour objectif la promotion en France et à l'étranger d'expositions d'« œuvres de l'art communément appelé : art concret, art non figuratif ou art abstrait, c'est-à-dire d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature »⁴. Ainsi, à l'inverse de ses concurrents, le Salon des Surindépendants ou le Salon de Mai, il n'entendait pas limiter son entreprise à un rassemblement annuel d'artistes. Sa stricte ouverture à ceux qui se réclamaient de l'abstraction en constituait la spécificité, et son principal mérite fut d'imposer au cours de ses dix premières années de vie cette forme d'expression comme courant artistique dominant dans la France de l'après-guerre. À l'époque, en effet, Braque, Matisse, Picasso, ou bien encore Bonnard, s'imposaient comme géants garants de la peinture et l'abstraction, dénuée d'imagerie et de narration, synonyme également d'art étranger, était jugée suspecte par beaucoup.

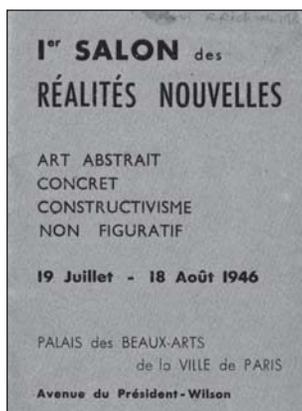
Le Salon des Réalités Nouvelles connut ses prémices avant la Seconde Guerre mondiale, avec l'exposition « Réalités Nouvelles⁵ » organisée galerie Charpentier en 1939 par le critique d'art Yvanohé Rambosson et Frédo Sidès. Proposant d'offrir au public « un tableau synoptique de l'évolution esthétique



Vue de la salle Espace au 7^e Salon
des Réalités Nouvelles, 1951



Cahier *Abstraction-Création* n° 2, 1933.



Livret du 1^{er} Salon des Réalités Nouvelles, 1946.



Album *Réalités Nouvelles* n° 1, 1947.

et technique d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature », cette manifestation, organisée en trois volets avait entre autres réuni : Jean Arp, Robert et Sonia Delaunay, Marcel Duchamp, Auguste Herbin, Theo Van Doesburg, Otto Freundlich, Naum Gabo, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, El Lissitzky, Kasimir Malevitch, Alberto Magnelli, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Kurt Schwitters, Georges Vantongerloo, Francis Picabia, César Domela, Jean Gorin, Jean Hélion, Jeanne Kosnick-Kloss. L'appellation « Réalités nouvelles » avait été empruntée au langage poétique de Guillaume Apollinaire qui l'avait proposé en 1912 pour définir les créations abstraites, lesquelles « sont, autant qu'il est possible, en dehors et à côté des aspects du monde⁶ ». Elle présentait en outre de nombreux avantages, car elle permettait d'échapper au sens négatif et restrictif de « non-objectif » ou « non-figuratif », ainsi qu'au sens limitatif d'« abstraction » (abstraction de). Elle suggérait aussi l'idée que l'oeuvre abstraite avait une existence bien réelle, et que des rapports qu'entretenaient ses composantes naissait une nouvelle réalité. L'exposition de 1939, se soldant par un succès, permit à Sidès dont l'intérêt pour l'art abstrait était récent de gagner en crédibilité. Au lendemain de la guerre, il décida de réitérer l'expérience en lui donnant une dimension plus importante, celle d'un salon.

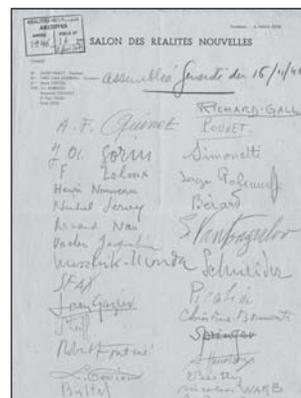
Le Salon des Réalités Nouvelles pour sa première manifestation se déroula sous l'égide d'un comité rassemblant des personnalités importantes du monde de l'art : présidé par Andry-Farcy, le célèbre conservateur du Musée de Grenoble, il avait pour secrétaire Nelly Van Doesburg, et pour membres l'ancienne galeriste Marie Cuttoli, le directeur du journal *Arts* Raymond Cogniat, l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Barrault et le Dr. Paul Viard, mécène de Delaunay. Le Salon acquit sa véritable structure en 1947 avec un comité directeur constitué cette fois-ci essentiellement d'artistes. Herbin fut nommé vice-président, Del Marle secrétaire général, Honoré Marius Bérard trésorier, Jean Arp, Gilbert Besançon, Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Albert Gleizes, Jean Gorin et Antoine Pevsner membres. Les dissensions et les luttes de pouvoirs conduisirent aux démissions en 1948 de Sonia Delaunay et de Gilbert Besançon. La publication d'un manifeste en 1948, désignant l'abstraction géométrique comme étant la seule tendance valable et défendable, entraîna l'année suivante celles de Jean Arp et de Jean Dewasne : ils seront tour à tour remplacés par Robert Fontené, Marcel Lempereur-Haut, Jean Piaubert, Olive Tamari et Henry Valensi. Les disparitions successives de Félix Del Marle et de Frédo Sidès entraînèrent à partir de 1953 une instabilité qui débouchera sur la réorganisation du Salon en 1956.

Durant ses premières années de vie, le salon connut une grande vitalité, affirma son identité, et s'imposa sur la scène artistique parisienne. Selon un

processus de développement extrêmement rapide, il acquit une véritable importance dont les chiffres témoignent : il comptait 89 exposants en 1946, et 366 en 1948. Marque d'un incontestable succès, cette augmentation tient au fort engouement que suscita l'abstraction auprès de la jeune génération. Elle s'explique par la présence des pionniers de l'art abstrait qui apportaient une caution historique au salon et l'inscrivaient dans une lignée en légitimant l'existence. Ceux qui y participaient régulièrement étaient Sonia Delaunay, Jean Arp, Antoine Pevsner, Etienne Béöthy, Auguste Herbin, Alberto Magnelli, Jean Gorin, Jeanne Kosnick-Kloss, Albert Gleizes, Francis Picabia, Henry Valensi, César Domela, Frantisek Kupka, Georges Vantongerloo, Marcelle Cahn. Enfin, l'hommage rendu lors du premier salon aux pionniers disparus de l'art abstrait qui permit au public de découvrir des toiles de Robert Delaunay, Theo Van Doesburg, Otto Freundlich, Wassily Kandinsky, Malévitch, Piet Mondrian ou bien encore de Sophie Taeuber-Arp, ne fut pas sans ajouter à son prestige. Le succès du Salon des Réalités Nouvelles n'aurait pas été le même sans les relais efficaces que constituèrent les galeries (Denise René, Colette Allendy, René Drouin, Maeght, Lydia Conti, Arnaud, Raymond Creuze), les revues (*Art d'aujourd'hui* en 1949, *Cimaise* en 1953), les critiques d'art (Michel Seuphor, Michel Ragon, Léon Degand, Charles Estienne, Pierre Descargues...), ou bien encore l'Atelier d'art abstrait fondé en 1950 par Jean Dewasne et Edgard Pillet.

Le Salon des Réalités Nouvelles se démarqua des autres salons par sa dimension internationale. Réactivant les anciens réseaux d'Abstraction-Création, le comité réussit à rassembler pour sa troisième manifestation pas moins de dix-sept nations étrangères. Comme participants étrangers notables, il y avait les Argentins des groupes Madi et Arte Concreto Invencion, les concrets zurichoïses, les Italiens du Movimento Arte Concreta (MAC), les Allemands Rupprecht Geiger et Günter Fruhtrunk, les Anglaises Marlow Moss et Barbara Hepworth, les Américains Ellsworth Kelly, Robert Breer, William Bazotes et Robert Motherwell, les Scandinaves Olle Baertling et Robert Jacobsen. Enfin, la publication à partir de 1947 de l'album annuel *Réalités Nouvelles* sur le modèle des cahiers d'*Abstraction-Création* contribua à la diffusion et à la reconnaissance du Salon hors frontières.

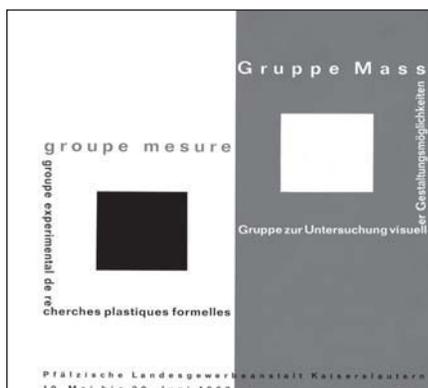
Dépourvu de jury et ayant pour principe d'être ouvert à tout ce qui ne représente pas la réalité, le Salon des Réalités Nouvelles attira à ses débuts des artistes de toutes les tendances abstraites, informelles, lyriques ou géométriques : y participèrent Wols, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hartung, Gérard Schneider, Jean-Michel Atlan, Serge Poliakoff, Jean Deyrolle, Jean Dewasne, Christine Bomeester, Louise Janin, Jean Leppien, Leo Breuer, Georges Folmer, Jo Delahaut, Nicolaas Warb, Jeanne Coppel, Edgard Pillet, Nicolas Schöffer, Louis Nallard, Maria Manton, Camille Bryen,



Signatures des sociétaires du Salon des Réalités Nouvelles présents à l'Assemblée Générale du 16 novembre 1946.



Couverture du catalogue de l'exposition du Groupe Espace à Biot, 1954.



Couverture du catalogue de l'exposition du Groupe Mesure à Kaiserslautern, 1962.

Henri Goetz. À partir du début des années 1950, le comité fut obligé de mettre en place un jury face au nombre trop important de participants et la tendance qui peu à peu s'affirma fut celle d'un art construit et rationaliste. Ce parti pris, à l'issue de la campagne lancée par Charles Estienne contre l'abstraction géométrique avec la publication de son pamphlet *L'Art abstrait est-il un académisme ?* (Paris, Éds de Beaune, 1950), porta un lourd préjudice au Salon. S'il n'a pas échappé à l'écueil de la quantité, il a trop souvent été considéré comme le fief d'une abstraction sclérosée et dépassée. Pourtant, il fut durant les années 1950 le lieu d'expérimentations fécondes et inédites. Le thème de la synthèse des arts y fut très tôt représenté avec la création d'une section réservée au groupe Espace fondé en 1951 par André Bloc et Félix Del Marle. On put y voir ainsi des constructions spatiales de Jean Gorin, Jean Peyrissac, Simone Servanes et Nicolas Schöffer, des maquettes d'études de polychromies architecturales de Félix Del Marle et de Pierre-Martin Guéret, des vitraux de Henri Lhotellier et d'Adolf Richard Fleischmann, des peintures murales de Nicolaas Warb ... La question du mouvement, des illusions d'optique et de la participation du spectateur était abordée par les tableaux à châssis découpés, les sculptures manipulables et animées par des moteurs du groupe Madi qui, autour de Carmelo Arden Quin, rassemblait Guy Lerein, Pierre Alexandre, Roger Neyrat, Marcelle Saint-Omer, Roger Desserprit, Wolf Roitman. Les premiers artistes défendus par la galerie Arnaud (Georges Koskas, Nicolas Ionesco, Charles Maussion, Ellsworth Kelly, Jack Youngerman...), mais aussi Jesus Rafael Soto, Ruben Nuñez et Luis Valera présentèrent également des œuvres d'une géométrie élémentaire et minimaliste très novatrice, et qui posaient la problématique d'un art fondé sur la dissémination et sur la répétition. Ces artistes, avec François et Vera Molnar, François Morellet, Servanes, furent parmi les rares à comprendre alors l'alternative féconde qu'un art sériel et systématique pouvait offrir aux formules classiques de l'abstraction géométrique.



Album *Réalités Nouvelles* n° 9, 1955.

En 1956, Robert Fontené devint le président Salon des Réalités Nouvelles qui fut rebaptisé « Réalités nouvelles - Nouvelles Réalités ». Il se donnait désormais pour but l'organisation d'« expositions communément appelées Art abstrait », ne précisant donc plus comme dans l'article I de ses premiers statuts que cette forme d'art être « totalement dégagé de la vision directe et de l'interprétation de la nature ». Générique et imprécise, cette nouvelle définition, au-delà de la confusion qu'elle pouvait entraîner, affichait également la volonté des organisateurs d'ouvrir la manifestation au plus large éventail possible de créations plastiques. Malgré l'esprit d'ouverture revendiqué, les refus dans ces années de la participation du groupe espagnol Equipo 57, d'un monochrome d'Yves Klein ou bien encore d'un tableau reposant sur l'établissement d'un système de François Morellet témoignaient de l'inaptitude du Salon à s'ouvrir aux formes nouvelles de l'abstraction. Leurs créations, rejetées au prétexte qu'elles ne présentaient pas de composition, laissaient entrevoir la possibilité d'un art fondé sur la dématérialisation et la relation, préfigurant des développements bien connus de l'abstraction des années 1960. La difficulté à s'ouvrir aux formes nouvelles de l'abstraction géométrique fut néanmoins combattue au sein du salon dans les années suivantes par Leo Breuer, Jean Leppien, Aurélie Nemours, Georges Folmer. Leur lutte s'accompagna de la création en 1961 par ce dernier du groupe Mesure, baptisé également « groupe expérimental de recherches plastiques formelles - art géométrique » qui comptait parmi ses membres Jean Gorin, Luc Peire, Leo Breuer, Aurélie Nemours, Carlos Cairoli, Francis Pellerin, Adolphe Cieslarczyk, Pierre-Martin Guéret, Marcelle Cahn. Renouant avec l'objectif du groupe Espace, il avait pour ambition de favoriser le dialogue entre peintres, sculpteurs, plasticiens et architectes. S'il ne déboucha vraisemblablement pas sur des projets de collaborations véritables, il fut néanmoins l'occasion jusqu'en 1966 d'expositions annuelles en France (au musée des Beaux-Arts de Rennes) et en Allemagne (à Kaiserslautern, Leverkusen, Bielefeld et Witten). En 1964 le Salon des Réalités Nouvelles fut en proie à une crise grave : l'article I de ses statuts, précisant, rappelons-le, qu'il avait pour but l'exposition « d'art communément

appelé art abstrait », fut pour la première fois enfreint. Robert Fontené justifia la violation de ce principe fondamental en ces termes : « le Comité a pensé que le moment est venu de confronter des œuvres abstraites, d'autres non figuratives avec celles de peintures qui, parties du même point, sont depuis peu à la recherche ouverte d'une "nouvelle figuration"⁷ ». L'introduction de la figuration au Salon des Réalités Nouvelles le mettait en porte-à-faux avec sa propre histoire, en niait la raison d'être. Les dissensions qui éclatèrent entraînèrent en 1965 la création de la section « géométristes », rebaptisée « art concret » de 1966 à 1970. Durant cette période, alors que le Salon des Réalités Nouvelles ne suscitait plus le même intérêt dans la presse et qu'il voyait l'espace lui étant imparti au musée d'Art moderne de la Ville de Paris s'amenuiser, Jean Leppien, Sonia Delaunay, Luc Peire, Edgard Pillet, Morice Lipsi et Aurélie Nemours se mobilisèrent pour qu'il retrouve l'originalité et la force de ses débuts. Comme le rappela Aurélie Nemours lors d'une assemblée générale en 1971 : « l'article I est une éthique et une terminologie. Il défend une position spirituelle et pour cette raison doit être maintenu sans compromis ou alors, c'est l'ouverture sur des propos étrangers au Salon et à l'article I. En défendant l'article I, je défends la source du salon »⁸.

Domitille d'Orgeval

1 - Pour plus de précisions sur le Salon des Réalités Nouvelles, voir *Réalités Nouvelles 1946-1956, anthologie d'Henri Lhotellier*, cat. exp. (dir. Dominique Viéville), Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, 1980 ; Dominique Viéville, « Vous avez dit géométrique ? Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1957 », in *Paris-Paris 1937-1957*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1992, p. 407-429 ; Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », in *Art Concret*, cat. exp. Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Paris, RMN, 2000, p. 24-39 ; *Réalités Nouvelles, 1946-1956*, cat. exp., Paris, Galerie Drouart, en collaboration avec Domitille d'Orgeval, 2006-2007 ; Domitille d'Orgeval, *Le Salon des Réalités Nouvelles, les années décisives : de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art (dir. Serge Lemoine), Université Paris IV- La Sorbonne, 2007.

2 - Sur Abstraction-Création, voir *Abstraction-Création*, cat. exp., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst, 1978 ; Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1978.

3 - De cette filiation témoigne un document montrant les statuts d'Abstraction-Création raturés et annotés par la main de Sidès, ainsi que leur en-tête masqué par un rectangle de papier scotché sur lequel était écrit : « Salon des Réalités Nouvelles, Art concret-Art non figuratif » (archives du Salon des Réalités Nouvelles, 1946, 2).

4 - Extrait de l'article 1 des « Statuts de la société du salon des Réalités Nouvelles », Courbevoie, 1947 (archives du Salon des Réalités Nouvelles, 1947, 2).

5 - Voir le frontispice du mince catalogue qui accompagnait l'exposition.

6 - Cité dans l'hommage rendu à Frédo Sidès in *Réalités Nouvelles*, n° 7, 1953, p. 3.

7 - Avant-propos de Robert Fontené publié dans le catalogue du 19^e Salon des Réalités Nouvelles (11 février-1^{er} mars 1964).

8 - Dossier Assemblées Générales 1971-1981. Archives du Salon des Réalités Nouvelles.

catalogue des œuvres

Peintre et poète uruguayen, Carmelo ARDEN QUIN (Rivera, 1913) est une figure historique majeure de l'abstraction géométrique. Après avoir suivi une formation classique, il s'initie à la peinture en autodidacte. En 1935, il s'installe à Montevideo où il fait la rencontre décisive de Joaquín Torres-García, l'ancien fondateur du groupe Cercle et Carré (1929-1930). Les conférences de ce dernier, qui lui font découvrir les mouvements de l'avant-garde occidentale (futurisme, néo-plasticisme, constructivisme...), sont une révélation. Torres-García lui apprend également l'existence de l'art primitif précolombien et africain et lui apprend à composer selon la règle d'or. De cette époque date les premières compositions polygonales d'Arden Quin qui, rompant avec le cadre classique orthogonal, anticipent de quelques décennies le principe du *shaped canvas* d'Amérique du Nord. En 1938, le jeune artiste part vivre à Buenos Aires où il se lie d'amitié avec les artistes Gyula Kosice et Rhod Rothfuss, ainsi qu'avec le poète Edgar Bayley. Désireux de faire connaître leurs conceptions esthétiques novatrices, ils nourrissent le projet de monter une revue qui verra finalement le jour en 1944 avec la publication du numéro unique d'*Arturo Revista de Artes Abstractas*. Les divergences successives qui apparaissent au sein du groupe d'artistes impliqués dans ce projet (Tomás Maldonado, Manuel Espinosa, Enio Iommi, Alfredo Hlito, Girola et Lydi Prati) donnent naissance en 1946 à deux mouvements distincts. L'association Arte Concreto Invencion, dont le chef de file Maldonado entend renouer avec les principes stricts de l'art concret tels que Van Doesburg les avait défini. De leur côté, Arden Quin, Rhod Rothfuss et Kosice organisent le groupe Madí à travers l'action duquel ils entendent dépasser les limites formelles de l'art concret en axant leurs recherches sur la dynamique de l'invention : au support rectangulaire il substituent le cadre polygonal, au statisme du plan la transformabilité de la structure.

Comme le montre *Madí VIII* de Carmelo Arden Quin (1945-1946), ces innovations sonnent le glas de la peinture traditionnelle. L'œuvre témoigne de l'aptitude de ce dernier à créer des compositions harmonieuses et équilibrées dans une structure asymétrique. Cela tient au recours au nombre d'or qui lui permet de respecter un rapport proportionnel entre les surfaces de couleur et la découpe du cadre. Si l'ensemble est ordonné de manière dynamique, une cohérence structurelle est assurée par la correspondance qui existe entre l'œuvre et son support : la découpe du cadre crée un jeu d'angles rentrant et sortant en accord avec la composition interne du tableau. À ce titre, les bandes noires qui séparent les surfaces colorées des unes des autres ont leur rôle à jouer car elles prolongent visuellement le cheminement irrégulier du cadre. L'usage contrasté de tons vifs et sourds (rose, bleu, ocre-jaune, vert foncé), ne compromet en rien la cohérence de l'œuvre dont

le manifeste Madi, rappelons-le, en affirme le caractère pleinement autonome : « L'œuvre est, n'exprime pas. L'œuvre est, ne représente pas. L'œuvre est, ne signifie pas ».

Outre l'abandon du cadre orthogonal, on trouve aux cœurs des théories Madi la question de la mobilité. Les *Mobiles* en bois que l'artiste réalise depuis 1946 incarnent pleinement ce dernier point. Flottant dans l'espace, ils résultent de l'assemblage d'éléments géométriques plans auxquels sont suspendus des boules et des cônes tronqués. Les mobiles qu'Arden Quin exécute à Paris dans les années 1950, où il s'était installé depuis 1948, marquent une évolution vers une dématérialisation accrue. Des éléments en bois de formes simples (boules, triangles), reliés entre eux par des tiges, dessinent dans l'espace des trajectoires linéaires ou courbes. Cette évolution vers des réalisations spatiales plus graphiques et dépouillées se retrouve dans les tableaux de la série des « Points et lignes » (1951-1952). Toutefois, l'adoption d'une sculpture aux tracés plus aériens tiendrait également à l'impact profond qu'a exercé sur Arden Quin la *Grande Spirale* de Jean Peyrissac (1946, Musée de Grenoble), découverte au Salon des Réalités Nouvelles de 1949. Cette œuvre, une grande spirale dressée à la verticale pouvait voir sa trajectoire modifiée par la mise en mouvement d'une ligne de métal suspendue à son sommet et tendue par le poids d'une boule.

Ces deux œuvres réalisées à six ans d'écart montrent qu'il y a dans la peinture et la sculpture Madi une dimension ludique indéniable.



CARMELO ARDEN QUIN

MOBILE

1952 - h 65 cm x L 56 cm x l 34 cm

Bois , fil de fer et fil de nylon



CARMELO ARDEN QUIN

MADI VIII

circa 1945-1946 - 40 x 29,5 cm

huile sur panneau

Après une enfance passée dans la région de Saint-Étienne, Huguette ARTHUR-BERTRAND (Écouen, 1922 – Paris, 2005) s’installe à Paris en 1945 et devient proche des artistes de la galerie Denise René, notamment de Dewasne et Deyrolle. En 1949, elle participe au Salon de Mai et Michel Seuphor l’invite à montrer ses œuvres dans l’exposition « Les Mains éblouies » qu’il présente à la galerie Maeght. La galerie Niepce lui consacre sa première exposition personnelle, puis la galerie Arnaud en 1953 et en 1959. L’année 1953 est aussi celle de la première participation d’Huguette Arthur-Bertrand au Salon des Réalités Nouvelles, où on la retrouve régulièrement à partir de 1956. Obtenant le Prix Fénéon en 1955, elle expose l’année suivante à New York, Copenhague, mais aussi en Angleterre, en Belgique, en Allemagne et au Japon. Très vite, Huguette Arthur-Bertrand s’est éloignée de l’abstraction géométrique lisse et rigoureuse des artistes qui l’entouraient à ses débuts. À partir des années 1950, son œuvre montre le passage de compositions structurées, organisées par des masses colorées et des lignes en faisceaux, à des champs colorés plus évanescents, où les formes se dissolvent dans une matière légère.

Dans le milieu des années 1960, comme le montre cette huile sur toile intitulée *Cela qui va roulant*, l’artiste cherche à suggérer dans ses tableaux le mouvement : il est ici exprimé au centre de la composition par le mouvement circulaire et dynamique de la matière picturale. Cette zone, étalée en une masse mouvante et vibrante, peinte dans des tonalités foncées (bruns, noirs et rouges), est mise en contraste avec le fond blanc-gris sur lequel elle se détache, et qui constitue une plage lumineuse accrochant particulièrement le regard.



HUGUETTE ARTHUR-BERTRAND

CELA QUI VA ROULANT

1965 - 89 x 116 cm

huile sur toile

Alors qu'il se destine à une carrière d'architecte, Etienne BÉÖTHY (Hèves, 1897- Montrouge, 1961) s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest à la suite de sa rencontre avec Moholy-Nagy. Sous l'influence du constructivisme, il réalise des sculptures suivant des principes architectoniques. Il dirige dès cette période ses recherches en s'appuyant sur une théorie des nombres et de l'évolution qu'il publiera sous le titre de la *Série d'or* en 1939. Elle témoigne d'une volonté de maîtriser et de réfléchir sur la création qui le rapproche d'un Vantongerloo ou d'un Van Doesburg. En 1925, Béöthy s'installe à Paris après avoir voyagé à travers toute l'Europe. Les découvertes successives de Maillol, de Brancusi et d'Archipenko le conduisent à simplifier et styliser sa sculpture. Il réalise ses premières œuvres abstraites en 1929 et renoue avec les recherches plastiques et mathématiques qu'il avait entreprises une dizaine d'années auparavant. Sa période de maturité correspondant à l'époque d'Abstraction-Création dont il sera vice-président jusqu'en 1936, ainsi qu'à celle du Salon des Réalités Nouvelles auquel il participe dès sa création en 1946.

Béöthy est plus connu pour ses sculptures que pour ses reliefs, relativement rares. *Objet métamorphe*, exécuté en 1938, témoigne de la réceptivité originale de l'artiste au constructivisme. L'œuvre, sur un support noir rectangulaire, accueille dans sa partie centrale une forme très libre, noire également, dont la découpe en relief nous est révélée par le rouge-orangé vif de la tranche. Cette forme noire est scandée en contrepoint et avec rythme dans sa partie haute par un petit cercle, et dans sa partie basse par un petit triangle ; découpés tous deux dans du bois, ils se détachent en léger relief et sont peints en blanc dans leur partie centrale tandis que leur périphérie est parcourue de portions nettement délimitées de bleu, jaune ou vert s'interpénétrant à la manière d'un disque chromatique. Un fil rouge décrivant une grande arabesque faisant écho aux mouvements courbes de la forme libre ainsi qu'à la couleur de sa tranche sort du plan porteur avec élégance. Cette œuvre, remarquable de dynamisme contrôlé et d'efficacité plastique, de rigueur et de liberté dans le langage des formes, atteste la maîtrise toute constructiviste de l'art du relief de Béöthy.



ETIENNE BÉÖTHY
OBJET MÉTAMORPHE

1938 - 62 x 45 cm

huile relief bois et fil de fer peint

André BLOC (Alger, 1896 – New Delhi, 1966), génial touche à tout aux idées sans cesse jaillissantes, passionné et curieux, exigeant et rigoureux, a bâti sa vie autour d'un idéal unique et totalisant : élaborer un art dont la perspective est de prendre place dans l'espace réel, un art tenant compte des besoins de l'homme moderne. Par l'étendue de ses activités, Bloc échappe à toute définition stricte : ingénieur de formation (il est diplômé de l'École Centrale), architecte par vocation, fondateur de revues, mais aussi peintre et sculpteur, l'homme déconcerte. En 1930, il crée la célèbre revue *L'Architecture d'aujourd'hui* grâce à laquelle il rencontre Auguste Perret, Sauvage, Frantz Jourdain... Pendant les années de guerre, cette revue cesse de paraître et Bloc, réfugié à Biot gagne principalement sa vie en pratiquant une activité de potier. Il se lance également dans la pratique de la sculpture à laquelle il est initié par Henri Laurens. Après 1945, il reprend son activité d'éditeur et publie en 1949 la première revue française consacrée à l'art abstrait, *Art d'aujourd'hui* qui devient en 1954 *Aujourd'hui, art et architecture*. Mais surtout, il consacre une part de plus en plus importante de son temps à la sculpture qui l'intéresse principalement en raison de sa parenté avec l'architecture. Reprenant progressivement à son compte les expériences artistiques menées dans le cadre du Bauhaus et du Stijl mais aussi par les constructivistes russes, il délaisse le modelage et la taille pour une sculpture d'assemblage. C'est au Salon des Réalités Nouvelles que l'artiste expose ses sculptures abstraites dans la section architecturale fondée par Del Marle en 1950 afin de propager l'idéal de synthèse des arts. Il avait invité à y exposer ceux « désirant s'évader du tableau de chevalet et gagner l'Espace » : ainsi, on trouvait aux côtés des créations de ces deux artistes celles de Gorin, Béothy, Schöffer, Servanes, Warb, Pillet ou bien encore Mazet. L'expérience s'avérant convaincante incite Bloc et Del Marle à créer en 1951 le Groupe Espace. Répondant à la volonté de favoriser le dialogue entre peintres, sculpteurs et architectes, cette association avait pour ambition d'établir les principes d'une esthétique collective abolissant les frontières entre l'art et la vie. Ce programme utopique, qui renouait avec les idéaux des avant-gardes constructives de l'entre-deux-guerres, séduisit les plus grands créateurs de l'époque puisqu'on trouvait, entre autres, Léger, Delaunay, Béothy, Dorazio, Vasarely, Neutra, Bruyère, Prouvé, Zehrfuss. Suivant une conception globale de la création plastique, et bénéficiant des recherches spatiales issues de son travail de sculpteur, Bloc réalise dans le courant des années 1950 en collaboration avec un jeune architecte, Claude Parent, une série d'œuvres architecturales à échelle restreinte ou réelle. Elles correspondent, dans les années 1960, à sa mobilisation en faveur d'une sculpture-architecture dont les sculptures habitacles réalisées dans le jardin de sa propriété de Meudon en 1962 et 1964 en offrent les exemples les plus réussis.

Cette *Construction spatiale* de 1950 résulte de l'échafaudage strictement orthogonal de plans géométriques simples. Son développement ascensionnel donne lieu à une succession de pleins et de vides dont les rapports proportionnels sont parfaitement équilibrés. Créatrices de rythme et de tension, ces alternances sont soulignées par l'emploi du laiton qui, par sa brillance, introduit des jeux de lumière. Le recours à des formes ouvertes, mettant en avant la notion de « structure », révèle le fonctionnement interne de l'œuvre. Les interactions dynamiques des plans donnent une conscience plus vive de l'espace et débouchent sur une multiplicité quasi cinématique des aspects ; elles contribuent ainsi à transcender la rigidité de l'espace géométrique et introduisent un continuum entre le dedans et le dehors. Cette construction, par sa composition orthogonale, le rapport des vides et des pleins, son ouverture sur l'espace environnant, revête des qualités éminemment architecturales qui témoignent du caractère prospectif des recherches de Bloc.



ANDRÉ BLOC
CONSTRUCTION SPATIALE
1950 - h 120 cm x l 24 cm x p 29 cm
laiton rivé et soudé

Gustave BOURGOGNE (Veigné, 1898 - Paris, 1968) En 1928, il a la « révélation de la correspondance des sons et des couleurs ». Dès lors il n'a de cesse que d'exposer sa théorie dans des articles qui sont publiés sous sa signature (la peinture musicale 1935). Membre fondateur de l'Association des Artistes Musicalistes, il y expose régulièrement ainsi qu'au Salon des Indépendants depuis 1963. Pendant les concerts auxquels il assiste à la salle Pleyel, il traduit sur son carnet de croquis par des vibrations graphiques rythmées, la musique qu'il entend, ces notes prises sur le vif lui serviront d'esquisse pour la réalisation de ses œuvres en atelier.

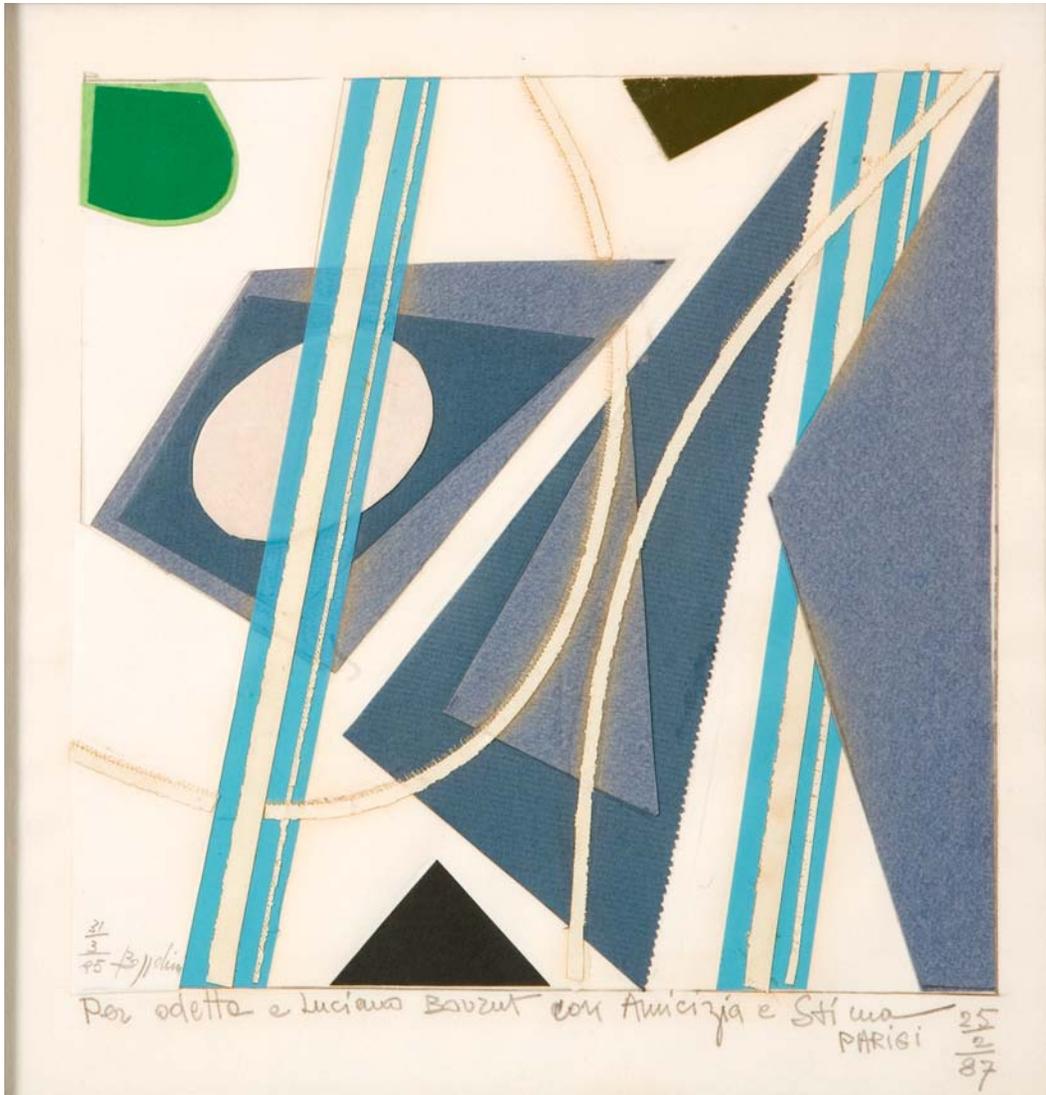


GUSTAVE BOURGOGNE
SYMPHONIE EN RÉ MINEUR

CIRCA 1949 - 1950 - 30 x 35 cm

crayon gras

Silvano BOZZOLINI (Fiesole, 1911 – Paris, 1998), après avoir étudié l'art à Rome, suit sa formation en autodidacte à Milan. À Florence pendant la première moitié des années 1930, il découvre avec passion l'art des primitifs siennois et de la Renaissance florentine à l'École des Beaux-Arts. Pratiquant une figuration post-cubiste, il fait partie du groupe Arte d'Oggi après la guerre et vient à l'abstraction. Il s'installe à Paris en 1947 et fréquente les artistes de la galerie Denise René, Dewasne, Vasarely, Mortensen, Jacobsen, Pillet, Gilioli, Poliakoff, Sonia Delaunay et Magnelli. Sa peinture abstraite, marquée par le constructivisme, repose sur les contrastes de rythme et de dynamisme. En 1949, il réalise ses premières gravures sur linoléum et sur bois, et illustre à ce titre un poème de Jean Arp, *Quatre Piraine*, en collaboration avec Righetti. En 1951, Bozzolini bénéficie de sa première exposition personnelle à la galerie La Hune et trois ans plus tard, chez Denise René. Exposant au Salon de Mai cette même année, il devient à partir de l'année suivante un participant fidèle au Salon des Réalités Nouvelles. Sensible à la question de la synthèse des arts (il avait adhéré au groupe Espace à sa création en 1951), Bozzolini a réalisé des vitraux pour l'église de Boust en Moselle en 1964-1965 et une mosaïque en Hommage aux cosmonautes pour le parc du musée d'Art moderne de Legnano.



SILVANO BOZZOLINI

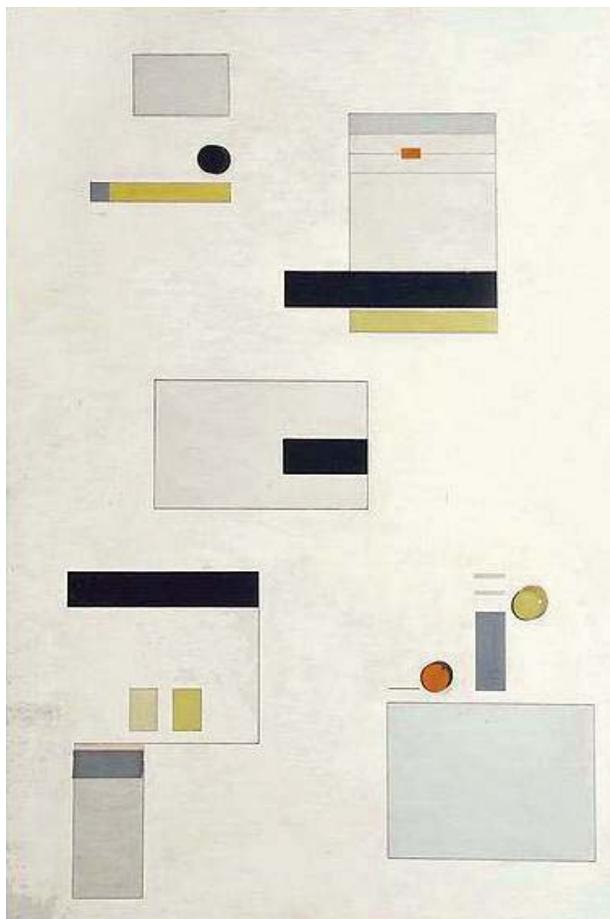
COMPOSITION

1987 - 24 x 23 cm

collage - technique mixte

Sous l'influence des cours de Lovis Corinth dont elle suit les cours à Berlin, les premières œuvres de Marcelle CAHN (Strasbourg, 1895 – Neuilly-sur-Seine, 1981) sont exécutées dans un style réaliste et expressionniste. Sa rencontre à Paris avec Léger et son passage à l'Académie moderne d'Ozenfant la conduisent à adopter le langage du purisme et à adopter en 1925 un langage abstrait rigoureux et dépouillé à l'extrême. Fréquentant les milieux de l'avant-garde parisienne, elle est invitée par Michel Seuphor à participer au groupe Cercle et Carré. Les réunions du groupe sont pour elle l'occasion de se rapprocher de Mondrian et de Vantongerloo. Elle ne participe en revanche pas à l'aventure d'Abstraction-Création dont elle dira après coup qu'elle n'en avait pas saisi la portée. La guerre, qu'elle passe à Blois, correspond à une période de doute et d'isolement dont elle sort en 1947. S'installant de nouveau à Paris, elle renoue avec les anciens amis, Arp, Herbin, Seuphor, Sonia Delaunay, Del Marle. Sa participation au Salon des Réalités Nouvelles met un terme à quatorze années vécues en retrait de la scène artistique. Ses tableaux, peints dans des couleurs vives et avec une matière plutôt épaisse, sont parcourus de lignes incurvées appartenant au monde organique. L'année 1952 marque un changement stylistique radical : l'artiste revient à une géométrie rigoureuse très épurée et linéaire et adopte, sous les conseils de Del Marle, des fonds blancs. De 1952 à 1953, son vocabulaire plastique se limite à l'usage exclusif de lignes droites et du noir et du blanc. Elle justifie cette réduction des moyens picturaux en ces termes : « si j'ai dessiné des choses linéaires, c'est, je pense, une forme puriste de l'abstraction géométrique : la ligne est la chose la plus pure, la plus absolue qui soit ; et c'est finalement elle qui me domine ».

Le retour à la couleur dans les tableaux linéaires, comme en témoigne cette œuvre de 1954, *Tendance De Stijl*, se fait de manière très sobre et économe. Sur un fond blanc, des rectangles de dimensions variées, orientés tantôt horizontalement, tantôt verticalement, sont mis en relation dans un système de contrepoints. Le dynamisme de la composition repose essentiellement sur le dialogue et l'équilibre établi entre les rectangles noirs, d'une grande force graphique, et les petits disques colorés, qui jouent plus le rôle d'accent plastique. L'emploi de la couleur ne vient perturber en rien la sobriété de l'œuvre : ici, elle mêle au noir, blanc et gris, des jaunes et des oranges pâles qui n'occupent que des portions réduites de surfaces. Dans ses collages contemporains, Marcelle Cahn présente un même souci de clarté linéaire, mais elle détourne les objets du quotidien (enveloppes, étiquettes, photographies, cartes postales, gommettes), avec une grande liberté poétique. Après 1954, l'artiste revient à un usage plus marqué de la couleur, dont elle dira qu'il correspond à « une affirmation de moi-même. Je vois devenir nette et compréhensible. »



MARCELLE CAHN

TENDANCE DE STIJL

1954 - 100 x 73 cm

construction huile sur panneau et bois collé

Exposition itinérante « Marcelle Cahn », Centre National d'Art Contemporain,

1972-1974

Jean CANGUILHEM (1904-1982), peintre abstrait géométrique, après avoir rencontré Auguste Herbin en 1939 il fut durablement marqué par ses théories, qu'il exprima à sa manière dans des œuvres également influencées par le surréalisme. Il exposa de 1949 à 1955 au Salon des Réalités Nouvelles.



JEAN CANGUILHEM

L'EXISTENCE

1949 - 61 x 50 cm

huile sur toile

En 1923, la famille d'Adolphe CIESLARCZYK (1916, Dusseldorf) émigre de Pologne pour s'installer en France à Pont-à-Mousson. À l'École des Beaux-Arts de Nancy où il entre en 1934, Cieslarczyk suit l'enseignement de Victor Prouvé en même temps qu'il travaille comme ouvrier ajusteur à la Société de PAM-Saint Gobain de 4 heures du matin jusqu'à midi. À la fin des années 1930, l'artiste décide de poursuivre ses études aux Beaux-Arts de Paris mais la guerre met un terme à ce projet. En 1941, il s'installe à Fumel où Saint Gobain s'est replié, et tout en continuant à gagner sa vie à l'usine, il consacre le peu de temps qu'il lui reste à la peinture. Dans la deuxième moitié des années 1940, Cieslarczyk, encouragé par Jacques Villon, évolue progressivement d'une figuration teintée de cubisme vers l'abstraction (1948). Ses compositions géométriques sont fondées sur un dialogue harmonieux entre des plans vivement colorés et des lignes vigoureusement articulées. Soucieux de se tenir au courant de l'actualité artistique, Cieslarczyk se rend régulièrement à Paris. Au Salon des Réalités Nouvelles, auquel il participe annuellement à partir de 1951, il noue des liens d'amitié durables avec les représentants de la tendance rationnelle et construite, Herbin et Folmer. Dans le milieu des années 1950, l'art de Cieslarczyk prend un tour original et relativement inédit. Celui-ci s'adonne à la réalisation de structures en Plexiglas, qui scellent son ralliement à l'esthétique constructiviste. En 1956, Colette Allendy reconnaît le caractère original de l'abstraction de Cieslarczyk et lui consacre sa première rétrospective. En 1961, il participe à l'aventure du groupe Mesure également dit « groupe expérimental de recherches plastiques » aux côtés de Folmer, Breuer, Cahn, Cairoli, Frühtrunk, Gorin, Guéret, Nemours, Peire, di Teana et Pellerin. De ces artistes, c'est avec Cairoli que l'art de Cieslarczyk présente le plus d'affinité. Depuis 1957, il réalisait également des constructions en Plexiglas, les *Interpénétrations spatiales* : leurs assemblages architectoniques obéissaient également aux lois du néo-plasticisme mais sans intervention de la couleur. Depuis le début des années 1970, Cieslarczyk développe son activité de peintre et de graveur tout en continuant de déployer sa pensée architecturale et spatiale à travers des sculptures réalisées en bois et en fer. Dans chacun de ces domaines, il s'est attaché à expérimenter les possibilités techniques qu'exigent les matières mises en œuvres.

Comme le montre *Herbin* (1956), il s'agit de constructions verticales transparentes, traversées orthogonalement par des lignes de couleur primaires. Le Plexiglas récusant le volume et l'inertie de la masse obscure, abolit la frontière entre l'espace intérieur et extérieur : l'œuvre s'ouvre à tous et distribue dans l'espace environnant les éclats diffractés de la lumière colorée. Les aspects de la structure, selon l'angle et la lumière sous lesquels elle est perçue, varient dans l'espace et dans le temps. À Michel Seuphor, Cieslarczyk confia au sujet

de ce type d'œuvres pour son dictionnaire sur la sculpture abstraite en 1959 : « Le plexiglas me permet de réaliser une œuvre constructiviste tout à fait personnelle. Cette matière donne la possibilité de projeter dans l'espace des surfaces colorées n'ayant d'autre support que sa parfaite transparence. Par le truchement d'un volume (trois dimensions), on construit une structure dans l'espace qui fait éclater le volume lui servant de support. On crée ainsi un volume à n dimensions ». Réalisées jusqu'au début des années 1960, les structures spatiales de Cieslarczyk vont présenter des échafaudages structurels de plus en plus complexes qui donnent lieu à des jeux de lignes orthogonales colorés particulièrement élaborés. Ces œuvres font bien entendu songer au néo-plasticisme de Mondrian mais aussi aux sculptures en Plexiglass que Vantongerloo réalisait depuis le début des années 1950, afin de rendre visible l'invisible, autrement dit, de mettre en lumière le spectre des couleurs. Ces œuvres trahissent également l'ambition de Cieslarczyk de faire passer la peinture dans l'architecture qui fut auparavant celles des constructivistes, d'un Van Doesburg, et plus proche de l'artiste, d'un Gorin et d'un Del Marle.



ADOLPHE CIESLARCZYK

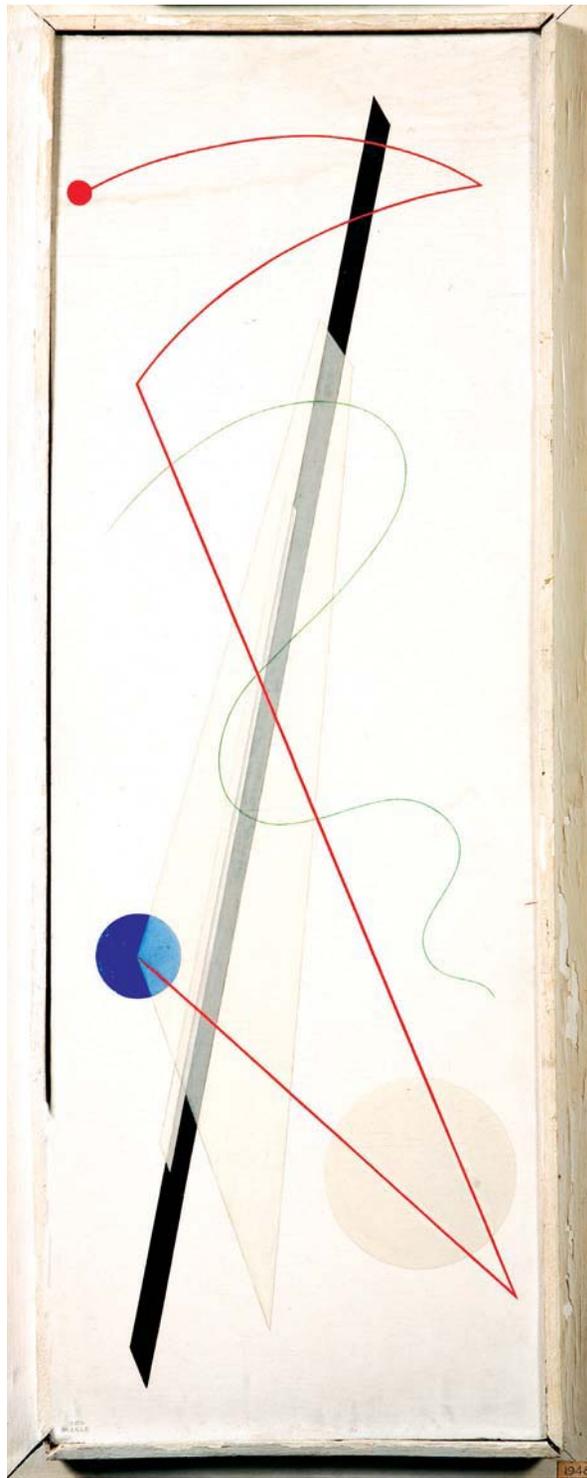
HERBIN

1959 - h 38,8 cm (avec socle), base 9 x 9 cm

plexiglas

À Paris où il s'installe en 1909, Félix DEL MARLE (Pont-sur-Sambre, 1889 – Bécon-les-Bruyères, 1952) fait la rencontre avec Apollinaire et Severini avec lequel il partage son atelier de la rue Dutot en 1912. Proche de Marinetti et de Boccioni, il adopte avec enthousiasme en 1913 les préceptes futuristes, et publie le 13 juillet dans Paris jour « Le Manifeste futuriste à Montmartre ». En 1914, il présente au Salon des Surindépendants *Le Port*, tableau qui effectue le bilan de ses recherches futuristes. Mobilisé, il publie en 1916-1917 un journal antimilitariste *Tac à Tac Teuf Teuf*, puis s'engage dans les années qui suivent dans la voie de la satire et de la contestation sociales en réalisant de nombreuses caricatures. Découvrant l'œuvre de Kupka en 1924, il entre en contact avec lui, devient abstrait, puis se réclame du musicalisme. Mais à peine deux ans plus tard, il adhère à la doctrine du néoplasticisme de Mondrian (il entretient une correspondance avec ce dernier), dont il défend ardemment les principes au sein de *Vouloir*, revue d'avant-garde lilloise dont la direction artistique lui a été confiée en 1927. La même année, Del Marle se rend en Allemagne pour visiter le Bauhaus à Dessau et la cité du Weissenhof à Stuttgart. En proie au doute, il se convertit au catholicisme et de manière inattendue, revient à la peinture figurative au début des années 1930. À l'aube de la guerre, il évolue vers un surréalisme très empreint de symbolisme et d'ésotérisme. L'année 1945 marque son retour à l'abstraction. Il participe ainsi au premier Salon des Réalités Nouvelles (1946) à l'instigation de César Domela, avant d'y jouer un rôle majeur comme secrétaire général de 1947 à sa mort. Dans ses compositions de l'époque, Del Marle cède tantôt à la rigueur orthogonale du néoplasticisme, tantôt à un constructivisme plus lyrique. À partir de 1949, le peintre réalise ses premières constructions qui trahissent son intérêt pour la synthèse des arts et la question de l'intégration de la couleur dans l'architecture. Celles-ci le conduisent à fonder en 1951 avec André Bloc le groupe Espace dans le cadre duquel il réalise l'année suivante, assisté de Servanes et en collaboration avec l'architecte Bernard Zehruss, les Polychromies architecturales des usines Renault de Flins.

Réalisée en 1948, *Construction* mêle à une géométrie rigoureuse une expression lyrique maîtrisée. La composition s'articule autour d'une grande ligne centrale dont l'orientation à l'oblique lui donne une inflexion dynamique. Les effets de transparence et de superposition savamment orchestrés par Del Marle rompent la rigueur de l'ordonnance. Des lignes colorées aux tracés sinueux ou se répondant en contrepoint rythment avec souplesse l'espace pictural. La gamme chromatique est limitée et la facture est volontairement neutre : les signes sont tracés à la règle et la surface du tableau, égale et lisse, ne comporte aucun accident. Comme on le voit ici, le langage abstrait géométrique de Del Marle mêle à la rigueur de la conception un grand raffinement dans la réalisation.



FÉLIX DEL MARLE

CONSTRUCTION

1948 - 100 x 35 cm

huile sur panneau

*Exposé au Salon des Réalités Nouvelles
de 1948*

*Présentée dans l'exposition « Félix Del Marle,
la polychromie dans l'espace 1945-1952 »
du Musée Matisse au Cateau Cambésis en 1996*

Jo DELAHAUT (Vottem-Lez-Liège, 1911 – Schaerbeek, 1992), après être entré à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, suit des études d'Histoire de l'art qui le conduisent à soutenir une thèse de doctorat sur le néoclassicisme en Belgique (1939). Ses toiles figuratives l'inscrivent dans la filiation du fauvisme et de l'expressionnisme et c'est en 1945 qu'il devient abstrait. Le peintre Chartier qu'il rencontre à Avignon en 1946 l'incite à participer au Salon des Réalités Nouvelles où il exposera de 1947 à 1956. Il y fait la rencontre décisive d'Herbin au contact duquel il adopte le langage clair et précis de la géométrie. Au fil des années, sa peinture s'épure avec un radicalisme qui anticipe d'une dizaine d'années sur les mouvements américains du Hard-edge et du Minimalisme. Comme l'explique l'artiste, « la géométrie est à mon avis la science la plus représentative de l'homme. Elle ajoute à la clarté d'un exposé, elle est lisible, compréhensible intuitivement même par ceux qui en ignorent la théorie ».

Le relief sur bois *Evere*, exécuté en 1952, illustre parfaitement son propos. Peintes en noir et blanc, les formes géométriques positives et négatives, orientées à l'oblique, ordonnent de façon dynamique et avec une grande force plastique la surface découpée de l'oeuvre. Mais comme en témoigne cette huile sur panneau peinte deux ans plus tard, *Composition* (1954), la pratique de Delahaut ne se laisse enfermer dans aucune habitude sclérosante. Née de l'agencement architecturé de surfaces géométriques, elle témoigne d'une recherche sur la matière rare chez cet artiste. Ici, il renonce à tout chromatisme éclatant pour privilégier les tons rompus et offrir une déclinaison subtile de bleu-gris qu'illuminent des plages de jaune-ocre, de rouge et de blanc. La touche, appliquée avec de légers effets de modulation, fait vibrer la toile, assouplit la rigueur de la structure formelle. Ni lyrique, ni géométrique, l'abstraction de Delahaut échappe ici aux catégories classiques.

Delahaut a joué un rôle majeur dans la défense et la reconnaissance de l'art abstrait dans son pays natal : membre-fondateur des groupes Art abstrait (1952) avec Milo, Bury, Carrey, Collignon et Saverys, Art abstrait-Formes (1956), Art construit (1960), il est co-auteur du manifeste Le Spatialisme (1954) avec Bury.

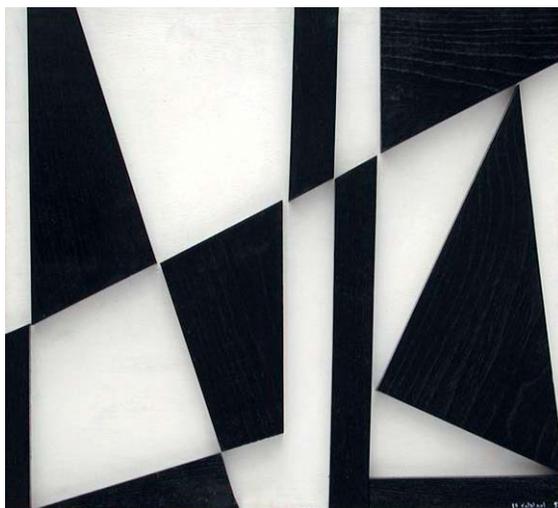


JO DELAHAUT

COMPOSITION

1954 - 51 x 60 cm

huile sur panneau



JO DELAHAUT

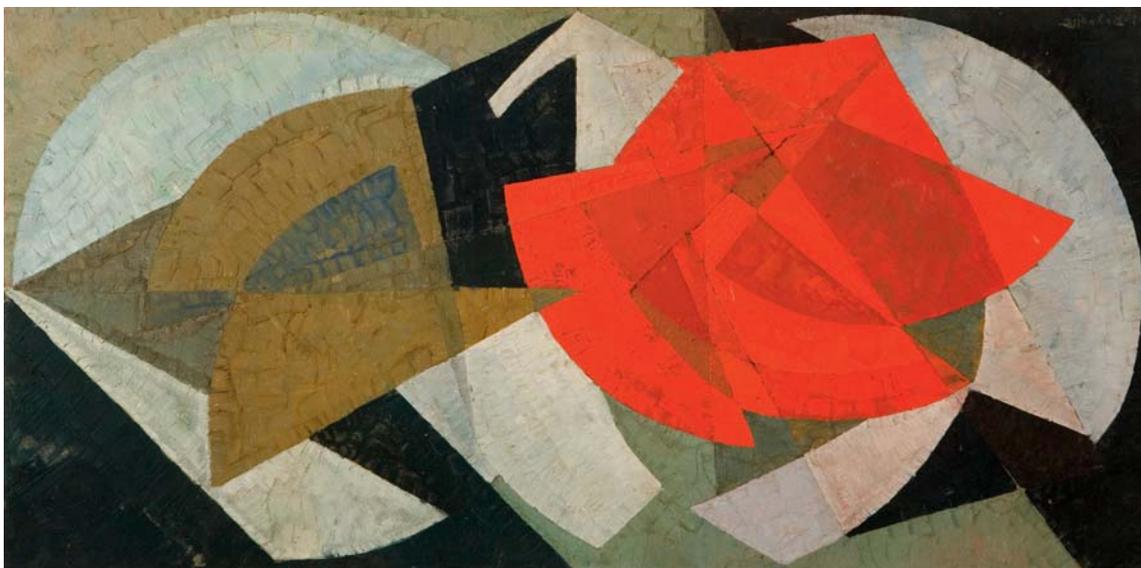
EVERE

1952 - 60 x 66 cm

relief sur bois

Après avoir suivi à la fin des années 1920 les cours de l'École « Art et Publicité », Jean DEYROLLE (Nogent-sur-Marne, 1911 – Toulon, 1967) s'initie à la peinture en autodidacte. Avec Nicolas de Staël, il voyage au Maroc, en Espagne puis en Algérie en 1938. De retour en France, il se lie d'amitié avec le futur critique Charles Estienne et ensemble, ils découvrent les écrits et la peinture de Sérusier qui le marqueront durablement. À Paris durant la guerre, les rencontres de Domela et de Magnelli s'avèrent décisives : il réalise à partir de 1944 des toiles abstraites, mais il ne rompt pas totalement avec l'espace naturaliste dans l'articulation spatiale de ses formes. Exposant dès la première année au Salon des Réalités Nouvelles, il le quitte après la publication du manifeste de 1948 avec lequel il est en désaccord et devient un fidèle du Salon de Mai. À cette date, Deyrolle se plie véritablement à la stricte discipline du langage abstrait qui, selon lui, ne doit pas impliquer de technique particulière ou bien encore exiger l'absence de lien avec la nature. De même, ses œuvres peuvent être la transcription de la beauté de la nature ou d'une émotion. Au début des années 1950, le peintre participe à de nombreuses expositions d'art abstrait, en France comme à l'étranger. En 1953, il enseigne à l'Académie Montmartre de Fernand Léger. En 1956, il expose de nouveau au Salon des Réalités Nouvelles et devient membre de son comité aux côtés de Coppel, Desserprit, Vulliamy et Gauthier. S'installant à Gordes en 1959 en raison de sa santé fragile, il accepte cependant un poste de professeur à l'Académie de Munich. Dans les années 1960, il est sélectionné pour de nombreuses biennales dont celle de Venise.

C'est durant cette période qu'il exécute *Norgant* (1965). Cette tempera sur toile, élaborée avec beaucoup de soin et de précision, résulte de l'articulation complexe de lignes, formes et surfaces. L'œuvre est occupée dans toute sa largeur par le motif du cercle brisé qui, mis en écho, crée un effet de vibration spatiale. Des failles obliques traversant le champ pictural à plusieurs intervalles contribuent à cet effet de brisure, qui est néanmoins atténué par les plages de couleurs qu'elles circonscrivent. Les couleurs employées (ici le rouge, le gris, le blanc, le noir et le beige-kaki), sont toujours le fruit de mélanges assourdis de façon à créer une harmonie douce, en accord avec l'usage de la tempera, qui confère une parfaite matité à la surface. L'application de la peinture au couteau, par touches fluides et rythmées, engendre des effets de matière et confère une force expressive au tableau qui tient également à l'investissement corporel du peintre. Pour Deyrolle, la sensualité de l'œuvre naît de la touche comme du geste. C'est dans cette union entre un langage abstrait rigoureux et une sensibilité picturale pleinement exprimée que l'artiste a affirmé sa spécificité.



JEAN DEYROLLE

NORGANT

1965 - 60 x 120 cm

tempera sur toile

Exposé à Paris (Salon Comparaison) 1966

Exposé à Munich 1969

Exposé à Paris 1975

Exposé à Aalborg et Esbjerg 1975 - 1976

Exposé au Musée Campredon, Gordes et Aix 1991 - 1992

Après des études de musique et de philosophie, Jean DEWASNE (Lille, 1921 – Paris, 1999) s’initie en autodidacte à l’architecture. Il arrive en 1943 à l’abstraction par un abandon progressif de la forme naturaliste. Jusqu’en 1946, il fait selon sa formule du « neuf avec du vieux », en d’autres termes, il a toujours recours au traditionnel clair-obscur de l’art figuratif dans ses tableaux abstraits. Après cette date, il réalise des œuvres d’une grande rigueur formelle reposant sur une juxtaposition complexe de plans colorés. Cette période est particulièrement riche pour Dewasne qui, très tôt, est exposé et défendu par la galerie Denise René (il reçoit en 1946 le prix Kandinsky). Il fait également partie du comité fondateur du Salon des Réalités Nouvelles, mais il en démissionne en 1948 en raison de désaccords idéologiques et esthétiques. La création en 1950 de l’Atelier d’Art Abstrait avec Edgard Pillet lui permet d’exercer une influence importante sur la jeune génération. Il y enseigne « La technologie de la peinture », et expose ses idées à travers des conférences qu’il donne sur les « Problèmes de l’Art abstrait », « L’Art abstrait et le matérialisme dialectique ». À la fin des années 1940, sous l’influence d’Herbin, son style et sa technique se précisent, se caractérisant par des formes nettes, aux enchaînements rythmiques complexes, aux couleurs vives peintes en aplats sur des supports durs (bois, métal). Il réalise en 1949 sa première grande peinture, *La joie de vivre*, qui annonce *L’Apothéose de Marat* (1951, Paris, Musée national d’art moderne), œuvre manifeste dans laquelle l’artiste affirme que l’art abstrait n’est pas incompatible avec l’engagement révolutionnaire. Il réalise à la même époque ses « Antisculptures », qui sont des éléments de carrosserie automobiles emboutis peints à la laque industrielle. Leurs surfaces creusées ou bombées sont l’occasion pour le peintre d’interroger le rapport que la forme et la couleur entretiennent dans l’espace. À la fin des années 1960, Dewasne a obtenu des commandes pour des grands ensembles muraux, comme pour le stade de glace à l’occasion des Jeux Olympiques de Grenoble (1967, 60 mètres de long), la Longue marche (Lille, faculté de lettres, 100 mètres de long), et le musée des Beaux-Arts de Grenoble (environnement de plus de 1000 m², 1970).

Comme le montre cette gouache datant du milieu des années 1970 (sans titre), le vocabulaire formel de Dewasne, proche du Hard Edge, s’est au fur et à mesure des années considérablement enrichi. Dans une composition presque saturée, « pleine(s) à craquer de volonté, d’énergie et de tension » (Dewasne), des unités géométriques, tracées au tire-ligne et au compas, sont posées en aplats de couleurs vives, et s’enchaînent selon une logique fondée sur la théorie des ensembles en des rythmes contrastés et syncopés. Archétype de la civilisation moderne, le tableau abstrait est pour Dewasne un instrument de rénovation sociale qui doit contribuer à l’amélioration de la société.



JEAN DEWASNE

COMPOSITION

1975 - 49 x 64 cm

gouache

Né avec le siècle, César DOMELA (Amsterdam, 1900 – Paris, 1992) s’initie en autodidacte au dessin et fréquente les ateliers de peintres des environs d’Amsterdam. Hésitant encore à embrasser la carrière d’artiste, la mort de son père, un pasteur luthérien qui avait fondé le premier parti d’extrême gauche néerlandais, l’incite à partir vivre à Ascona pour échapper à son destin d’élus. Il y passe trois années décisives où, suivant un processus de simplification géométrique, il délaisse progressivement la figuration pour l’abstraction. Fort de ses acquis, il se rend à Berlin où il rencontre les grandes figures de l’avant-garde : Viking Eggeling, Hans Richter, Hannah Höch, Raoul Hausmann... Son ami Arthur Segal l’invite à participer à la première exposition du Novembergruppe. À Paris en 1923, il fait les rencontres décisives de Piet Mondrian et de Theo Van Doesburg. S’il adhère aux principes du Stijl, il délaisse progressivement la statique de l’orthogonale pour la dynamique de l’oblique. À Berlin en 1927, il réalise dès l’année suivante ses premiers reliefs dans lesquels il mêle la peinture à l’huile, le métal, le bois et le Plexiglas. Dans le même temps, il étend ses talents de plasticien au domaine de la typographie, réalise ses premiers photomontages et adapte cette technique à la publicité. Cette approche pluridisciplinaire de la création le rapproche des abstraits de Hanovre et le conduit à adhérer en 1929 au Cercle des nouveaux graphistes publicitaires fondé par Kurt Schwitters en 1929. Contraint de quitter l’Allemagne, il s’installe à Paris en 1933, devient membre d’Abstraction-Création et en 1937, il lance avec Sophie Taeuber-Arp la revue *Plastique*. Dans ses reliefs, sa passion pour l’art oriental et irlandais l’éloigne de l’esthétique du Stijl, et il y introduit la courbe, des matériaux inhabituels tels que le laiton chromé, le cuivre rouge, l’ivoire, la peau de crocodile, et des bois exotiques. Au lendemain de la guerre, il participe à l’exposition « Art Concret » chez René Drouin, organise l’année d’après une série de conférences et d’expositions dans un lieu qu’il a ouvert, le Centre de Recherches de la Cujas. Il prend part à la création du Salon Réalité Nouvelles en 1946, et expose également fidèlement à ses premières manifestations. Grâce aux articles que lui consacrent *Art d’aujourd’hui*, *Cimaise*, ou bien encore la place que lui accordent les premiers exégètes de l’art abstrait français (Seuphor, Gindertaël, Alvard), il bénéficie d’une large audience auprès de la jeune génération (Jean Deyrolle, Nicolas de Staël). À partir du milieu des années 1950 et jusqu’au milieu des années 1970, tandis qu’il bénéficie d’une véritable reconnaissance internationale, Domela investit le champ social de l’architecture en réalisant des reliefs muraux de caractère décoratif.

Daté de 1952, *Relief n° 37*, réalisé en frêne, acier doux et laiton, témoigne d’un constructivisme lyrique maîtrisé. Sur un support rectangulaire en bois, trois surfaces aux contours courbes sont définies par l’usage contrasté du



CÉSAR DOMELA

RELIEF N° 37

1952 - 64 x 106 cm

frêne, acier doux et laiton

Exposé en 1987 au Musée d'Art moderne de la ville de Paris

noir et du blanc. Les éléments qui se superposent à ce plan enrichissent la structuration de l'espace par les cheminements complexes qu'ils décrivent : le déploiement curviligne central d'une bande de laiton est mis en opposition avec les tiges de laiton placées derrière à l'horizontal, mais aussi à l'oblique. Au centre de la composition, des éléments de formes biomorphiques, taillés dans du frêne et disposés suivant un axe horizontal, contribuent à la cohérence de la composition. Comme dans tous ses reliefs, Domela développe ses recherches sur l'équilibre, la tension et le dynamisme. La prédilection qu'il montre ici pour les formes sinueuses et fluides donne un caractère rythmé et particulièrement mélodieux à cette œuvre caractéristique de la production des années 1950 de l'artiste.

Domela considère le relief comme un champ de force activé par les usages simultanés de matériaux brillants et mats, de surfaces dures et tendres, de lignes courbes et droites. Ces accords, s'ils n'obéissent à aucun calcul ou règle mathématique, répondent néanmoins à une typologie bien précise. L'artiste, en effet, a procédé à un classement des propriétés spécifiques des matériaux afin d'exploiter au mieux les oppositions structurantes que génèrent leurs juxtapositions. Cette compréhension juste du matériau, loin de constituer une contrainte, lui permet une grande liberté d'invention et l'autorise à un renouvellement permanent de son champ lexical. Les figures géométriques employées dans ce relief échappent à toute définition stricte. Il en va de même pour la couleur : donnée tant par les surfaces peintes que par la texture des matériaux, elle est vouée à se nuancer sous les effets de la lumière changeante. Cette attention portée à la spécificité matérielle de l'œuvre, jointe à un goût pour le complexe et le précieux, lui confère le statut particulier de « tableau-objet ». La conquête d'une troisième dimension, sous-tendue par une recherche incessante de matériaux rares ou inédits, présente chez Domela une finalité essentiellement décorative. En effet, ses reliefs (hormis ceux exécutés sous l'égide du néoplasticisme) n'évoluent pas vers l'architecture ou l'utilitaire comme par exemple ceux de son contemporain Jean Gorin. Le style constructiviste, appliqué dans une optique purement formelle, ne témoigne pas d'un engagement politique ou social. Les reliefs de Domela visent davantage à démontrer comment un matériau fonctionne, les espaces qu'il engendre, les tensions et les rythmes particuliers qu'il produit. Il en résulte une poésie énergétique de l'espace, une scansion vibrante du temps dont les ressorts sont le savoir-faire artisanal et la justesse de l'intuition.

Durant ses années de formation, le peintre musicaliste Jean-Marie EUZET (Sète, 1905 – Limoges, 1980) privilégie tant la voie de l'enseignement de la musique que celle des arts plastiques. Après des études à l'École Nationale des Arts Décoratifs, il apprend le violon au Conservatoire de musique de Limoges et suit en auditeur libre des cours de musicologie en Sorbonne. Jusqu'au milieu des années 1930, sa peinture s'enracine profondément dans la figuration marquée tour à tour par l'impressionnisme, le fauvisme puis le cubisme. Grâce au peintre Louis Alexandre Baudon, il fait la rencontre décisive de Valensi en 1934. Devenant très proche de ce dernier, Euzet est introduit au sein du groupe Musicaliste et il noue des liens d'amitiés avec Louise Janin et Marcel Lempereur-Haut. Il devient également proche d'artistes extérieurs au groupe, comme Otto Freundlich et Jeanne Kosnick-Kloss. Après la guerre, Euzet est contacté par Valensi qui lui propose de participer au premier Salon des Réalités Nouvelles. Exposant depuis 1941 au mouvement de rénovation de la tapisserie, il décide de présenter une tapisserie, proposition qui lui est refusée car le comité n'accepte pas ce type d'œuvres. Nullement découragé, l'année d'après, Euzet de passage à Paris, présente de nouveau sa candidature au salon : « J'arriverai à participer de justesse au salon des Réalités Nouvelles qui ouvre le 18 juillet. Il m'a fallu courir passablement pour cela, et c'est chez Herbin (abstracteur 100/100) que j'ai achevé les formalités pour cette participation, salon qui sera très certainement fort intéressant. J'y produirai quatre toiles que j'enverrai dès mon arrivée. » Les œuvres de cette époque, purement abstraites, sont intitulées de manière significative *Composition*, alors que, précédemment, leurs titres renvoyaient à l'état d'âme dans lequel elles avaient été conçues. Montrant le déroulement de formes géométriques semblant en métamorphose constante, leur chromatisme franc et contrasté les distingue nettement du fond, sombre et uniforme.

Au début des années 1950, Euzet évolue vers une abstraction plus géométrique tendant parfois vers le décoratif, comme le montre *Composition n° 17*. Le champ pictural est occupé par une quantité de formes géométriques colorées aux découpes irrégulières, dont les circonvolutions et les rebondissements multiples, semblant obéir à des rythmes syncopés, créent un espace complexe et animé. Les couleurs, d'une grande diversité (jaune, rose, vert, orange, rouge, violet, ocre, gris), trahissent un souci d'équilibre dans leur complémentarité. Posées en aplats rigoureux, sans effet de matière, elles sont particulièrement vives lumineuses. Il se dégage de cette œuvre une forme de lyrisme frénétique et exalté qui témoigne de la puissance créatrice de cet artiste au tempérament passionné et sensible.



JEAN-MARIE EUZET

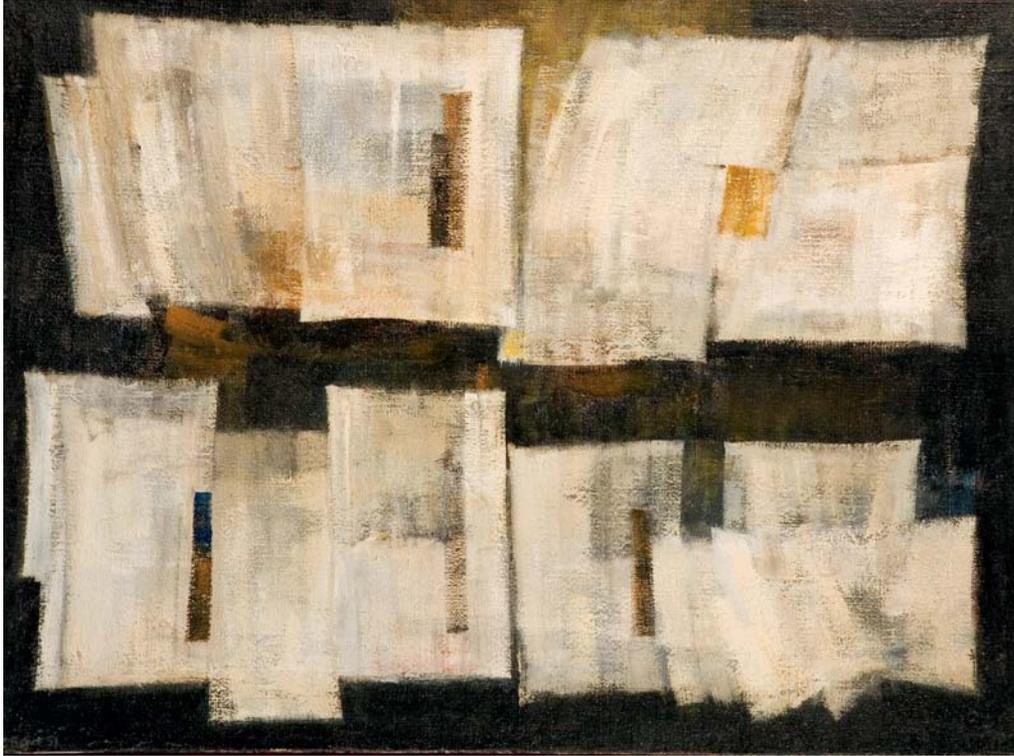
COMPOSITION

1952 - 56,5 x 69 cm

huile sur panneau

Exposé au Salon des Réalités Nouvelles de 1952

Autodidacte, Pierre FICHET (Paris, 1927-2007) vient à la peinture à l'âge de 14 ans et suit les cours de dessins dispensés par la ville de Paris ou il travaille d'après le modèle vivant et le plâtre. Sa peinture figurative du début est inspirée par les sujets bibliques. Il expose depuis 1952 à la Maison des Beaux-Arts de Paris. C'est insensiblement qu'il évolue vers l'abstraction. Son désir de synthèse le conduit à affronter formes et couleurs, tantôt les effets de matière dominant, tantôt les plans tendent à se superposer dans un mouvement vertical. En 1953 puis en 1956 et 1957, il participe au Salon des Réalités Nouvelles. Il a sa première exposition de toiles. L'année suivante, il a sa première exposition de toiles abstraites à la galerie Arnaud, où il expose jusqu'en 1969. Ses œuvres figurent au Musée d'art moderne de la ville de Paris.



PIERRE FICHET

COMPOSITION

1957 - 60 x 81 cm

huile sur toile

Don FINK , peintre américain, né à Duluth dans le Minnesota en 1923, fit ses études à Minneapolis (Walker Art Institute) et à New York (Art Students' League). En 1953 et 1954, il vit à Paris où une exposition particulière lui est consacrée à la Galerie Craven. Après un séjour aux Etats-Unis, il revient à Paris en 1955 et participe à des concours. Son style se caractérise par une calligraphie de fines lignes noires, coulées un peu à la manière de Pollock, sur des fonds de facture monochrome. Le tableau qui est présenté ici, est le premier d'une série avec des variations dans les couleurs des fonds. Il se rapproche de celui à fond rouge reproduit dans le premier dictionnaire de la peinture abstraite de Michel Seuphor de 1957.



DON FINK
FOND JAUNE

1954 - 131 x 60 cm

huile sur toile

Georges FOLMER (Nancy, 1895 – Neumühl, 1977), après avoir suivi une formation classique à l'École des Beaux-Arts de Nancy, s'installe à Paris à la fin de la guerre 1914-1918. L'influence du cubisme se fait sentir dans ses premiers travaux jusqu'à ce qu'il fasse la rencontre de Félix Del Marle qui compte parmi les premiers adeptes du néoplasticisme en France. En 1932, Folmer se rapproche d'Herbin qui anime le mouvement Abstraction-Création, et progressivement, il adopte le langage de l'abstraction au début des années 1940. Ses premières compositions cependant continuent d'inclure des références au cubisme, dans leur mode de composition et l'usage du clair-obscur notamment. Folmer participe au Salon des Réalités Nouvelles à partir de sa deuxième année d'existence et il en devient le secrétaire général de 1956 à 1968. Dès 1945, il est l'auteur de constructions spatiales en bois polychromes qui résultent de l'assemblage structuré et dynamique de formes élémentaires dans l'espace. Elles trahissent également l'intérêt de Folmer pour la synthèse des arts qui le conduit à participer dès 1949 aux réunions qui ont lieu au Café de la Boule d'Or place Saint Michel à Paris, avec Béoëthy, Servanes et Del Marle, et qui aboutissent deux ans plus tard à la création du groupe Espace dont il signe le manifeste fondateur. Dans le même esprit, Folmer créera en 1961 le groupe Mesure avec entre autres Gorin, Peire, Breuer, Cairoli, Cieslarczyk, sous-titré « groupe expérimental de recherches plastiques formelles – art géométrique ».

Dans la toile de Folmer datant de 1950, l'esprit de la géométrie règne : la composition rigoureuse et réfléchie, ne devant rien au hasard, présente de grands aplats de couleurs dynamisés par des obliques qui traversent le champ pictural. Toutefois, on trouve dans cette œuvre encore des réminiscences lointaines du cubisme et du surréalisme, dans le goût prononcé pour les effets de matière, ainsi que dans le recours à des lignes définissant des formes souples et ondoyantes.

La peinture de 1951 témoigne d'une radicalisation rapide du langage pictural de l'artiste. Sa composition sévère résulte de l'assemblage orthogonal très serré de plans rectangulaires verticaux, peints dans des tonalités austères (gris et noir). Toutefois, l'insertion par endroits de lignes rouges très fines, tout comme l'usage du blanc, donnent une puissance lumineuse et vibratoire à la surface du tableau. De même, l'introduction de quelques motifs courbes contribue à assouplir la composition et annonce l'évolution de l'artiste vers une géométrie moins stricte à partir de 1952.



GEORGES FOLMER
COMPOSITION

1949-1952 - 44 x 57,5 cm

technique mixte sur panneau



GEORGES FOLMER
COMPOSITION

1951 - 64,5 x 53 cm

huile sur toile

Étudiant en architecture, Robert FONTENÉ (Paris, 1892-1980) s'initie à la peinture après la Première Guerre mondiale en fréquentant les diverses académies libres de Montparnasse puis en entrant à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris. Il vient à l'abstraction tardivement, en 1943. Participant au Salon des Réalités Nouvelles dès sa création, il en est l'archiviste en 1949, le secrétaire général en 1955, puis le président l'année d'après.

Comme le montre cette huile sur toile de 1946, Fontené nourrit à ses débuts une conception vitaliste de l'abstraction. Peinte dans une tonalité dominante bleue, la composition est régie par l'articulation vigoureuse de structures noires, autour desquels s'architecturent, suivant une organisation plastique complexe, des aplats colorés. La lumière, répartie uniformément, baigne l'espace pictural d'une égale intensité. Des signes informels et autres éléments graphiques (astres, flèches), comme flottant à la surface, sont peints dans une calligraphie à la fois naïve et précise. Ils donnent une dimension vitaliste à l'œuvre qui était chère à Fontené : « le tableau, la sculpture (...) sont vivants : et en effet, ils sont nés du besoin de s'exprimer, du choix d'un langage non interchangeable, conçus et développés organiquement selon les lois essentielles, pour être empruntées à la nature elle-même », avait-il écrit pour l'album *Réalités Nouvelles* n° 1 (1947).

Vers 1948-1949, Fontené se rapprochant d'Herbin, délaisse cette veine plus organique et adopte le langage de la géométrie : « J'ai rencontré Herbin, je me suis mis un an à son école, par discipline ». Ses tableaux sont alors très construits, fondés sur l'emploi de formes géométriques simples et de couleurs vives peintes en aplat. Dans la deuxième moitié des années 1950, il évolue vers une manière plus sensible et lyrique, avec un goût pour les rythmes graphiques et les effets de lumières éclatants.



ROBERT FONTENÉ

COMPOSITION

1946 - 114 x 100 cm

huile sur toile

Si Otto FREUNDLICH (Stolp [Poméranie], 1978 - Lublin-Maïdanek [Pologne], 1943) présente des dons précoces pour le dessin, c'est seulement à l'âge de vingt-sept ans, après des études d'Histoire de l'art, qu'il se lance à Florence dans la pratique de la peinture et de la sculpture. En France en 1908-1909, il loue un atelier au bateau-lavoir et fréquente les artistes de l'entourage de Picasso. Voyageant ensuite à Munich, Cologne et Berlin, Freundlich se lie avec des associations artistiques avant-gardistes et sociales, comme la Novembergruppe, le Werkbunf et le Arbeitsrat für Kunst. Après avoir refusé à Gropius un poste d'enseignant au Bauhaus de Weimar, il s'installe en France en 1924 où il prend part dans les années 1930 aux aventures de Cercle et Carré et d'Abstraction-Création. Son engagement politique lui vaut d'être l'une des cibles préférées des nazis et le triste privilège d'avoir sa sculpture *L'homme nouveau* (1912) choisie pour faire la couverture du catalogue de l'exposition itinérante *Entartete Kunst* en 1937. Interné en France en septembre 1939, Freundlich est relâché l'année d'après mais arrêté de nouveau en février 1943, il meurt en déportation en Pologne au mois de mars suivant.

Exécutée en 1937, *Composition* témoigne de l'apport de Freundlich à l'histoire de l'art abstrait. Profondément marqué par l'art du vitrail et de la mosaïque, il avait élaboré un système plastique d'animation de la surface du tableau reposant sur l'imbrication de surfaces courbes, de triangles et de quadrilatères nettement délimités. Cette œuvre se compose de deux registres présentant une structure interne à peu près semblable, mais l'étagement des plages de couleurs se fait selon un schéma ascensionnel dans lequel on peut voir une allusion sans équivoque aux vitraux. Toute allusion à la tridimensionnalité de la peinture naturaliste, avatar de l'esthétique bourgeoise, est supprimée. D'une grande intensité colorée, cette gouache dégage une forme de lyrisme exalté et possède une dimension architectonique que l'on retrouve dans les formats monumentaux de l'artiste.



OTTO FREUNDLICH

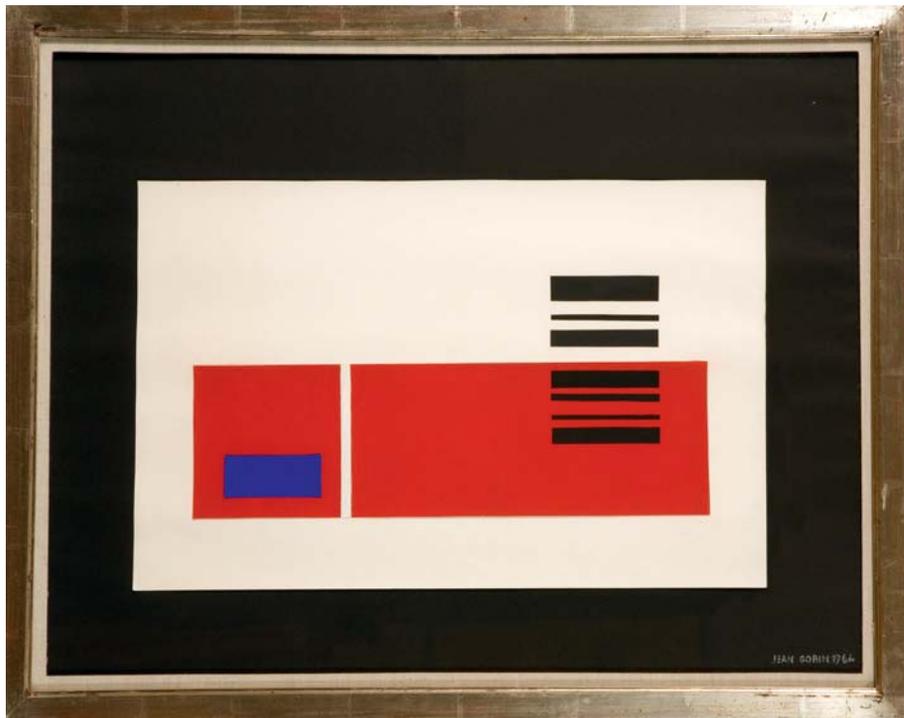
COMPOSITION

1937 - 31,5 x 24,5 cm

gouache sur papier

Venant d'un milieu modeste, Jean GORIN (Saint-Émilien-de-Blain, 1899 – Niort, 1981), reçoit dès l'âge de treize ans une formation professionnelle à Nantes puis à Paris, où il s'inscrit cependant à l'Académie de la Grande Chaumière. Démobilisé, il retourne dans sa ville natale où il suit les cours de l'École des Beaux-Arts. Ayant échoué au professorat de dessin, Gorin s'installe à Nort-sur-Erdre comme coiffeur, métier qu'il exercera jusque tard. Il s'adonne à sa vocation de peintre durant son temps libre. Soucieux d'apprendre, il forge sa pensée et stimule son évolution artistique grâce aux livres et aux revues que lui procurent les librairies-galeries l'Esthétique et Povolozky. Gorin peint jusqu'en 1922 des toiles dans un style expressionniste. La lecture en 1923 de l'ouvrage d'Albert Gleizes et de Jean Metzinger *Du cubisme* le marque profondément, tout comme celle de la revue à de Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*. C'est néanmoins la découverte en 1926 du néo-plasticisme de Mondrian dans *Vouloir* qui s'avère décisive dans son cheminement vers l'abstraction. L'artiste adopte aussitôt le principe de la division orthogonale de la surface et réduit sa palette aux couleurs primaires et aux non-couleurs. Tout comme Mondrian dans son atelier parisien de la rue du Départ, Gorin transforme le sien en un environnement néoplastique total (1926-1927). Durant cette période, il se livre également à l'étude de nombreux projets de polychromies architecturales (immeubles, villas, quartiers résidentiels). À partir de 1930, Gorin réalise des reliefs et des constructions, procédés novateurs qui lui permettent d'envisager la création selon une approche plasticienne, en dehors de toute contrainte. Les reliefs qu'il exécute trahissent son désir d'imposer une vision plus personnelle du néoplasticisme, comme *Composition n° 36* (1937, musée de Grenoble), qui est un tondo incliné à 15 degrés, suivant l'exemple des compositions élémentaristes de Van Doesburg. Durant cette période, l'artiste sort de son isolement et participe à des associations avant-gardistes, le groupe STUCA à Lille (1928), Cercle et Carré (1930), 1940 (1932) et Abstraction-Création (1932). Ses choix esthétiques sont commandés par ses convictions politiques : favorable à l'avènement d'une société collectiviste, il entend engager son art dans une voie sociale marquée. Après la guerre, Gorin s'installe à Grasse puis à Nice où il tient une boutique avec sa femme vendant des objets artisanaux et des livres. Il participe à la création du Salon des Réalités Nouvelles et assume pendant un an la fonction de secrétaire général. Gorin y représente avec Del Marle la tendance constructiviste et néoplastique. La création du groupe Espace en 1951 lui permet de réaliser des projets de polychromies architecturales en collaboration avec Del Marle, Servanes et Guéret. À cette époque, il exécute principalement des reliefs et des constructions dans lesquels il étudie les valeurs constructives de la couleur. Les Compositions spatio-temporelles, qu'il réalise à partir de 1965, d'une grande qualité poétique, s'intéressent au rayonnement vibratoire et énergétique des couleurs sous les effets de la lumière.

Réalisé en 1964, ce collage témoigne de l'intérêt qu'il porte à cette époque au thème de l'horizontale. La composition s'organise autour d'un axe central constitué par un carré et un rectangle rouge accolés de manière à souligner le format rectangulaire allongé de l'œuvre. Du centre droit du rectangle s'élève une trame de traits horizontaux noirs superposés, tandis que le carré accueille dans sa partie inférieure un rectangle bleu. L'œuvre, par ses couleurs limitées, son agencement à la fois simple et élaboré, témoigne d'un minimalisme qui est à l'image de la personnalité discrète et sensible de Jean Gorin.



JEAN GORIN

CONSTRUCTION PLASTIQUE N° 20

1964 - 51 x 66 cm

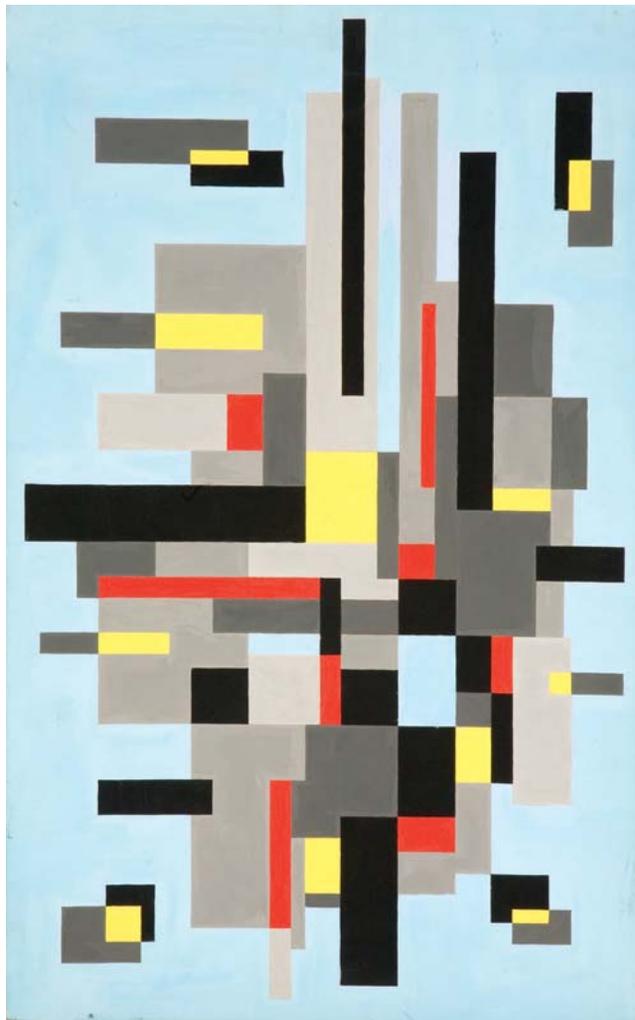
gouache et collage

Pierre-Martin GUÉRET (Paris, 1907 – Pontoise, 1996) commence sa carrière d'architecte dans les années 1930, tout en suivant des cours du soir de dessin à l'École Nationale des Arts Décoratifs. Il vient progressivement à l'abstraction dans les années de l'après-Second Guerre mondiale, et participe pour la première fois au Salon des Réalités Nouvelles en 1950 dont il devient un exposant fidèle. À cette occasion, il fait la rencontre décisive de Félix Del Marle qui le sensibilise à la question de la synthèse des arts.

Guéret consacre alors l'essentiel de ses recherches à la question de l'intégration de la couleur dans l'architecture et adopte les principes du néoplasticisme. Il participe au projet de polychromies architecturales d'un ensemble de H. L. M. pour la ville de Guebwiller aux côtés de Del Marle, Servanes et Gorin, et en collaboration avec l'architecte Herbé. Le projet, jugé trop révolutionnaire, est refusé. L'équipe donne suite à son travail en exposant au Salon des Réalités Nouvelles de 1952 une maquette d'un immeuble dont la mise en couleur s'est faite dans le strict respect du néoplasticisme. Après la mort de Del Marle, Guéret continue d'étudier d'autres projets de polychromie architecturale en collaboration avec Servanes, comme en témoigne celui qu'ils proposent pour une *Piscine municipale de Rouffach* en 1954 (non réalisé). L'année d'après, l'artiste réalise deux maquettes de constructions spatiales qui sont formellement très proches des *Architectones* de Malevitch et à travers lesquelles il étudie les questions de rythmes, de proportions et d'ordonnance des volumes. Il exécute également une série de petites gouaches qui révèlent sa parfaite maîtrise du langage abstrait de la géométrie ainsi qu'un grand sens de l'harmonie dans l'équilibre des couleurs. Durant l'année 1958, particulièrement féconde, Guéret réalise un ensemble de grandes esquisses qui déboucheront sur trois tableaux. Au cours des années 1960, Pierre-Martin Guéret participe aux côtés de Folmer, Cairoli, Gorin et Thépot à l'aventure du groupe *Mesure* (il en est le secrétaire général), dit également « groupe expérimental de recherches plastiques formelles – art géométrique », en exposant ses reliefs qui constituent le prolongement de ses recherches picturales.

Réalisée à la gouache et au crayon sur carton, cette étude de 1958 présente dans les deux dimensions de l'espace, un assemblage orthogonal savant de formes rectangulaires et de carrés et sur un fond bleu. Concentrés dans la partie centrale de la composition, ces éléments sont mis en rapport comme le préconise la doctrine du néo-plasticisme, dans une composition fondée sur la dissymétrie, afin d'établir un « déséquilibre équilibré » générateur de rythme. Si Guéret n'utilise que la gamme des couleurs primaires et des non couleurs, il les décline en plusieurs nuances (le rouge peut ainsi s'éclaircir

jusqu'au rose). La facture est volontairement neutre et les couleurs sont posées avec des caches, de manière à obtenir une surface lisse et homogène. Cette œuvre, d'un dynamisme parfaitement contrôlé, établit un bel équilibre entre la géométrisation rigoureuse des formes et le raffinement contrasté des couleurs.



MARTIN GUÉRET

SANS TITRE

1958 - 74,5 X 46 cm

gouache et CRAYON

Originaire du Cateau où il étudie le dessin, Auguste HERBIN (Quiévy, 1882 – Paris, 1960) suit les cours de l'École des Beaux-Arts de Lille et s'installe à Paris en 1901. Marqué successivement par l'impressionnisme et le divisionnisme, il expose au Salon des Indépendants en 1905. Après une période fauve où il est marqué par Van Gogh, il géométrise son langage sous l'influence de Cézanne en 1908. Installé au Bateau-Lavoir en 1909, il développe un cubisme très personnel présentant des affinités avec les expressionnistes allemands de la Brücke. À Céret où Herbin se rend en 1913 à l'invitation de Picasso, son style se schématise et ses compositions, toute en conservant des éléments de figuration, laissent une plus grande part aux plans abstraits géométriques. Apprécié par de nombreux collectionneurs, l'artiste signe un contrat avec Rosenberg en 1916. Son art s'engage alors dans la voie d'une stylisation poussée allant jusqu'à l'abstraction. En 1919, Herbin exécute des reliefs en bois polychromes dont l'aspect totémique anticipe à bien des égards le style « Art Déco ». Ils témoignent de sa volonté de gagner le champ de l'architecture et marquent aussi le point de départ d'essais d'art appliqué dans le domaine du mobilier et de la peinture murale. En 1922, Herbin traverse une période de doute à l'issue de laquelle il renoue avec l'art figuratif. Ses peintures, abordant les thèmes traditionnels de la nature morte et de la scène de genre, en font un acteur du « retour à l'ordre ». En 1927, l'artiste revient à l'abstraction et dans un esprit qui participe du biomorphisme, il explore dans les deux dimensions du plan les possibilités géométriques de la courbe et de la couleur. Herbin fonde en 1931 avec Vantongerloo l'association Abstraction-Création. En 1939, il participe à l'exposition Réalités Nouvelles de la galerie Charpentier. Au cours de la guerre, il élabore son alphabet plastique, système pictural qui repose sur la correspondance entre lettres, figures de la géométrie plane et couleurs. Rendant compte de l'impact qu'ont exercé sur lui les théories sur la couleur de Goethe et de Steiner, ce système constitue davantage un code spirituel et esthétique qu'un manuel pictural. Herbin en développera les principes dans *L'Art non figuratif non objectif*, ouvrage théorique publié en 1949 chez Lydia Conti dans lequel il exprime son désir de « matérialiser l'esprit et de spiritualiser la matière ». Dans cette période de l'après-guerre, il est l'un des co-fondateurs du Salon des Réalités Nouvelles et il y assume la fonction de vice-président jusqu'en 1955.

Exécuté en 1949, *Lundi I* témoigne de la manière dont Herbin applique les principes de son alphabet plastique. Si le mot pour l'artiste constitue une contrainte nécessaire pour commencer une toile, sa transcription picturale n'implique pas le respect de l'ordre des lettres, ce qui autorise donc une grande liberté de composition et de variation formelle. *Lundi I*, avec ses couleurs pures, soigneusement délimitées, et ses grands aplats lisses, est

d'une grande intensité visuelle. La composition est équilibrée symétriquement par deux colonnes nées de la superposition de triangles, cercles et rectangles, entourant un motif central constitué de signes géométriques. Le système d'organisation général de cette œuvre régit par la symétrie, les jeux de correspondances et la répétition, est très caractéristique du style d'Herbin de la fin des années 1940. La rigueur de la conception, l'absence d'accident dans la réalisation, la répartition équilibrée et dynamique des surfaces colorées donne à cette œuvre toute sa force plastique.



AUGUSTE HERBIN

LUNDI I

1949 - 61 x 46 cm

huile sur toile

Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest en 1945, Nicolas IONESCO (Bucarest, 1919 – Paris, 2008) se rend à Paris l'année d'après grâce à une bourse du gouvernement français. Là, il fréquente les ateliers d'André Lhote et de Fernand Léger et vient progressivement à l'abstraction en découvrant la peinture de Mondrian. Son influence, conjuguée à celle d'Herbin, se fait sentir dans sa peinture qui, de 1949 à 1951, se caractérise par une grande rigueur, avec un langage plastique fondé sur l'emploi de formes géométriques rectangulaires définies par de grands aplats de couleurs.

En 1952, Ionesco change de style et peint des toiles d'un minimalisme très novateur, fondé sur la répétition d'un même élément sur tout le champ du tableau. Ses amis peintres qu'il avait rencontré chez Léger (Maussion, Bidoilleau, Damian, Bitran, Koskas et Enard) montrent une orientation semblable, et ensemble, ils exposent en février 1953 à la galerie Arnaud. L'année d'après, il y bénéficie de sa première exposition personnelle. Durant cette période, Ionesco, marqué par les dernières créations de Vantongerloo qu'il a pu découvrir dans son atelier, délaisse la rigidité de son abstraction minimaliste. Les œuvres qu'il réalise entre 1953 et 1954, peintes dans des nuances colorées délicates auxquelles se mêlent quelques schémas graphiques évanescents, semblent être l'expression de la construction d'un nouvel ordre cosmique. Progressivement, Ionesco, animé par une certaine ferveur spirituelle et s'intéressant également au phénomène de vibration de la couleur, évolue vers une abstraction informelle.

Celle-ci le conduit à réaliser une série de tableaux *Monochromes* où le jaune domine, frappant par leur luminosité. Résultant de l'application de rapides coups de pinceaux jaunes et blancs sur la surface de la toile, ces œuvres de grand format visent à restituer la dimension spatiale et énergétique de la couleur. Le tableau forme ainsi un champ chromatique total que l'on saisit instantanément. Les couleurs, vives, denses et lumineuses flottent sans pesanteur, créent un effet immédiat qui affirme la présence du tableau. L'intérêt pour la monochromie de Ionesco l'a rapproché momentanément d'Yves Klein, mais comme cela été relevé, le recours à une touche vibratoire l'inscrit davantage dans un héritage impressionniste de la peinture. Ces réalisations très radicales pour l'époque lui valent deux expositions personnelles, la première organisée à la galerie Prisme en 1956, la deuxième à la galerie Glaser-Cordier en 1957. Cette dernière le présente en 1958 aux côtés de Koskas et de Graziani dans une exposition intitulée « Trois peintres de la lumière ». En 1960, il est sélectionné par Alvard et Mathey pour l'exposition « Antagonismes » du Musée des Arts Décoratif et participe également à la fameuse manifestation organisée par Udo Kultermann, *Monochrome Malerei*,

au Staatliches Museum de Leverkusen. Depuis 1959, l'artiste, selon ses termes, s'est consacré à « la redécouverte d'une peinture figurative vue à travers les expériences modernes ». À ce titre, il a participé à la célèbre exposition « La figuration narrative dans l'Art contemporain » organisée par la Galerie Creuze en 1965.



NICOLAS IONESCO
MONOCHROME JAUNE

1956 - 115 x 89 cm

huile sur toile

Eduardo JONQUIÈRES (Buenos Aires, 1918 – Paris, 2000) suit une formation à l'École des Beaux-Arts de Buenos Aires. Après des débuts figuratifs dans lesquels se décèle l'influence du fauvisme, il s'oriente vers l'abstraction en 1952. Marqué par les principes du Bauhaus ainsi que par l'art austère et dépouillé des concrets zurichois, il se rallie aux mouvements de l'avant-garde géométrique de son pays et participe avec Vardanega, Arden Quin, Boto, au groupe « Arte Nuevo » en 1955. Partagé entre la poésie, la littérature et la peinture, il gagne sa vie en enseignant l'Histoire de l'art à l'université de La Plata et occupe ensuite un emploi d'attaché culturel à l'ambassade de France en Argentine. Ce poste constitue le tremplin qui le conduit à Paris vers la fin des années 1950, et à entrer à l'Unesco. Dans la première moitié des années 1960, l'artiste s'est concentré sur les problèmes d'espace coloré et de diffusion de la forme avant de revenir à une géométrie plus concrète. Au cours de la décennie qui suit, Jonquières entreprend des recherches sur ce qu'il appelle « l'image blanche ». Il a bénéficié dès les années 1950 d'expositions personnelles dans son pays natal, mais aussi en France en Italie et en Espagne. Prenant part dans les années 1960 aux Salons parisiens (Réalités Nouvelles, Grands et Jeunes, Comparaisons), il a participé à de nombreuses manifestations internationales d'art construit d'Amérique Latine.

Exécutée en 1953, cette huile sur toile témoigne de la radicalité du langage plastique géométrique adopté par Jonquières dès ses débuts abstraits. Sur un fond rouge peint de manière uniforme et lisse, des éléments géométriques simples sont placés en constellations libres mais avec précision. Dans la partie gauche de la composition, des triangles isocèles noirs se touchant par la pointe jouent un rôle compositionnel structurant. Ils sont mis en opposition avec un cercle vert qui leur est accolé dans leur partie inférieure, ainsi qu'avec des rectangles, demi-cercles et des tirets qui occupent la partie droite du champ pictural. Le tableau repose sur des contrastes visuels simples mais efficaces : entre formes angulaires et formes circulaires, surfaces pleines et formes aux contours évidés, éléments horizontaux et éléments verticaux, couleurs vives et tons rompus. Ces arrangements à la fois sobres et dynamiques, vivifiés par la couleur, sont servis par un faire exact et précis. Les recherches formelles de Jonquières, trahissant un idéal de dépouillement, révèlent l'impact qu'exercèrent sur lui l'œuvre des concrets suisses, mais également Malévitch dont il a dit que « l'expérience-limite et le maniement de formes simples (lui) semblaient exemplaire ».



EDUARDO JONQUIERES

COMPOSITION

1953 - 60 x 75 cm

huile sur toile

François JOUSSELIN (Laval, 1926) a suivi des études universitaires avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Toulouse. Se liant d'amitié avec Marfaing et Igor, il s'installe à Paris en 1949 où il mène une vie de bohème. Grâce à une bourse du gouvernement hollandais, Jousselin séjourne à La Haye et à Amsterdam. De retour à Paris, il subit l'influence de Nicolas de Staël, et vient à l'abstraction. Outre le Salon des Réalités Nouvelles auquel il participe de 1954 à 1964, il lui arrive d'exposer aux Surindépendants, à Comparaison et au Salon de Mai. En 1962, Jousselin prend part à la manifestation que la Galerie Charpentier consacre à l'École de Paris et il bénéficie d'une exposition personnelle chez Jacques Massol que préface Léon Zack. Autour de 1960, marqué par la guerre d'Algérie et les manifestations à Paris, Jousselin rejoint le mouvement de la Nouvelle Figuration.

Datant de 1954, cette huile sur toile rend bien compte de la manière de Jousselin : l'équilibre de la composition repose sur l'échafaudage complexe de lignes obliques noires, grises, marrons et beiges qui convergent vers le centre du tableau. Appliquée par de larges coups de brosses, la matière, riche et épaisse, participe à l'architecture des formes. Dans cette œuvre, composition, rythmes et couleurs, associés par un geste à la fois fort et maîtrisé, ne font qu'un.



FRANÇOIS JOUSSELIN

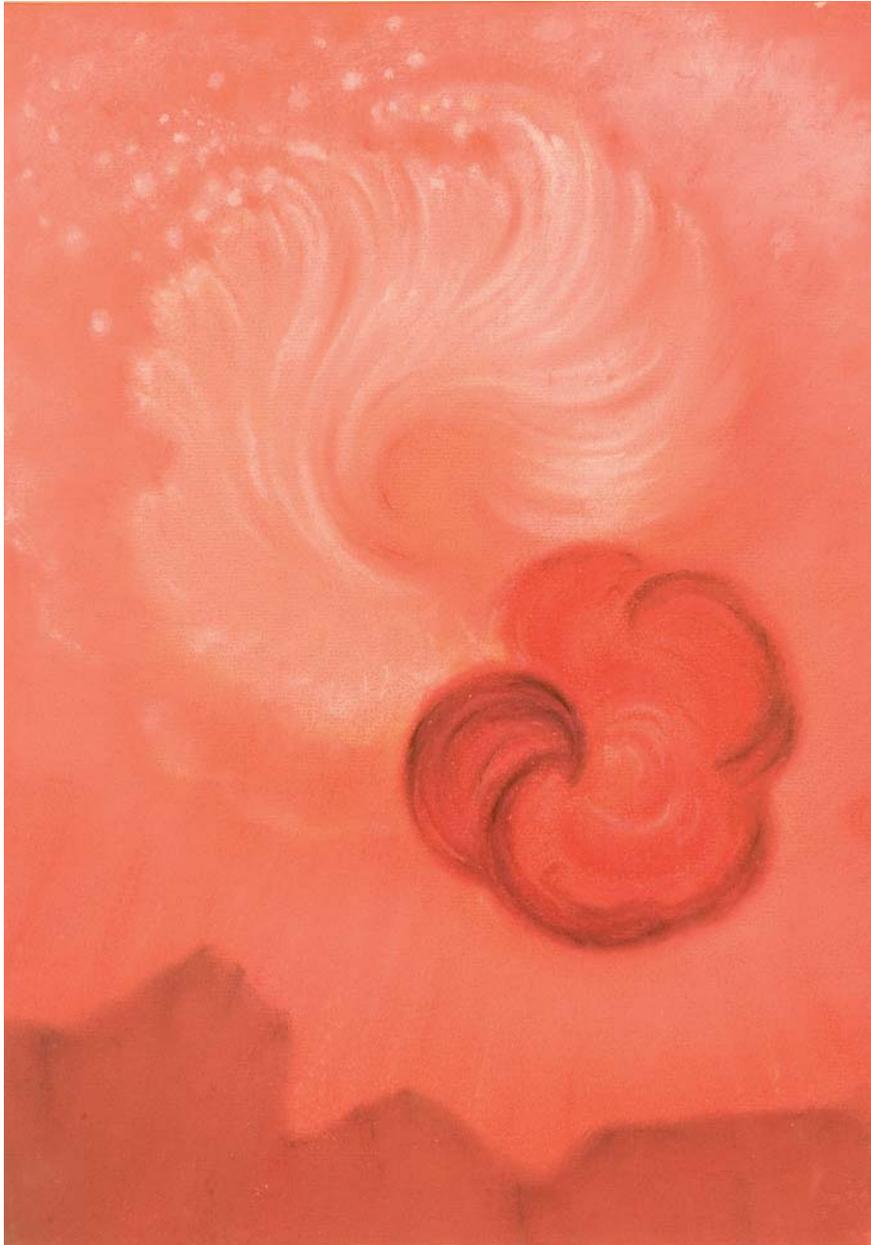
COMPOSITION

1954 - 100 x 101 cm

huile sur toile

Hongrois d'origine, Ernest KLAUSZ (Budapest, 1898-Neully, 1970) suit des études scientifiques dans sa ville natale que la guerre interrompt. Prisonnier en Sibérie, il crée avec des moyens précaires ses premières œuvres abstraites. Inscrit au conservatoire de Berlin-Charlottenburg dans la section chant, Klausz se consacre aux décors de théâtre et d'opéra. À Paris où il arrive en 1931, il devient chef décorateur à l'Opéra et crée des décors projetés en accord avec sa conception d'un théâtre dynamique en animation constante. Rejoignant Valensi dès la fondation de l'Association des artistes musicalistes en 1932, il restera fidèle à l'esthétique du groupe. Exposant régulier du Salon des Réalités Nouvelles à partir de 1947, Klausz transcrit en 1949 sa conception de l'art total dans un ballet, *La naissance des couleurs*, pour lequel il demande à Honneger de composer la musique.

Dans ses compositions abstraites au pastel, destinées en partie à la création de ses décors, Klausz introduit le temps musical en utilisant des formes mouvantes, semblant être en métamorphose constante. Comme le montre Freude (1931), la matière dense, d'une qualité presque tactile, est animée par des tourbillons, des jaillissements et des éclatements décrivant un monde imaginaire féérique, sinon cosmique. Ces formes, qui à elles seules suffisent à exprimer les rythmes musicaux, sont soulignées par des harmonies chromatiques (ici exclusivement rouge) et des jeux de lumières particulièrement subtiles.



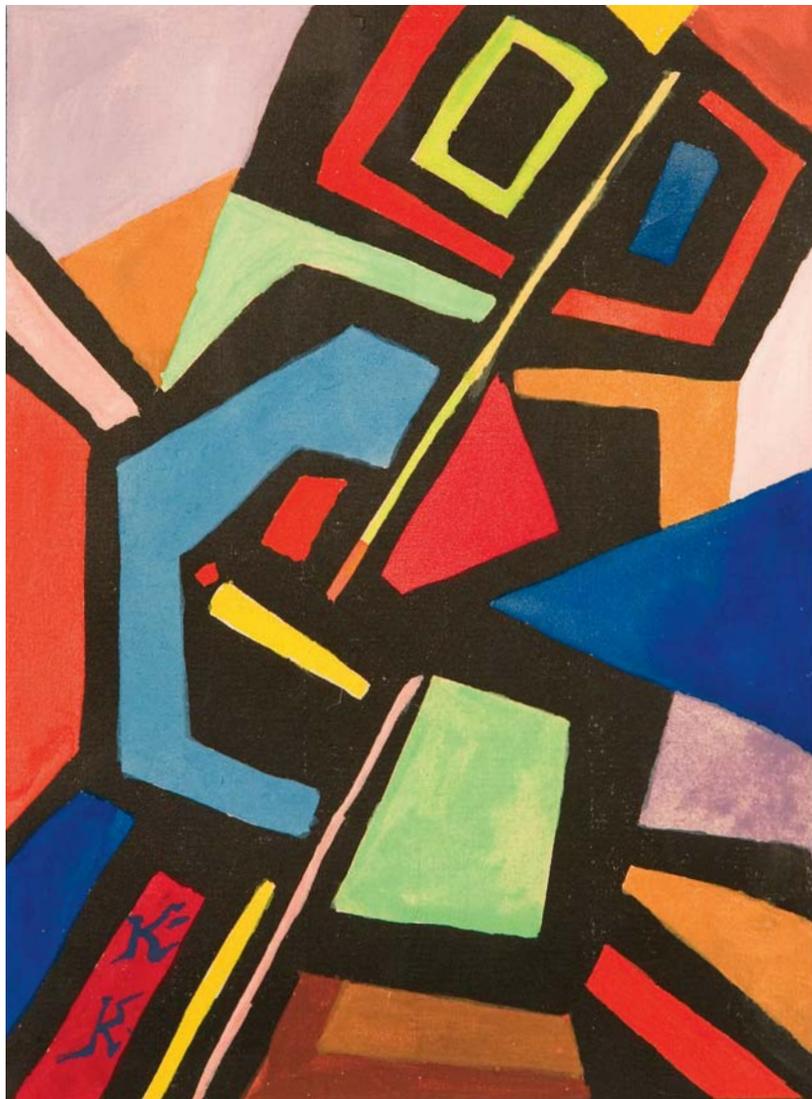
ERNEST KLAUSZ

FREUDE

1931 - 36 x 25 cm

pastel sur papier

Originnaire de Silésie, Jeanne KOSNICK-KLOSS (Glogau, 1892 – Paris, 1966) fait des études de chant à Cologne et à Genève puis s'installe à Berlin où elle épouse le pianiste et écrivain Henri Kosnick. Les concerts qu'ils donnent ensemble au Bauhaus sont l'occasion de rencontrer Kandinsky, Klee, Gropius... À Paris en 1925, elle s'initie à la peinture et fait la rencontre deux après d'Otto Freundlich dont elle devient la compagne. Elle collabore à l'exécution de mosaïques et s'essaye à la sculpture, la broderie et la tapisserie. Elle expose alors au Salon de l'art mural, adhère à Abstraction-Création en 1933 et participe à l'exposition « Réalités Nouvelles » de la galerie Charpentier en 1939. Après la fin de vie tragique de Freundlich qui meurt en déportation en 1943, elle continue de travailler et expose en 1945 à la galerie du Verseau, participe l'année d'après et jusqu'en 1956 au Salon des Réalités Nouvelles. Elle y expose des bas-reliefs et des peintures qui, animées par le rayonnement kaléidoscopique de petites plages de couleurs géométriques vives et nettement délimitées, présentent des affinités avec l'œuvre de Freundlich. Durant cette période de l'après-guerre, Kosnick-Kloss, qui s'est employée à défendre l'œuvre de son compagnon avec ténacité, vit dans des conditions matérielles très difficiles.



JEANNE KOSNICK-KLOSS

COMPOSITION

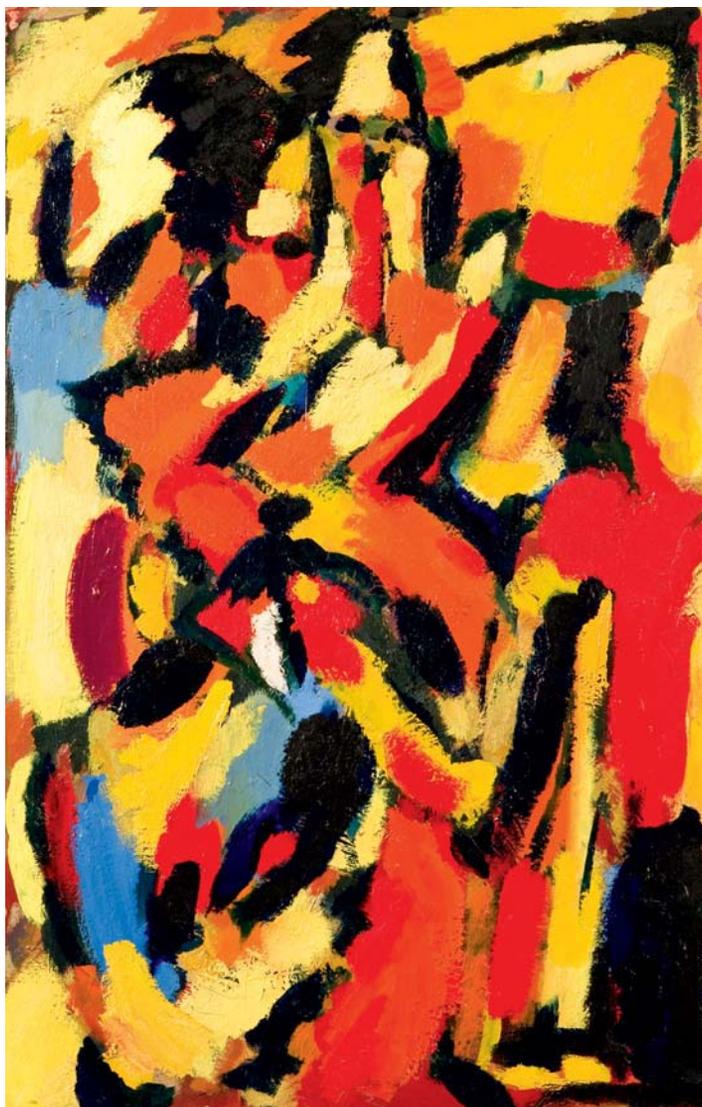
1948 - 21 x 16 cm

gouache

En 1929 Jean LEPIEN (Lunebourg, 1910 – Boulogne-sur-mer, 1991), qui se nomme alors Kurt Leppien, entre au Bauhaus de Dessau où il suit les cours de Kandinsky, d'Albers et de Klee. À Berlin, où il se rend l'année d'après, il étudie la photographie avec Lucia Moholy, et en 1932 à la Itten Schule avant de travailler auprès de Moholy-Nagy pour la Bauhausstellung (1930-1933). En 1933, Leppien quitte l'Allemagne nazie avec sa femme Suzanne (qui sort aussi du Bauhaus), et se réfugie à Paris où il effectue des travaux photographiques de publicité et de décoration. Déporté et résistant, son œuvre d'avant-guerre est entièrement détruite par la Gestapo. Après 1945, il se lie d'amitié avec les critiques Estienne, Seuphor, Degand et Wescher et fréquente les artistes Deyrolle, Reichel, Nouveau, Davring, Gilioli et Fleischmann. Grâce à Nina Kandinsky, il expose au premier Salon des Réalités Nouvelles ; y participant jusqu'à sa mort, il veillera de près à la représentation du courant constructiviste. Il prend part à de nombreuses expositions de groupes et bénéficie d'expositions particulières dans les galeries des Deux-Iles, Colette Allendy, Lydia Conti, Denise René. Se situant dans l'héritage de l'abstraction géométrique du Bauhaus, les tableaux que peint Leppien au sortir de la guerre trahissent néanmoins le refus de soumettre son langage plastique à une rationalisation trop stricte, l'artiste estimant que la direction et la disposition des éléments font partie d'une même réalité poétique. Une conception de la création qui le rapproche de Kandinsky, tout comme sa définition de la peinture qui constitue à « traduire en formes et en couleurs pures un état d'âme ou un état d'esprit ».

Durant l'année en 1948, comme en témoigne cette œuvre (*9/48, XCIX*), l'artiste sans sacrifier à l'expression d'un certain lyrisme, oriente sa peinture vers une géométrie plus rigoureuse, dans laquelle il se montre attentif aux questions de rythmes, de couleurs et de formes. La composition résulte de l'articulation souple et dynamique de lignes noires courbes et droites dont l'interpénétration délimite des surfaces rectangulaires peintes en rouge, gris pâle et gris foncé. Leur disposition dans les deux dimensions du champ pictural rythme l'espace en répondant en contrepoint au jeu des lignes sinueuses. Le recours à une facture lisse et exacte contribue à l'harmonie de la composition, dont le caractère mélodieux exprime la sensibilité de l'artiste.

Jacques MENNESSONS (Paris, 1923-1983), après une formation à l'École professionnelle de dessin industriel dont il obtient le diplôme en 1942, entre trois ans plus tard à l'Arsenal de l'Aéronautique comme dessinateur d'études. Découvrant les trésors du Louvre au sortir de la guerre, il suit des cours à l'Académie de la Grande Chaumière et décide de devenir peintre. Il expose en 1946 et 1947 au Salon des moins de 30 ans, et fait les rencontres décisives d'Henri Laurens puis d'Albert Gleizes auprès duquel il travaille de 1952 à 1954 à Saint Rémy de Provence. Fréquentant l'Académie Ranson à son retour, Mennessons réalise dans les années 1950 des œuvres figuratives dans une veine expressionniste. La décennie qui suit marque un retour à la couleur et à l'adoption d'un langage abstrait lyrique, comme en témoigne *Retour vers l'intérieur* (1965). Cette huile sur toile par ses couleurs très vives (oranges, rouges et jaunes), mises en contraste avec le noir, son rythme intense et ses ponctuations, offre l'expression plastique d'un état spirituel. Elle est réalisée à un moment où Mennessons bénéficie d'une reconnaissance puisqu'il bénéficie d'une exposition personnelle à la galerie Simone Heller qui donne lieu à un achat par l'État.



JACQUES MENNESSONS

RETOUR VERS L'INTÉRIEUR

1965 - 100 x 65 cm

huile sur toile

Le peintre Philippe MORISSON (Deauville, 1924 - 1994) a connu une carrière discrète. Venu à la peinture en 1940, il adopte le langage de la géométrie dans les années de l'après-guerre, en 1947. Ses compositions des années 1950 montre une volonté de rigueur qui le rapproche du groupe des artistes de la galerie Denise René. Ce n'est cependant qu'en 1961 que Morisson y est présenté dans une exposition intitulée « Trois jeunes peintres devant la couleur », aux côtés de Geneviève Claisse et d'Hugo Demarco. En 1962, Morisson expose avec les mêmes à Copenhague. Il participe à cette époque également aux expositions collectives Structures à Paris et Konstruktivisten à Leverkusen.

Peinte en 1954, cette *Composition* abstraite témoigne d'une expression géométrique construite parfaitement maîtrisée. Exécutées dans des couleurs franches posées en aplat, les surfaces géométriques s'imbriquent de façon dynamique dans les deux dimensions de l'espace pictural.



PHILIPPE MORISSON

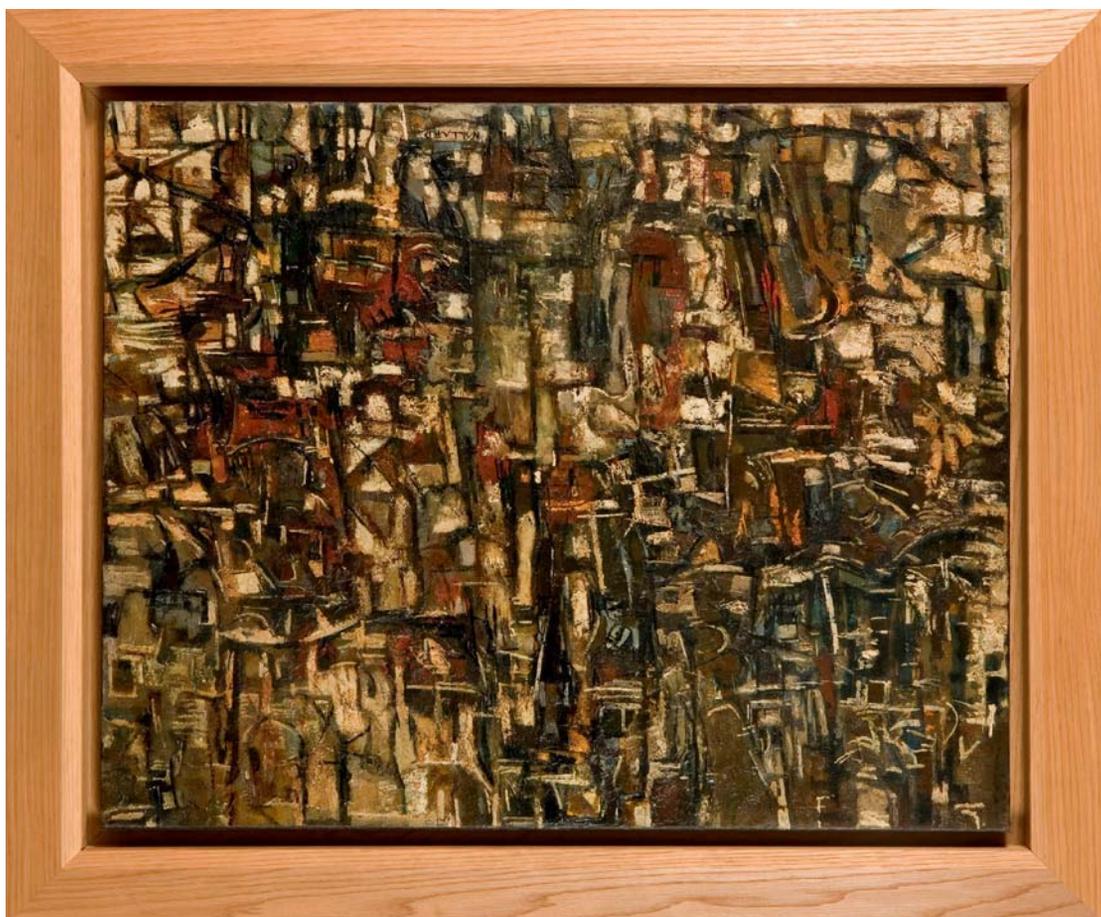
COMPOSITION

1954 - 15,5 x 27 cm

collage de toiles peintes découpées

Louis NALLARD (Alger, 1918) commence à pratiquer la peinture alors qu'il suit des études secondaires et musicales, puis une formation aux Beaux Arts d'Alger. À seize ans, la galerie Thomas Rouault lui consacre sa première exposition personnelle. Pour se libérer de ses obligations militaires, Louis Nallard s'engage en 1936 dans l'aviation, mais avec la guerre qui éclate, il garde l'uniforme pendant sept ans. Il vient à l'abstraction en 1946, après avoir connu une phase post-cubiste. L'année d'après, il s'installe à Paris avec son épouse Maria Manton qui est également peintre. Dès son arrivée, il découvre l'œuvre de Bissière avec lequel il se lie d'amitié et de Roger Chastel, des peintres fidèles au Salon de Mai. Mais le Salon des Réalités Nouvelles est le premier lieu vers lequel il se tourne pour exposer. Ses toiles abstraites, bâtis vigoureusement, présentent un équilibre dans l'articulation courbe et angulaire des surfaces géométriques. Les accords de valeurs et de tons, denses et sobres, confèrent une dimension austère propre à l'œuvre peinte de Nallard. L'artiste, qui participe à des manifestations de groupe dès 1948 chez Lydia Conti et à la galerie des Deux-Isles, a le privilège d'être exposé à partir de l'année suivante à la galerie Jeanne Bucher (à laquelle il est depuis resté fidèle). En 1952, Nallard fait partie du Comité actif du Premier Salon d'Octobre et participe de nouveau au Salon des Réalités Nouvelles à partir de 1956, c'est-à-dire quand la tendance dominante devient celle de l'abstraction informelle.

Peinte en 1953, cette huile sur toile est constituée d'un réseau enchevêtré de signes abstraits qui couvrent uniformément la toile. Dans la construction du tableau et le travail de la matière picturale, le peintre mêle habilement les écheveaux clairs et sombres, le jeu des brisures et des courbes pour composer un espace dense : des lignes blanches dans la moitié gauche de la composition, brune dans la moitié droite, se propagent par à-coups, ponctuent la surface d'accents dynamique. La palette, dominée par les tonalités grises et terreuses, est enrichie d'éclats ocres et allégée par des glacis. Cette oeuvre de 1953 présente déjà les constantes relevées par le critique Gindertael quatre années plus tard, à l'occasion de la rétrospective que Jeanne Bucher consacre à Nallard : « densité substantielle, rigueur de la construction plastique, tension des accords de valeurs et de tons, et sous ces aspects, l'austérité et la profondeur du sentiment moteur ».



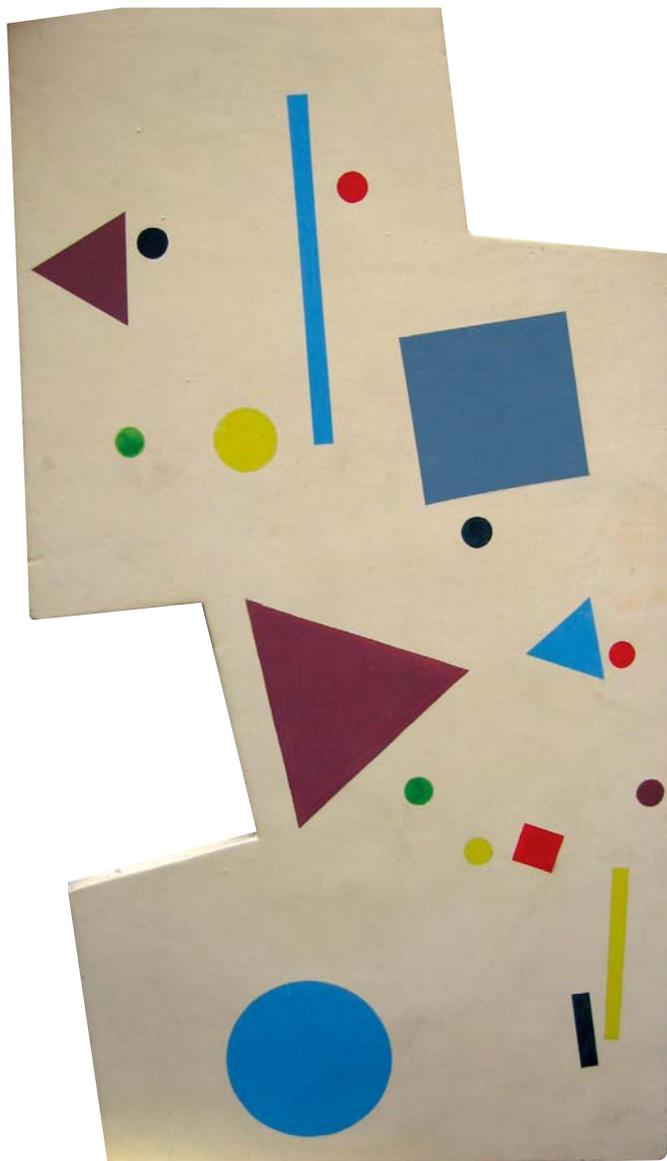
LOUIS ARMAND NALLARD

COMPOSITION

1953 - 65 x 81,5 cm

huile sur toile

Roger NEYRAT (Néris-les-Bains, 1932) se prépare en 1950 à l'entrée de l'École Nationale des Beaux-Arts en fréquentant successivement l'Académie de la Grande Chaumière, l'Académie de Montmartre et l'Académie Ranson. Trois ans plus tard, sur les conseils de la galeriste Suzanne Michel, il rencontre Carmelo Arden Quin qui le prend aussitôt comme élève et compagnon de travail dans le Centre de Recherches Esthétique Madi de la rue Froideveaux. Initié aux principes Madi, le jeune artiste réalise aussitôt ses premiers panneaux découpés d'une géométrie assez libre et colorée. En témoigne *Euphorie matinale* (1953), qui montre la répartition de formes géométriques simples (carrés, rectangles, tirets et points) peintes dans des couleurs vives. Leur disposition sur ce fond blanc lumineux se fait de manière aérée et intuitive, en dehors de toute structure. Ce travail intransigeant, qui témoigne d'un désir d'élémentarisme est réalisé au moyen de la technique traditionnelle de la peinture à l'huile avec une volonté de neutralité dans l'exécution : les signes sont tracés à la règle et la surface du tableau, égale et lisse, ne comporte aucun accident particulier. Familiarisé par Arden Quin au concept de « Plastique blanche », Neyrat s'oriente dès l'année suivante vers une géométrie beaucoup plus minimale qui a également pour modèle de référence les compositions épurées de Vantongerloo. Ces œuvres jouent du placement en constellation libre de petits points noirs de tailles différentes, de façon à créer des nébuleuses de densité variable. Leur dissémination sur la surface du tableau ne répond à aucun souci compositionnel mais davantage à la recherche de rythme dans une structure ouverte qui paraît excéder les frontières matérielles de l'œuvre. Roger Neyrat a exposé avec le groupe Madi régulièrement aux Salons des Réalités Nouvelles de la première moitié des années 1950. Il a continué à fréquenter l'atelier de la rue Froideveaux jusqu'en 1958, tout en participant à une mission au Sahara pour relever des peintures rupestres sous la direction d'Henri Lhote en 1957, mais également en suivant des études universitaires. À partir des années 1960, Roger Neyrat a mis à profit ses recherches esthétiques entreprises dans le cadre de Madi dans le domaine de la publicité, du design et de la muséographie.



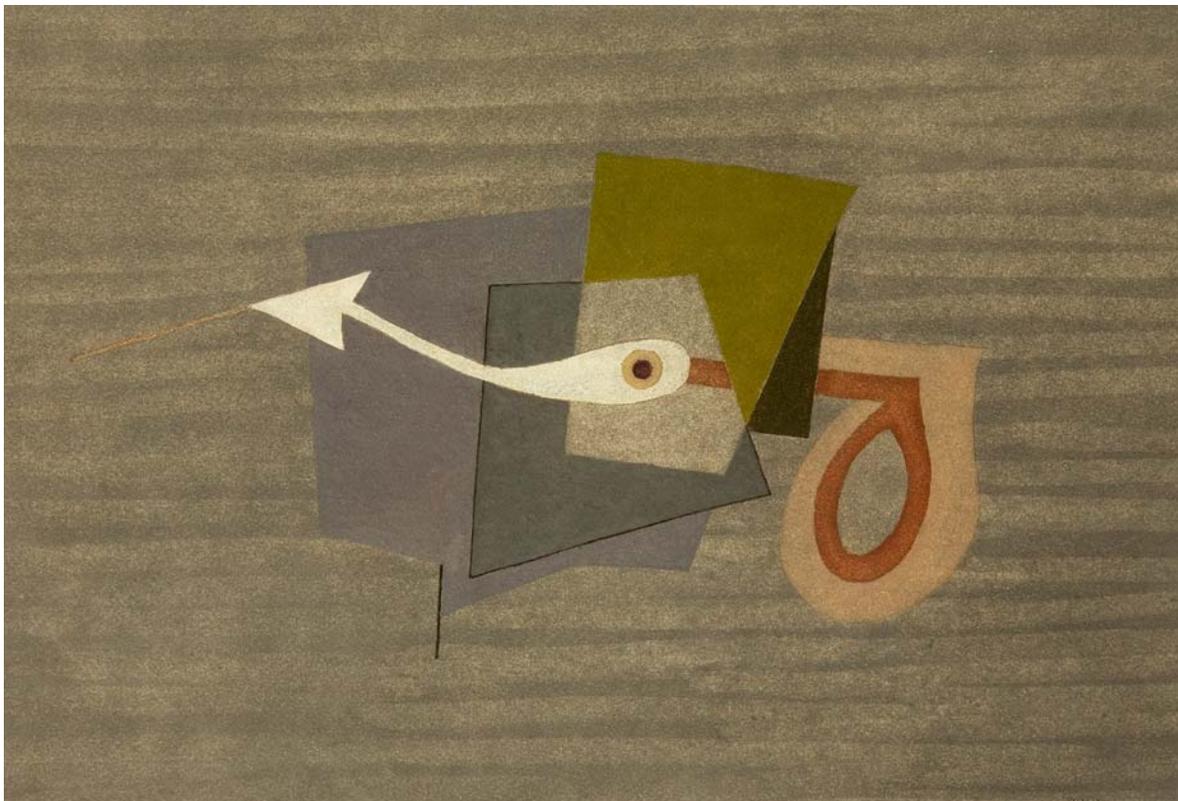
ROGER NEYRAT
EUPHORIE MATINALE

1953 - 89 x 49 cm

huile sur panneau

Artiste d'origine transylvanienne, Henri NOUVEAU (Brasso, 1901 - Paris, 1959) commence une carrière de musicien et de compositeur. Se rendant à Berlin en 1921 pour accomplir ses études de piano, il entre en contact avec tous les mouvements de l'avant-garde et fréquente assidûment la galerie « Der Sturm ». En 1923, date de sa venue à l'art abstrait, il réalise une série de dessins dans une veine géométrique et se consacre exclusivement au collage de 1927 à 1930. Il arrive à Paris en 1929 après un court séjour au Bauhaus où il rencontre Klee et Kandinsky, dont il admire profondément l'œuvre. Son activité de peintre qu'il pratique dans la confidentialité n'est connue que par quelques-uns dont Theo Van Doesburg qui le sollicite pour qu'il appartienne au groupe Art Concret en 1931. Mais Nouveau n'est d'aucun groupe ni association. Travaillant en solitaire, et souvent la nuit, il oriente dans le courant des années 1930 ses créations vers l'esprit visionnaire et irrationnel du surréalisme. Sa personnalité tourmentée, sa nature cynique et angoissée, transparait dans des œuvres habitées par des figures rêvées et fantastiques, qu'il pousse parfois délibérément jusqu'au monstrueux voire au grotesque. Cette période se prolonge jusque pendant la guerre, période durant laquelle Nouveau vit de manière particulièrement isolée. Après 1945, l'artiste francise son nom hongrois Neugeborn et renonce définitivement à l'écriture musicale. Encouragé par Francis Picabia, il expose pour la première fois ses œuvres au grand public au Salon des Réalités Nouvelles de 1946 auquel il participera régulièrement. Dans ces mêmes années, il bénéficiera d'expositions personnelles à la galerie Colette Allendy (en 1954 et en 1956), ainsi qu'à la galerie Arnaud en 1951.

Encore marquée par l'esthétique surréaliste, *Composition* (1941) trahit un retour à la géométrie : le motif principal, une sorte de créature fantastique pisciforme, flotte au centre de la composition, dans un espace aéré et strictement bidimensionnel. La composition, à la fois épurée et structurée, repose sur un dialogue dynamique fondé sur le contraste entre des formes géométriques simples (trapèzes, triangles) et des formes courbes plus libres. La gamme chromatique est typique de l'artiste, qui marque une prédilection pour les demi-teintes, notamment les gris et les bleus. Le caractère mate et lumineux de la surface tient à la technique particulière qu'élabore Nouveau et qui consiste à étaler sur le papier des tampons d'ouate imbibés de peinture à l'huile. La minutie et la délicatesse de l'exécution vont de pair avec le petit format de l'œuvre que Nouveau affectionne tout particulièrement. Le langage plastique de cet artiste, puisant aux sources du surréalisme et de la géométrie, transcende les catégories et lui fournit une place particulière dans l'histoire de l'art abstrait.



HENRI NOUVEAU

COMPOSITION

1941 - 28 x 41 cm

aquarelle gouachée sur papier

Biagio PANCINO (San Stino, 1931) s'initie en autodidacte à la peinture et à la sculpture dans les années de l'après-guerre, tout en travaillant auprès de son père, forgeron. Grâce au peintre Nevino Stradiotto qui remarque ses talents, il quitte l'Italie pour Zurich puis Paris où il s'installe en 1952. Copiant les œuvres des maîtres anciens et modernes dans les différents musées de la capitale, il passe à l'abstraction dès l'année suivante. Il entre alors dans l'atelier de Souverbie à l'École Nationale des Beaux-Arts et fait la connaissance de toute l'avant-garde parisienne : le critique Michel Seuphor, Ettore Falchi, Mathieu, Hartung, Magnelli, Sonia Delaunay, et Vantongerloo (ce dernier le marque profondément), pour ne citer qu'eux. Ses œuvres de la deuxième moitié des années 1950 offrent une interprétation originale du futurisme italien qui se traduit par une libération totale de la couleur. Dans le milieu des années 1960, après une période de silence, Pancino réalise des sculptures polychromes et développe son travail à grande échelle : en 1973, il recouvre entièrement de peinture la galerie des Philosophes à Genève. Deux ans plus tard, l'artiste fonde le groupe « Carré X », qui marque son orientation vers l'art éphémère.

Exécutée en 1954, cette huile sur toile intitulée *14 juillet* témoigne de l'assimilation très personnelle que fit le jeune peintre italien du futurisme, en le faisant évoluer vers une abstraction totale. La couleur, libérée de toute sémantique figurative, se déploie sur un fond blanc en revêtant les aspects de formes géométriques simples : triangles, cercles, rectangles, carrés. N'étant que partiellement brossées, ces formes peintes en vert, rouge, jaune, bleu, noir et blanc s'imbriquent dans le champ du tableau en créant une impression de rythme coloré et d'espace. Semblant être prises dans un enchaînement dynamique, elles trahissent le désir de pousser les limites de l'oeuvre qui incite Biagio Pancino dans les années qui suivent à peindre dans des dimensions de plus en plus grandes.



BIAGIO PANCINO

14 JUILLET

1954 - 49 x 55 cm

huile sur toile

Les débuts de Francis PELLERIN (Cancale, 1915 – Rennes, 1998) empruntent la voie classique avec succès : élève à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, premier Grand Prix de Rome de sculpture en 1944, il devient deux ans après pensionnaire de la Villa Medici, puis est nommé en 1948 professeur de sculpture à l'école des Beaux-Arts de Rennes. La période de la reconstruction offre à Pellerin l'occasion de réaliser par le biais de la commande publique ses premières œuvres monumentales. Par sa capacité à dialoguer avec les architectes, il s'affranchit de sa formation académique et oriente au début des années 1950 progressivement sa sculpture vers l'abstraction. Dès lors, de cette période jusqu'à la fin des années 1970, Pellerin exécute un nombre considérable de réalisations monumentales (sculptures, reliefs, œuvres murales) pour les églises, les chapelles et les bâtiments publics (groupes scolaires, collèges, lycées, centres culturels...) de Bretagne. Pour autant, Pellerin fait son apparition sur la scène artistique assez tardivement : cela tient à un excès de modestie et d'exigence, mais aussi au fait que la meilleure destination pour sa sculpture était l'espace monumental. Propriétaire d'un atelier dans le 14^e arrondissement de Paris, l'artiste venait régulièrement dans la capitale pour se tenir informé de l'actualité artistique et notamment visiter chaque année le Salon des Réalités Nouvelles. La première exposition personnelle de Pellerin n'a lieu qu'en 1962, à la Galerie Hautefeuille à Paris. Auparavant, il n'avait montré son œuvre que dans le cadre d'expositions collectives : celles du groupe Structure à Bordeaux en 1957 et à Toulouse en 1960 ; puis dans la première moitié des années 1960, celles du Salon des Réalités Nouvelles à Paris, et du groupe Mesure qui se tinrent à Rennes et dans différentes villes d'Allemagne. Ces expositions de groupe lui ont permis de s'inscrire dans l'histoire du mouvement abstrait mais probablement par une volonté farouche d'indépendance, il n'a pas cherché à prolonger l'expérience.

Réalisée entre 1954-1956, cette *Structure* réalisée en contreplaqué polychrome est une œuvre importante pour l'artiste puisqu'il choisit de l'exposer au Salon des Réalités Nouvelles pour sa première participation en 1960. Résultant de l'interpénétration de surfaces géométriques planes peintes en rouge, jaune et blanc, l'œuvre est dénuée de masse et sollicite le vide activement. La découpe irrégulière des surfaces géométriques jointe à la polychromie crée des volumes aux directions multiples et complexes. Toutefois, Pellerin s'emploie à trouver un équilibre entre les surfaces, leurs couleurs, leurs proportions et leurs dispositions dans l'espace. Le rythme de l'œuvre naît de ce rapport subtil entre les éléments et l'ensemble témoigne d'une parfaite maîtrise dans l'exécution. S'ouvrant avec dynamisme à l'espace environnant, cette *Structure* est particulièrement emblématique du



FRANCIS PELLERIN
STRUCTURE DÉPLOYÉE

1954-1956 - 35 x 50 cm

contreplaqué polychrome

Exposé au Salon des Réalités Nouvelles 1960
Exposé Groupe mesure Rennes 1960

Exposé au Musée des Beaux Arts de Rennes 1969 et 2005
Exposé à la Galerie Michèle Heyraud 1989

souci d'intégration à l'architecture de l'artiste. Aux Salons des Réalités Nouvelles des années suivantes, il présentera toujours ce type d'œuvres auprès des constructions de Georges Folmer, de Maxime Descombin, d'Adolf Cieslarczyk, de Carlos Cairoli ou de Nicolas Schöffer. Elles contribuent à maintenir l'existence d'une tendance architecturale qui avait été inaugurée dès le début des années 1950 par le groupe Espace.

On retrouve dans la peinture *Haude* réalisée en 1957 le même esprit de clarté géométrique que dans les *Structures* de l'artiste. De format rectangulaire en hauteur, cette toile présente une composition géométrique structurée par trois subdivisions verticales au sein de motifs où dominent des horizontales. Ces dernières sont traversées par quelques obliques qui fonctionnent comme des lignes de fracture déterminant des décalages dans la trame linéaire. Les couleurs, acides et assourdies (bleu, jaune, gris, noir et vert), sont employées en nombre relativement restreint et appliquées en aplat, sans effet de modulation. Allées à la rigueur de la forme, elles contribuent à dynamiser le champ pictural en créant un effet de vibration visuelle qui ne menace pour autant pas l'intégrité matérielle de l'œuvre. Ainsi, l'impression d'harmonie et d'équilibre est toujours maintenue, comme chez Georges Folmer, artiste dont Pellerin était proche dans ces années et chez qui on trouve le même répertoire de formes rationnelles et rigoureuses, le même penchant pour les combinaisons savantes de rythmes linéaires et de contrastes de couleurs.



FRANCIS PELLERIN

COMPOSITION

1957 - 116 x 89 cm

huile sur toile

Exposé Groupe mesure Rennes

Exposé au Musée des Beaux Arts de Rennes 1969 et 2005

Exposé à la Galerie Hautefeuille à Paris 1962

Exposé à la Galerie Michèle Heyraud 1989

Après avoir suivi une formation à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux et de Paris, Edgard PILLET (Saint Christoly-de-Médoc, 1912 - Paris, 1996) passe les années de guerre en Algérie et s'initie à la peinture. Jusqu'en 1947, année où il obtient le prix de la Jeune Peinture, son œuvre est figurative et comporte des réminiscences cubistes. L'artiste, marqué par les réalisations d'Arp, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Taeuber-Arp et de Magnelli au premier Salon des Réalités Nouvelles devient progressivement abstrait en 1947. Avec André Bloc qu'il rencontre en 1948, il projette de créer une revue d'art abstrait : ce sera *Art d'aujourd'hui* qui verra le jour l'année suivante et dont il sera le secrétaire général. Un an plus tard, il scelle son engagement en faveur de l'art abstrait en ouvrant avec Jean Dewasne l'Atelier d'Art Abstrait. Celui-ci attire beaucoup de jeunes peintres qui bénéficient de l'enseignement d'Herbin, Domela, Deyrolle ou bien encore de Vasarely. Des critiques d'art, tels que Degand, Alvard, Seuphor, Gindertael y donnent des conférences tous les quinze jours. L'atelier, vivement critiqué par les partisans de l'abstraction lyrique, notamment par le pamphlet de Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?* (Eds. de Beaune, Paris, 1950), ferme ses portes deux ans plus tard. À cette époque, l'œuvre de Pillet, exécutée avec soin et précision explore avec inventivité les ressources de la ligne, du plan et de la courbe. Les coloris sont recherchés et les surfaces traitées avec des effets de mat ou de brillant.

Dans le cadre du groupe Espace créé en 1951 par Bloc et Del Marle, il obtient la polychromie intérieure de l'usine d'imprimerie Mame à Tours (architecte Zehrfuss). Pillet exécute son film abstrait *Genèse* (1951) qui, dans la lignée de *Rythmus* de Richter (1921) ou de la *Symphonie diagonale* d'Eggeling (1923), inventorie les signes géométriques (ligne, carré, rectangle, cercle) et leurs diverses combinaisons. Vers 1952, il emploie des formes plus libres (souvent courbes) aux couleurs vives traitées en aplat, afin de créer une impression de dynamisme accru. Bénéficiant d'une reconnaissance internationale, il est appelé en 1955 à enseigner à l'Art Institute de Chicago pendant un an. À la fin des années 1950 et durant la décennie qui suit, il travaille sur le thème du cercle et du creuset qui le conduit à réaliser de nombreuses décorations murales monochromes dans lesquelles il concrétise de nouveau son idéal d'art total. Dans les années 1970, la loi du 1% lui permet de participer à de nombreux travaux d'intégration des arts avec des architectes. De 1976 à 1986, sa production artistique se ralentit et Pillet écrit des pièces de théâtre. Il revient à la peinture durant les dix dernières années de sa vie.

Non daté, ce *Projet de décoration murale* fut probablement réalisé dans la première moitié des années 1960. Il offre l'exemple des multiples variations plastiques que l'artiste obtient en ayant recours au module de la grille et à la

forme élémentaire du cercle. Ici, Pillet a peint des cercles de couleurs différentes (beige foncé, beige clair, bleu-gris, marrons) au sein d'une grille blanche en relief de 4 x 4 carrés. Leur répartition dans chaque carré s'est faite suivant une logique de symétrie inversée qui donne lieu à des contrastes colorés producteurs de rythmes. L'artiste a également exploité les effets d'opposition de vide et de plein en laissant blancs 2 x 2 carrés au centre de la grille. Exécuté avec méticulosité, ce projet de décoration murale exprime bien le caractère rigoureux de la démarche plastique de Pillet et sa propension à atteindre le domaine construit de l'architecture.



EDGARD PILLET

PROJET DE DÉCORATION MURALE

1960 - 29,5 x 29 cm

relief - circa

De Raymond Dominique Erlandes dit Dominique SFAX (Sfax, 1920 – Nice, 2007), on sait peu de choses. Après être entré en 1938 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, il vient à l'abstraction probablement pendant la guerre puisqu'il participe au Salon des Réalités Nouvelles dès sa première année. Renonçant dans les années 1950 et 1960 à vivre de sa peinture, il devient architecte d'intérieur. Durant les décennies qui suivent, il se lance dans le design et réalise pour Zanotta ainsi que B & B Italia, des fauteuils, lampes et tables. Néanmoins, l'artiste n'a jamais cessé de peindre durant ces périodes et d'une œuvre à l'autre, on retrouve un réel plaisir pictural dans le travail de la matière et de la couleur, qui trahit une admiration pour De Staël, Braque, Miro et Matisse.

Dans ce tableau peint à la fin des années 1940, des signes graphiques lyriques et surréalistes, ainsi que des formes géométriques simples aux couleurs vives (rouges, jaunes, oranges) sont répartis de part et d'autre d'un axe linéaire central. Cette inclination pour les graffitis, les signes plus ou moins elliptiques brossés sommairement, dans un esprit délibérément enfantin, révèle une volonté de construire un langage plastique libéré de toutes contraintes, suivant l'exemple d'un Miro. La matière, travaillée dans son épaisseur, ainsi que l'ajout de petits morceaux de papiers, contribuent à créer un espace tactile, voire manuel. Sfax, comme il le précisait dans l'album *Réalités Nouvelles* n° 1, espérait par cette peinture de signes « pénétrer l'harmonie du monde caché (qui) est notre profonde raison de croire en cette aventureuse démarche ». Il parvient ici à l'expression d'un univers fantastique et poétique, qui plonge ses racines dans l'imaginaire de l'enfance.



DOMINIQUE SFAX

COMPOSITION

Années 1950 - 61 x 50 cm

huile et collages sur carton

Renato RIGHETTI (Rome, 1916 – Naples, 1982), devenu abstrait en 1937, est arrivé à Paris en 1946 et a participé chaque année au Salon des Réalités Nouvelles à partir de 1948. N'ayant jamais fait l'objet d'une étude particulière, il est néanmoins régulièrement mentionné dans *Art d'aujourd'hui* où Léon Degand le classe aux côtés de Lardera, de Bozzolini et de Falchi parmi les « Italiens de Paris ». En 1949, il illustre avec Bozzolini un poème de Jean Arp, *Quatre Piraine*. À la fois peintre et sculpteur, il a milité activement pour la synthèse des arts et, nous informe Michel Seuphor dans son Dictionnaire de la sculpture abstraite, il a participé à Naples en 1952 à « un des premiers complexes architecturaux d'Europe harmonisé par un artiste plasticien ».

Les compositions abstraites de Righetti, exécutées avec un grand raffinement, présentent un répertoire géométrique fondé sur l'équilibre des contrastes de formes. Exécutée en 1949, cette gouache naît de l'agencement dynamique d'éléments biomorphiques dont le cloisonnement détermine un réseau linéaire noir assez épais, structurant la surface à la manière d'un vitrail. Les motifs biomorphiques laissent apparaître en négatif le fond blanc de la composition, et leurs contours, définis avec précision, sont parfois soulignés par l'insertion de minces plages colorées bleu et beige. L'équilibre de l'ensemble tient à la perfection de l'exécution, à la netteté et à la clarté avec laquelle les formes se superposent avec une volonté de planéité dans un rythme porteur d'équilibre.



RENATO RIGHETTI

COMPOSITION

1949 - 48,5 x 31 cm

gouache sur papier

Jean SIGNOVERT Paris, 1919-1981) fut élève de l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne en 1943-1944. Il fit la connaissance du peintre Roger Chastel qui le présenta à Aimé Maeght qui ouvrait sa galerie parisienne en 1946. En 1947, il rencontre Fautrier qui le parraine pour le prix Fénéon. En 1951, il rencontre Jacques Villon, sa connaissance approfondie de la gravure facilite ses liens amicaux avec Giacometti, de Staël, Poliakoff, Calder, Bissière, Laurens... Signovert débuta en 1946 et 1947 au Salon des moins de trente ans et participa aux deux premières expositions « Les Mains éblouies » (1940-1950) organisées par Michel Seuphor à la galerie Maeght, où il exposera d'ailleurs régulièrement jusqu'en 1952. Depuis 1971, jusqu'à sa mort, il participa régulièrement au Salon des Réalités Nouvelles ; il fut membre du comité en 1973. Dans les peintures et les gouaches qu'il produisit, son génie de graveur lui permit de traduire « l'acquis du cubisme et de l'abstraction dans des articulations aisées de formes nobles que la discipline du noir et blanc défend de l'accidentel » (Jacques Busse). On trouve de ses œuvres au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.



JEAN SIGNOVERT

COMPOSITION

Circa 1950 - 28 x 26 cm

gouache

Ferdinand SPRINGER (Berlin, 1907 – Grasse, 1998), après avoir suivi les cours d'Heinrich Wölfflin à l'Université de Zurich, étudie la peinture en 1937 à Milan auprès de Carlo Carrà, puis à Paris l'année d'après à l'Académie Ranson auprès de Roger Bissière. Il réalise simultanément des copies au Louvre et en 1932, il apprend la gravure à « l'Atelier 17 » de Stanley Hayter. Springer fait également comme rencontres importantes celles d'Otto Freundlich et de Wilhem Uhde qui lui achète des œuvres. En 1936, la galerie des 4 Chemins organise la première exposition personnelle de l'artiste. L'année suivante, il présente ses œuvres à New-York à la galerie Julien Levy, et rencontre Calder, Dali, le galeriste Pierre Matisse. En 1938 il s'installe à Grasse et est interné en 1939 au camp de la Tuilerie des Milles. Mobilisé un an comme prestataire (travailleur volontaire) à Forcalquier, il retourne en 1940 à Grasse où il se lie d'amitié avec Arp, Taeuber-Arp, Magnelli, Delaunay, Stahly. C'est l'époque où il réalise ses premières œuvres abstraites. En 1942, Springer se réfugie en Suisse fait la visite marquante de l'atelier de Paul Klee. Trois ans plus tard, il retourne à Grasse où la plupart de ses œuvres antérieures à 1939 ont disparu.

Participant au Salon des Réalités Nouvelles de 1947, il engage dans ces années d'après-guerre son langage abstrait dans une voie de plus en plus personnelle, dont témoigne cette composition de 1948. La surface est structurée par une grille de lignes souples, qui s'enchevêtrent avec élégance et légèreté, passant du gris au beige et marron. La couleur, maintenue dans une harmonie restreinte et lumineuse de beiges, ocres et marrons, est appliquée par des petites touches qui apportent à l'espace pictural une infime impression de vibration. On ressent dans une œuvre comme celle-ci l'habileté du graveur que fut Springer et qui le conduisit à illustrer en 1950 *Eupalinos* de Paul Valéry éditée par Gallimard.



FERDINAND SPRINGER

COMPOSITION

1948 - 26 x 46 cm

huile sur panneau

Henry VALENSI (Alger, 1883 – Paris, 1960) s’installe à Paris en 1898 où il entre à l’école des Beaux-Arts sous les conseils de Bonnat. De 1900 à 1914, il voyage à travers toute l’Europe et découvre les diverses avant-gardes artistiques du moment. De 1909 à 1912, il passe du cubisme au futurisme. Pendant la guerre, Valensi exécute une série de peintures et de dessins qui sont aujourd’hui conservées au musée de la Guerre à Vincennes. En 1923, Marinetti lui rend hommage en organisant une exposition de toute son œuvre à Rome. Dans les années 1930, l’artiste élabore sa théorie du musicalisme qui aboutit deux ans plus tard à la publication du Manifeste des Artistes musicalistes contresigné par Bourgogne, Blanc-Gatti et Stracquadini. À la fin de l’année 1932, Valensi organise à la Galerie de la renaissance le premier Salon de l’Association des Artistes Musicalistes qui réunit trente et un participants. Le comité d’honneur comprend de nombreuses personnalités, dont Ravel, Honegger, Perret, Valéry et d’importants critiques d’art. De 1936 à 1939, Valensi organise chaque année une salle musicaliste au Salon des Indépendants et des expositions dans toute l’Europe. Après la guerre, il reforme un groupe d’artistes musicalistes au Salon des Réalités Nouvelles où il expose régulièrement de 1946 à 1954.

Peinte en 1951, *La vie bourgeoise*, conformément aux principes du musicalisme, introduit la notion de déroulement dans le temps en empruntant à la musique les principes d’ordonnance de sa composition : les lignes et les couleurs se conjuguent de manière très structurée, avec harmonie et dynamisme. Elles déploient en séquences rythmiques tout un répertoire varié de spirales, d’arabesques, de lignes courbes, brisées, sinusoïdes. S’intéressant aux rapports entre peinture et musique depuis une quarantaine d’années, Valensi s’attache à traduire picturalement les impressions que la musique lui inspire suivant des règles qu’il définit en 1932 dans sa « Loi des prédominances ». Dans son orchestration des formes et des couleurs, Valensi se fonde également sur la Gestalt théorie, explorant notamment les résonances sentimentales (psychophysiologiques) des couleurs. Ainsi, il soumet la composition à une dominante colorée en accord avec le thème abordé. Pour celui de la vie bourgeoise, il choisit les tonalités vives et les contrastées qu’il affectionne en général. Au centre de la composition, les formes abstraites dominées par le motif de la spirale, sont traitées dans des tonalités virant vers le jaune-vert, pour créer une impression d’envolée lyrique, mais sans effet de profondeur ni de matière. Revendiquant effectivement au modèle de la musique l’autonomie absolue de la peinture, celle-ci se devait d’être la plus immatérielle qui soit, et le peintre, se devait, quant à lui, d’alléger au mieux les composantes matérielles de l’œuvre. Cette quête de légèreté et d’immatérialité conduisit Valensi, à l’instar d’autres

musicalistes comme Blanc-Gatti, à concevoir dès le début des années trente, avec un talent de précurseur, les principes d'une peinture mouvante projetée à l'écran, la « cinépeinture », puis au début des années soixante, la « télépeinture ».



HENRY VALENSI
LA VIE BOURGEOISE

1951 - 97 x 130 cm

huile sur toile

Exposé au Salon des Indépendants 1951
Exposée dans l'exposition rétrospective Valensi organisée par
le Musée des Beaux-Arts de Lyon en 1963

Victor VASARELY (Pecs, 1908 – Paris, 1997) suit en 1928 des études au Műhely de Budapest, sorte de Bauhaus hongrois qui l'initie aux principes rigoureux du constructivisme et du fonctionnalisme. En 1930, il s'installe à Paris et entre dans l'agence de publicité Havas puis chez Devambez comme graphiste. Ayant rencontré Denise René en 1939 à Saint-Germain-des-Prés, Vasarely est le premier artiste à être exposé dans sa galerie en 1944. Ses débuts, qu'il qualifiera de « fausses routes », sont marqués par le surréalisme et c'est en 1947 qu'il vient à l'art abstrait, comprenant alors que seule « la forme-couleur était capable de signifier le monde ». Après la période Belle-Ile (1947-1958), dont les formes ellipsoïdales évoquent les galets polis de la mer, suit la série Crystal-Gordes (1947-1958) qui, par ses lignes brisées et ses angles aigus, transposent les architectures cristallines de ce village du Vaucluse. Vient après la période Denfert, (1951-1958) qui se réfère aux réseaux de craquelures apparaissant sur les carreaux de céramique des stations du métro parisien. Ces séries, qui évoluent dans le temps en empruntant des cheminements parallèles pouvant parfois se rejoindre, débouchent sur une conception plastique où forme, couleur et espace se fondent en un élément unique. En 1955, à l'occasion de l'exposition « Le Mouvement » à la galerie Denise René, Vasarely publie son Manifeste jaune. L'année d'après, il participe à la fameuse exposition « The Responsive Eye », qui se tient au MoMA à New York, et à l'occasion de laquelle la presse le baptise « le pape de l'art optique ». Réclamant le statut de plasticien et non celui d'artiste, Vasarely aspire à un art universel et social (« le folklore planétaire ») qui soit accessible à tous. Ainsi, l'original est un prototype à partir duquel il crée des multiples, qui pourront exister en nombre illimité. Dans cette optique, il crée un Centre de recherche architectonique à Aix-en-Provence (1976), et deux musées « didactiques » Vasarely : à Gordes (1970), et à Pecs en Hongrie (1976).

Œuvre datant des débuts abstraits de Vasarely, *Silur* (1952) résulte de l'imbrication dans le champ du tableau de bandes de couleurs délimitées par des lignes aux cheminements droits et courbes. Peintes dans une gamme chromatique réduite (gris, noir, vert et blanc), ces bandes structurent la surface picturale dans un rapport de valeurs positives et négatives. C'est en réduisant notamment ce rapport au noir et au blanc, mais aussi en jouant très savamment d'accords heurtés et syncopés, que dans les années qui suivront Vasarely aboutira au cinétisme (Série Noir-Blanc, 1955-1963).



VICTOR VASARELY

SILUR

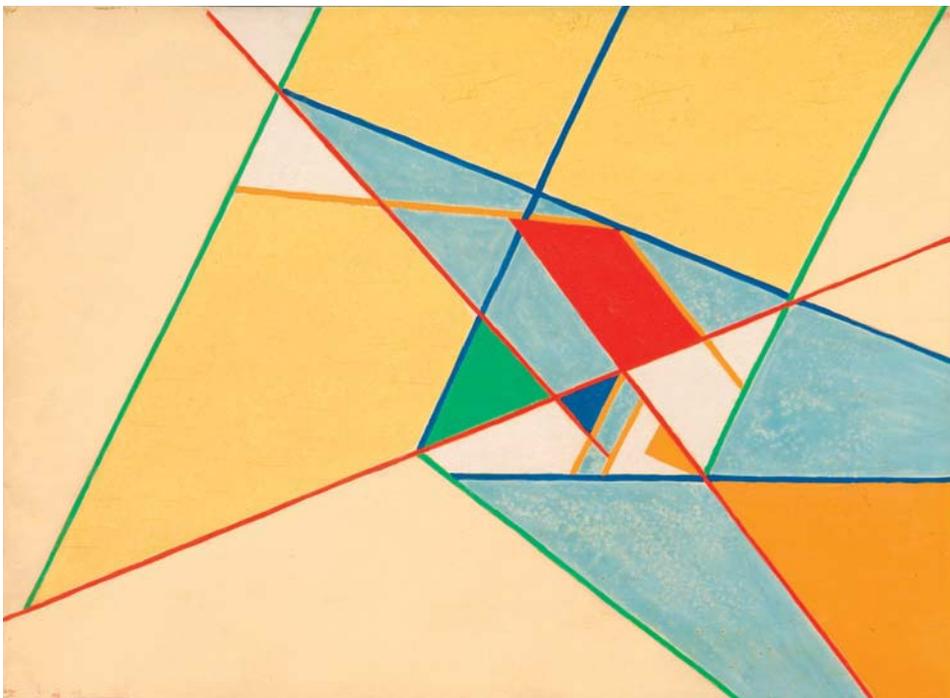
1952 - 32,5 x 30 cm

huile sur carton

Après avoir suivi une formation classique à l'Académie Dag Teeken en Kunst Ambacht à Amsterdam, Nicolaas WARB (Amsterdam, 1906 – Hilversum, 1957) s'installe à Paris en 1929. Elle fréquente différentes académies de Montparnasse avant de faire en 1939 la rencontre décisive de Vantongerloo. Ses premières œuvres abstraites témoignent du fort ascendant de ce dernier, avec leurs compositions très épurées, parcourues de simples arabesques colorées ou de formes biomorphiques se détachant sur un fond blanc uniforme, lisse et lumineux. Dans les années de l'après-guerre, Warb participe au premier Salon des Réalités Nouvelles dont elle devient une exposante fidèle, et est particulièrement proche de Del Marle, Lhotellier, Servanes et Fleischmann. Ses tableaux, réalisés dans une veine plus constructiviste à laquelle elle joint des éléments libres d'invention, montrent souvent des lignes courbes cernant de grands aplats de couleurs vives appliqués avec un faire minutieux, sans effet de matière. Progressivement, son langage plastique gagne en rigueur et ses réalisations montrent une prédilection pour des compositions fondées sur les obliques dont les entrecroisements, déterminant des surfaces triangulaires colorées, s'équilibrent dans des jeux de contrepoints rythmiques (*Brisure*, 1947). En 1951, l'artiste marque un intérêt pour la question de l'intégration de la peinture dans l'architecture et adhère au groupe Espace. Dans les dernières années de sa vie, Warb bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle : Voyage imprévu est acquis par le Musée de la Ville de Paris après avoir été exposé au Salon des Réalités Nouvelles de 1954. L'année d'après, le Musée des Beaux-Arts de Nantes lui achète le tableau *Espace-temps*. Les œuvres qu'elle exécute à cette période affirment la planéité de la surface picturale, et ses compositions gagnent en complexité, avec des jeux de lignes brisées. Le recours à de grands formats indique une volonté plus marquée de réaliser un art à échelle murale et à vocation sociale.

Peinte dans les dernières années de son existence, en 1956, *Saguna* (Méditation) trahit par son titre, comme souvent chez Warb, un intérêt pour l'ésotérisme, les sciences occultes et la philosophie bouddhiste. Cette gouache, par son caractère inachevé, laisse penser qu'elle est une étude préparatoire pour une peinture à l'huile que l'artiste n'aurait pas eu le temps de réaliser. L'espace plastique du tableau naît de la juxtaposition de larges aplats de couleurs vives et contrastées, jaune, orange, rouge, bleu, noir, gris. La peinture, tout en étant fluide, est appliquée par de larges coups de pinceaux et laisse par endroits apparaître le support nu. Contrairement à ses habitudes, Warb paraît peu soucieuse d'obtenir une parfaite finition technique : en laissant visible la touche picturale, elle semble concentrer avant tout son attention sur les relations, les tensions et les vibrations que les

couleurs entretiennent entre elles. *Saguna*, par sa spontanéité, atteint une dimension expressive rare chez l'artiste pour qui la création est synonyme de rigueur, patience et contrôle.



NICOLAAS WARB

BRISURE

1947 - 26,5 x 36,5 cm

huile sur panneau

 GALERIE DROUART

16, rue de la Grange Batelière

75009 Paris

Tél. : 01 47 70 52 90

www.galerie-drouart.com

Email : info@galerie-drouart.com

Parking Hôtel des ventes Drouot

GALERIE DROUART © novembre 2008 - Imp. MEGATOP - Naintré



Arthur Cavanna - Daniel Schidlower
Experts UFE

16, rue de la Grange Batelière
75009 Paris

Tél. : 01 47 70 52 90

www.galerie-drouart.com

Email : info@galerie-drouart.com

Parking Hôtel des ventes Drouot