

L'influence d'Auguste Herbin après 1945¹

Erik Levesque a introduit ce colloque en mentionnant l'historien de l'art Elie Faure et son texte "Introduction à la mystique du cinéma"² de 1934. Si dans les années trente Elie Faure annonçait la fin de la peinture et envisageait l'art du cinéma comme possible langage universel, il semblerait au contraire que c'est la peinture et plus précisément l'abstraction géométrique qui offrit la tentative la plus aboutie de création d'une langue universelle capable d'incarner la modernité. Si dans les années vingt et trente les artistes réunis au sein de De Stil, du Bauhaus ou même d'Abstraction-Création s'étaient donnés pour règle la recherche d'une unité plastique universelle, en raison de la montée des totalitarismes et de la seconde guerre mondiale, leurs théories prospectives avaient disparu du champ artistique. C'est à Paris³, après 1945 que ces théories connurent un regain d'intérêt. Dès 1946 et la création du Salon des Réalités Nouvelles, l'artiste français Auguste Herbin (1882-1960) est celui qui poussera le plus loin cette recherche d'un langage plastique universel. Nous ne pouvions évoquer l'avenir de l'abstraction sans nous attarder sur l'histoire du courant géométrique et à travers cette histoire sur Auguste Herbin qui joua un rôle considérable pour le renouvellement et la visibilité de ce courant.

De 1946 à la fin des années cinquante, Auguste Herbin occupa une place particulière au sein du foyer artistique d'avant-garde que représentait encore Paris. Au milieu des années vingt, Auguste Herbin qui fut un acteur reconnu du fauvisme et du cubisme avait choisi la non-objectivité (non-figuration, contours nets et précis, matière anonyme....), car elle lui semblait plus en accord avec son idéal artistique et humain⁴ qui était de rendre l'art accessible à tous. Ce mode d'expression se voulait émancipateur car pour Herbin il ne faisait aucun doute que l'esprit présidait à la connaissance, l'art non objectif pouvant être un facteur d'épanouissement humain. Il expliquait notamment que pour avoir accès à une œuvre non objective le spectateur n'avait besoin ni de références culturelles, artistiques ou autres, l'œuvre ne faisant pas appel à ses connaissances mais à sa sensibilité et cette sensibilité pouvant s'exprimer différemment en fonction du vécu ou de l'origine géographique.

Si l'œuvre d'Herbin après-guerre a séduit beaucoup d'artistes c'est parce la formule plastique qu'il mit au point s'avérera être la plus efficace pour transformer le langage non objectif et créer un art nouveau, universel. La seconde génération d'artistes abstraits qui avait connu la guerre, avait pour prétention la construction d'un nouveau monde, un monde moderne ou plus que jamais l'art avait un rôle à jouer. Herbin et ces artistes voulaient transformer la société, tous étaient animés par un idéal, celui de l'art pour tous, réactualisé après-guerre et reformulé dans la synthèse des arts. Cette mission qu'Herbin assigne à l'art et qui réaffirme l'autonomie de l'art par rapport à la société, se traduit par une théorie, sa théorie de l' "unité plastique". Afin d'atteindre cette unité, et armé de son bagage théorique et de sa connaissance des moyens de la peinture (notamment des différentes théories sur la couleur), il met au point en 1943 "l'alphabet plastique", un répertoire de formes et de couleurs basé sur la correspondance entre lettres de l'alphabet, formes géométriques, couleurs et accessoirement notes de musique. Il disait que c'est en écoutant un morceau de Jean Sébastien Bach, *L'art de la fugue*, où le contre sujet est écrit sur les quatre notes si bémol, la do, si dièse qui sont en langue allemande représentées par les quatre lettres B,A,C,H, qu'il s'aperçut d'une identité

¹ Egalement intitulé de la thèse de doctorat (en cours) dirigée par Serge Lemoine : « l'influence d'Auguste Herbin après 1945 », par Céline Berchiche, Université Paris IV, Sorbonne. Par ailleurs sur ce même sujet a été soutenu par Céline Berchiche dirigée par Serge Lemoine le mémoire de DEA (Master) : « L'influence d'Auguste Herbin sur la jeune génération d'artistes abstraits après la seconde guerre mondiale en France », Juin 2005, Université Paris IV, Sorbonne.

² Elie Faure, *Ombres solides (Essais d'esthétique concrète)*, Paris, ed. Edgar Malfère, coll. Perspectives, 1934. Le texte « Introduction à la mystique du cinéma » se trouve aux pages 168 à 189 de cet ouvrage.

³ Sur Paris après 1945 se reporter au texte de Serge Lemoine : « Capitale : Paris », pages 129 à 136 dans le catalogue *Konkrete Kunst in Europa nach 1945, Die Sammlung Peter C. Ruppert*, Editions hajte Cantz, Osterfildern-Ruit, 2002, 427 pages.

⁴ Auguste Herbin adhère au Parti Communiste Français dès sa création, au Congrès de Tours. Il rendra sa carte en 1948 au moment où le PCF décide d'adopter les théories jdanovienne du Réalisme-Socialisme. Certains passages du « Premier Manifeste du Salon des Réalités Nouvelles » qu'il rédige en 1948 avec Del Marle et les réactions d'adhérents suscitées par ce manifeste retracent assez bien le climat de cette époque.

entre les sons et les lettres.

A partir de 1943 l'alphabet plastique préside à toutes ses créations. De cette contrainte imposée, mais non-restrictive naît de nombreuses pistes de recherches ; sur le mouvement, sur la répétition des formes engendrant rythme et dynamisme et sur le potentiel expressif de la couleur.

Une des premières directions qu'Herbin poursuit est le recours à un réseau tramé et à des formes disposées sur la toile de façon sérielle. Dans la peinture *Air-Feu* de 1944⁵, des cercles de couleurs sont tous, à l'exception d'une partie de la toile, enchâssés dans un réseau de carrés qui crée un quadrillage et organise la surface du tableau. Il utilise cette répartition dans le but de trouver une unité entre la forme et la couleur. Cette utilisation de la trame et des formes sérielles modifie la conception du tableau et change le rapport au fond et à la forme qui deviennent fond/forme. Se libérer du fond, pour Herbin, était un moyen de se libérer des résurgences de la peinture traditionnelle; car en effet, le motif n'est plus devant le fond, mais envahit tout le champ du tableau. Le recours à la trame et aux formes sérielles ouvre un champ d'action nouveau où la notion d'espace à l'intérieur du tableau se transforme. Ce concept de forme/couleur et de forme/fond expérimentés dans les œuvres d'Herbin à partir de 1943 devînt au cours des années quarante et cinquante le point de ralliement de nombreux artistes.

Vasarely est certainement celui qui a le plus exploité le système herbinien. En 1946 il découvre lors de l'exposition Herbin-Béothy⁶ dans la galerie de Denise René, l'alphabet plastique d'Herbin, cette rencontre avec l'art non objectif sera déterminante.

Denise René se souvient : "C'est l'exposition Herbin qui a décidé de sa vocation dit-elle. C'est à partir de ce moment qu'il s'est entièrement lancé dans la peinture. En 1946 il n'avait aucun tableau abstrait. Plus tard se souvient-elle, il a appelé cette période "fausse route". C'est seulement à partir de 1948 que soudainement, rapidement il a trouvé sa direction."⁷

Le concept de forme/couleur d'Herbin a orienté toute l'évolution de l'œuvre de Vasarely. Ce dernier cherchait une forme capable de s'intégrer à l'environnement social et urbain, c'est la formule d'Herbin qui répondait le mieux à cette exigence. Vasarely élaborera dans les années soixante ce qu'il considérait être l'aboutissement de ses recherches et qu'il nomma "alphabet plastique" : "un abécédaire déterminé de quinze "fonds-formes", découpés mécaniquement en papier de vingt couleurs vives et de six gammes nuancées. (rouge, bleu vert, mauve, jaune et gris), allant chacune du ton clair n°1 au ton très foncé n°15. Ces éléments sont mobiles donc par conséquent permutable. Quinze "fonds-formes", avec quatre-vingt dix tons à l'intérieur et autant entre les unités, donnent un nombre de combinaisons pratiquement illimité."⁸

Son système conçu dans le même esprit que celui d'Herbin mais à plus de quinze années de distance, est applicable à tous les domaines ce qui permit à Vasarely d'investir la cité et l'espace urbain, réalisant ainsi son vœu de synthèse des arts.

*Terre et Eau*⁹, gouache d'Herbin de 1944, mise en perspective avec deux œuvres de Vasarely datant de 1965 *Alphabet B*¹⁰ et *Alphabet C*, fait apparaître nettement l'héritage : même anonymat de la matière, structure quasi-équivalente, même gamme chromatique. La filiation est directe.

Vasarely d'ailleurs reconnaissait l'apport d'Herbin, il écrivit dans ses *Notes Brutes* à propos d'Herbin : "l'étincelle de génie c'est son alphabet de couleurs-formes d'une importance décisive pour l'avenir"¹¹. Vasarely ne s'y était pas trompé puisque le concept de forme/couleur lui a permis, comme à beaucoup d'autres artistes, de réaliser des implications architecturales faisant

⁵ *Air-Feu*, 1944, huile sur toile, H 92 x L 73 cm, collection privée.

⁶ Herbin en 1946 expose avec Béothy dans l'émergente Galerie Denise René qui lui offre sa première exposition depuis 1936. Denise René explique qu'Auguste Herbin a joué un rôle de catalyseur dans la constitution d'un véritable groupe abstrait géométrique réuni au sein de la galerie. Sur ce sujet, se reporter au livre de Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, page 26, Editions Adam Biro, Paris, 2000, 159 pages.

⁷ Page 36, Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, op.cit.

⁸ pages 53-54, Vasarely, *Notes Brutes*, Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1972, 182 pages.

⁹ *Terre et Eau*, 1944, gouache, H 33 x L 23 cm, collection Lahumière, Paris.

¹⁰ *Alphabet B*, 1965, acrylique sur toile, H 103 x L 97 cm, collection privée.

Alphabet C, 1965, acrylique sur toile, H 103 x L 97 cm, collection privée.

¹¹ Page 3 8, *Notes Brutes*, op.cit.

pénétrer l'art non objectif au cœur de la cité affirmant ainsi la possibilité pour l'art non objectif d'incarner, dans la seconde moitié du vingtième siècle, la modernité.

L'atout du système herbinien, déclinable à l'infini, était de permettre de nombreuses combinaisons ; grâce à son système, Herbin se renouvela constamment et ouvrit de multiples pistes de recherches qui posèrent les jalons du renouveau géométrique de la seconde moitié du vingtième siècle.

Parallèlement à ses recherches sur la série, Herbin, par son étude de la *Théorie des couleurs* de Goethe (1810) s'intéressa notamment au mouvement virtuel développé à la surface de la toile. Il aimait à répéter qu'il travaillait uniquement avec les moyens de la peinture qui étaient pour lui la couleur et la forme. Ce qui l'intéressait c'était l'action de la couleur, il observait que la couleur était capable de générer du mouvement et était dotée d'un pouvoir spatial : "La couleur étant le moyen de la peinture, celle-ci devra se concevoir dans une forme en deux dimensions pour obtenir une unité d'expression. La peinture n'a pas besoin de la troisième dimension, ni en réalité, ni par un artifice quelconque, parce que la couleur exprimée en étendue à deux dimensions possède en soi un pouvoir spatial. Certaines couleurs expriment l'espace en profondeur (les bleus), d'autres l'espace en avant (les rouges). Certaines couleurs expriment la mobilité (les rouges, les jaunes, les bleus), d'autres l'immobilité (le blanc, le noir et les verts), d'autres la mobilité et l'immobilité selon les rapports (les roses et les violets). Ces résultats peuvent encore être modifiés par les rapports des couleurs entre elles¹²".

Dans différents tableaux de 1945, tels que *OM I*¹³ ou *OM II*¹⁴, il met en pratique ce propos. Par exemple dans *OM I*, du cercle situé au bas de la composition, auquel Herbin ajoute du bleu et du blanc qui servent à faire vibrer la couleur rouge, se dégage une impression réelle de mouvement, plus précisément une impression de vibration. Le même effet est observable dans *Om II de 1945*, Herbin place dans le dernier carré trois cercles concentriques sur un fond vert, deux couleurs complémentaires le rouge et le vert auxquelles il rajoute du blanc toujours dans la même optique que dans *OM I* et, avec la persistance rétinienne, si nous regardons le cercle central blanc, au bout de quelques instants, nous pouvons voir un cercle rouge de la même taille que le cercle blanc se déplacer dans le cercle rouge. Cet effet, que l'on appelle stroboscopique offre de multiples perspectives pour la nouvelle génération d'artistes abstraits qui voulait sortir du cadre strict du tableau de chevalet et place Herbin parmi les pionniers de l'art cinétique.

Évidemment il n'y avait pas qu'Herbin qui s'intéressait au mouvement (la plupart des artistes réunis au sein d'abstraction création se passionnaient pour le mouvement, les cours préparatoires donnés par Itten, Moholy-Nagy, puis Albers au sein du Bauhaus avaient introduit une idée générale du mouvement et vraisemblablement traversés les frontières); Delaunay et Léger s'en préoccupaient également mais les cercles nets, précis en un sens efficaces d'Herbin semblaient plus répondre aux aspirations de la nouvelle génération que les cercles chromatiques de Delaunay.

Si toutes ces théories sur la couleur, et le mouvement avaient déjà fait l'objet de débats, avec la seconde guerre mondiale et la disparition des grands maîtres et théoriciens ces théories avaient déserté le champ artistique. Herbin en a proposé différentes applications dans ses œuvres et par ses recherches a contribué à réactualiser ces théories. Ses expérimentations stroboscopique ont par exemple éveillé un intérêt chez des artistes comme Yaacov Agam, Jésus Rafael Soto, ou encore Jean Tinguely.

Yaacov Agam a rajouté un niveau de lecture supplémentaire au répertoire formel d'Herbin, celui du mouvement réel. Même si l'œuvre d'Agam est inventive et plurielle, dans une partie de sa production et non des moindres, "les Polymorphies" il reprend stricto-sensu les tableaux d'Herbin et leur structure, parfois même leurs accords chromatiques. À la surface de ces œuvres se déploient des formes de la géométrie plane peintes de couleurs vives et pures. Agam adjoint au plan de l'œuvre des lamelles, à deux ou trois côtés dont les surfaces sont peintes d'une certaine couleur que le spectateur perçoit différemment selon le point de vue qu'il adopte et son déplacement dans l'espace.

¹² Auguste Herbin, *Cahier d'Abstraction création*, n°1, 1932.

¹³ *OM I*, 1945, huile sur toile H 92 x L 65 cm, collection privée.

¹⁴ *OM II*, 1945, huile sur toile, H 81 x L 60 cm, collection privée.

L'œuvre *Blanc*¹⁵ peinte par Herbin en 1947 mise en parallèle avec une *Polymorphie*¹⁶ d'Agam de 1961 illustre assez bien ce propos, comme si par un procédé inexplicable une œuvre d'Herbin s'était mise à se mouvoir dans l'espace. Il se produit une transformation du langage non objectif, qui passe du mouvement virtuel chez Herbin au mouvement réel chez Agam. Agam connaissait l'œuvre d'Herbin, il avait par exemple suivi les cours d'enseignement dispensés par l'Atelier d'Art Abstrait¹⁷ dans lesquels étaient proposés aux élèves des rencontres et des visites de l'atelier d'Herbin.

Il est possible qu'Agam ait été attiré par la vocation à l'universalité du système herbinien; quand Agam est arrivé en France, il se sentait étranger, il ne parlait pas la langue et cherchait un langage plastique capable de transcender les particularités linguistiques et culturelles, il disait : "Le dialogue ne m'apparaissait possible que dans un langage universel, j'ai cherché à exprimer dans mes oeuvres une vérité communicable à tous, quel que fut le cadre extérieur."¹⁸ Il est possible qu'il ait trouvé dans le système herbinien une solution satisfaisante à cette quête d'universalité du langage pictural; un des principes défendu par Herbin et assimilé par cette génération d'artistes abstraits¹⁹. Herbin à propos de l'universalité s'exprimait ainsi "Les couleurs bleu, jaune, rouge, violet, vert, orangé sont universelles. Ce qui importe c'est l'action créatrice. Cette action peut se manifester pleinement dans toutes les langues, dans les formes et les couleurs en relation avec l'alphabet, les sonorités et les règles grammaticales de chaque langue. Les différences alphabétiques détermineront des oeuvres différentes."²⁰ Si cette définition comporte certaines limites, Herbin est néanmoins celui qui a poussé le plus loin cette recherche d'un langage universel. Rappelons que les mots d'ordre d'Herbin; forme/fond, forme/couleur, action créatrice, unité plastique etc, sont largement diffusés dans les publications dévolues à l'abstraction comme *Art d'Aujourd'hui* ou les *cahiers du salon des Réalités Nouvelles* et repris à leur compte par cette seconde génération d'artistes abstraits.

Jésus Rafael Soto retient par exemple d'Herbin l'action de la couleur. Dans *Ambivalence dans l'espace n°21*²¹ de 1981, il joue sur le rapport perceptif à la couleur. Si vous êtes face à l'œuvre, certaines couleurs semblent plus proches de vous que d'autres, si vous vous déplacez de côté vous vous apercevez que tous ces carrés colorés, posés sur une tige en métal, sont à la même distance du plan du tableau. L'effet n'est donc provoqué que par la couleur. En 1951 Soto étudiait les moyens pour sortir de la construction orthogonale de Mondrian et renouveler l'abstraction géométrique. Il se souvient qu'au Salon des Réalités Nouvelles il avait apporté six oeuvres et qu'une seule avait été choisie. Puis au détour d'une allée il a rencontré Herbin qui fut très enthousiasmé par son travail et a finalement accepté les six tableaux. Soto, dans ces oeuvres essayait de courber les "T" de Mondrian et avait réussi à obtenir plusieurs plans sur les surfaces des tableaux grâce à la couleur, il reconnaissait avoir reçu d'Herbin un soutien décisif²², pour avoir confirmé l'orientation de ses recherches. Il aimait beaucoup, comme Agam, assister aux conférences que donnait Herbin dans l'Atelier d'Art Abstrait et regrettait qu'un jour elles se soient arrêtées. L'œil cinétique de Soto avait immédiatement découvert la profondeur de l'espace dans les tableaux d'Herbin et la façon dont il avait résolu le problème de la multidimensionalité. Soto considérait Herbin comme un maître

¹⁵ *Blanc*, 1947, huile sur toile, H 92 x L 65 cm, collection E. Nebys, Oslo.

¹⁶ *Polymorphie*, 1961, relief sur cuivre, H 800 x L 700 cm, collection de l'artiste.

¹⁷ En 1950, Jean Dewasne fonde avec Edgar Pillet l'« Atelier d'Art Abstrait (14 rue de la grande chaumière) et organise les « conférences de l'art abstrait ». Herbin y donna des conférences et les élèves de cet atelier, dont Agam, étaient emmenés par Dewasne dans l'atelier d'Herbin qui leur expliquait son système. En 1952 Herbin y donna une conférence sur l'art de la couleur et sur son système.

¹⁸ Yaacov Agam, page 126 dans Paul Kanelski et Yaacov Agam, *Agam*, Editions du Griffon, Collection « la sculpture du vingtième siècle », Neuchâtel, 128 pages.

¹⁹ Cette métaphore du langage pictural très usité après guerre fut au centre d'un débat entre Charles Estienne critique d'art qui publia en 1950 un pamphlet contre l'art abstrait géométrique *L'art abstrait est-il un académisme?* (Ed. De Beaune, 1950) et Léon Degand, critique défendant au sein de la revue *Art d'Aujourd'hui* l'abstraction géométrique. « (...) le carré est devenu un élément du langage pictural, écrit Léon Degand en réponse à Charles Estienne, un écrivain utilise les mots du dictionnaire (...) de même un peintre utilise les éléments du langage pictural » (Léon Degand, « L'épouvantail de l'académisme abstrait », *Art d'Aujourd'hui*, mars 1951.)

²⁰ Page 106 dans le livre écrit par Herbin : *L'art non figuratif – non objectif*, 1949, Editions Lydia Conti, Paris.

²¹ *Ambivalence dans l'espace*, n°21, 1981, technique mixte, 105x105x16 cm, collection Ruppert.

²² Entretien entre Roberto Montero Castro et Soto publié dans le journal *El Universal*, « Encuentros cercanos de Herbin y Soto, 12 novembre 1978

incontestable, il racontait que les artistes dissidents vénézuéliens le connaissaient à Paris et avaient une grande estime pour la valeur de son travail et que, grâce à Herbin il avait compris qu'il fallait sortir de l'espace réel, libérer les formes, les couleurs et introduire le temps pour créer une dynamique de la réalité.

Au sein du Salon des Réalités Nouvelles, Herbin a véritablement joué le rôle d'animateur social, encourageant et promouvant quand ils lui semblaient intéressants les travaux de jeunes artistes. D'ailleurs il s'était exclamé à l'occasion de ce même Salon en découvrant les oeuvres de Soto, Agam et Tinguely: "*voici l'avenir de l'art !*"²³ Il ne s'y était pas trompé puisque ces mêmes artistes, se retrouvèrent dans l'exposition historique de 1955 : "Le mouvement"²⁴. La particularité des jeunes artistes qui y exposèrent, à côté de Calder et Duchamp, outre leur intérêt pour le mouvement, était d'avoir montré à des degrés divers beaucoup d'attention pour l'œuvre d'Herbin. Par exemple Jean Tinguely, avant d'être l'artiste post dadaïste aux machines très inventives que nous connaissons, réalisait à son arrivée à Paris, des oeuvres dans l'esprit construit.

Tinguely rendit en effet hommage à ses premiers maîtres Malevitch et Herbin en créant des "Méta" : des sculptures actionnées par un moteur où quand celui-ci fonctionne, les formes de la sculpture (formes de la géométrie plane aux couleurs primaires) semblent flotter dans l'espace. La structure métallique en mouvement n'apparaît plus, il ne reste que des formes en mouvement se déployant dans l'espace au sein d'un tableau virtuel. Ses premières oeuvres étaient construites parce qu'il avait été impressionné par Herbin dont il avait souvent visité l'atelier et avec lequel il avait beaucoup discuté²⁵. Il avait d'ailleurs réalisé quatre sculptures qui pourraient être perçues comme un hommage, quatre sculptures qu'il nomma *Méta-Herbin*²⁶.

Au début des années cinquante Herbin faisait donc autorité, il était en raison de son engagement total dans l'art non objectif un modèle, quelqu'un que l'on consultait, à qui l'on demandait conseil, quelqu'un dont on visitait l'atelier et le substantif de "Maître" est, dans différentes publications françaises ou étrangères régulièrement accolé à son nom. Néanmoins ce qui fit défaut à Herbin et explique en partie le fait qu'a posteriori sa gloire semble minime au regard du rôle qu'il joua après-guerre est le fait que celui-ci n'ait jamais pu avoir, contrairement à Fernand Léger par exemple, de véritable atelier avec des élèves. Herbin a souffert pratiquement toute sa vie du manque d'intérêt des institutions et des grandes galeries pour son oeuvre le laissant si ce n'est à la fin de sa vie dans un dénuement extrême. Pourtant il avait toujours nourri le projet d'avoir, dans un souci de transmission et de partage des connaissances, un espace pour aider les jeunes artistes en mettant à leur disposition un lieu avec des moyens matériels mais aussi intellectuels. Si le Salon des Réalités Nouvelles a néanmoins pu jouer ce rôle d'atelier fictif pour Herbin, celui-ci n'était pas permanent et Herbin le quitta en 1955. Cependant à la fin de sa vie et plus à l'aise matériellement il rénova son viel atelier mythique de la rue Falguière pour créer cet espace tant souhaité. Malheureusement en raison de la mort d'Herbin en 1960 il n'a accueilli qu'un unique locataire, le danois Richard Mortensen²⁷.

Le magistère d'Herbin qui s'exerce alors pleinement doit aussi beaucoup à la publication de son livre *L'art non figuratif-non objectif* qui est publié en 1949, la même année que la traduction *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky, ce qui donne une idée de sa réception. Le livre d'Herbin constitue un véritable traité artistique qui est la somme de toutes ses expérimentations plastiques, la théorie des couleurs, l'unité plastique, mais aussi de sa pensée sur l'art. Et il convient de reconsidérer le livre d'Herbin au regard du traité de Kandinsky, car longtemps décrié comme étant un livre

²³ « Encuentros cercanos de Herbin y Soto », op.cit

²⁴ Exposition présentée par la Galerie Denise René en 1955, exposition « historique » qui montre les recherches menées par les aînés : Calder, Duchamp, et cette génération avec des œuvres de Agam, Bury, Delahaut, Soto et Vasarely qui en rédige le manifeste.

²⁵ Page 84, *Conversations avec Denise René*, op.cit.

²⁶ Voir à ce propos le catalogue d'exposition *Jean le jeune, Jean Tinguelys politishe und künstlerishe Basler Lehrjahre and das Frühwerk bis 1959*, Museum Jean Tinguely, Basel, 11/09/2002 – 23/03/2003, Bentali Verlags, Berlin, 2002, 199 pages.

²⁷ Voir à ce propos le rapport de mission, Céline Berchiche, « les archives publiques et privées de Richard Mortensen », Juillet 2007, Mai 2008, 9 pages, Statens Museum for Kunst, Copenhague, Ecole Doctorale VI histoire de l'art, Paris IV, Sorbonne.

d'essence essentiellement ésotérique, *L'art non objectif-non figuratif* d'Herbin participe du même courant de pensée que du *Spirituel dans l'art*; s'y expriment les mêmes références à la théosophie, la même connaissance de la théorie des couleurs de Goethe dont il tire les mêmes conclusions que Kandinsky. De plus, il faut envisager l'idée que la seconde génération d'artistes abstraits ait pu percevoir une dissonance entre le propos de Kandinsky et sa justification picturale car dans l'œuvre de Kandinsky subsistaient des éléments naturalistes, des traces que s'employait à éliminer cette génération éprise de construction. C'est pourquoi le livre d'Herbin a peut-être eu à ce moment donné, un plus grand impact (sans vouloir en réduire son apport) que l'ouvrage de Kandinsky. En effet Herbin réussit à articuler parfaitement théorie et pratique dans une démonstration efficace qui a permis, en les vulgarisant, de rendre ces théories sur l'art accessible au plus grand nombre offrant par-là une méthode efficace pour traiter l'abstraction et éliminer toute trace de naturalisme toujours en laissant une grande liberté aux créateurs.

Le livre d'Herbin n'a jamais été traduit mais il est amusant de voir que certains artistes étrangers l'avaient traduit eux-mêmes pour pouvoir le diffuser dans leur cercle comme Mortensen au Danemark. Évoquer ici Richard Mortensen n'est pas un hasard car si pour certains artistes comme Vasarely ou Agam l'influence est plastiquement indéniable il y a d'autres artistes pour lesquels celle-ci est moins visible mais néanmoins présente. L'influence d'Auguste Herbin ne se limita pas aux artistes optiques et cinétiques. Richard Mortensen par exemple retient d'Herbin les accords chromatiques inédits et la façon de concevoir l'espace, tentant même de créer ses propres systèmes plastiques et saluant à sa façon Herbin dans le tableau intitulé *Hommage à Herbin*²⁸ de 1960.

Les artistes influencés par Herbin sont donc aussi différents que nombreux. Cette multiplicité s'explique en partie par les possibilités inhérentes à sa formule, qui, modulable et transformable à l'infini, permettait de dépasser les synthèses néoplastiques et constructivistes, ouvrant ainsi des champs d'expérimentations encore vierges.

Malgré l'attention que cette génération portait à son travail, Herbin n'a jamais cédé à la facilité et a poursuivi jusque sa mort ses recherches. Quand il commença à éliminer le quadrillage de la toile et la symétrie, sa peinture gagna en rythme et en clarté et ce fut l'occasion de nouveaux développements plastiques.

Un tableau comme *Yeux*²⁹ de 1943 était encore construit avec un motif central qui était symétrique selon des axes horizontaux, verticaux et diagonaux au contraire, dans une gouache comme *Une*³⁰ de 1949, la composition est plus libre, la symétrie a disparu.

Si dans *Une*, le fond réapparaît c'est pour laisser le champ spatial ouvert aux formes qui s'y déploient. C'est une composition très équilibrée avec des demi-cercles, des grands rectangles qui cassent le rythme circulaire qui se déploie à droite du tableau. La partie droite est légèrement désaxée du centre du tableau ce qui provoque une rupture de rythme en opposition à la stabilité de la partie gauche du tableau.

Cette façon de désaxer le motif que nous retrouvons dans l'oeuvre *Été II*³¹ de 1952 crée un mouvement rythmé. Dans *Été II*, Les quatre parties du tableau ont pour point d'ancrage un petit carré noir, en désaxant ce carré du centre de l'oeuvre, un rythme dynamique se crée. Pour renforcer cette nouvelle dynamique, à partir de 1953 Herbin introduisit dans ses compositions des lignes brisées, des formes ouvertes qui se prolongeaient hors-cadre, comme dans *Minuit*³² ou *Orange*³³, et opposaient les formes autour d'un axe diagonal. En cherchant le dynamisme, les plans de ces tableaux s'étaient mis à bouger. Ce sont ces recherches qu'ont développé chacun dans une voie différente, l'artiste allemand Günter Fruhtrunk et l'artiste suédois Olle Baertling. Ils se sont nourris de ce travail sur le rythme et ont amené la réflexion plus loin que leur maître. L'idée de rythme préoccupait beaucoup Herbin, il y voyait la traduction de l'activité de l'esprit.

²⁸ *Hommage à Herbin*, huile sur toile, H 130 x L 195 cm, collection privée.

²⁹ *Yeux*, 1943, huile sur toile, H 65 x L 81 cm, collection privée, Paris.

³⁰ *Une*, gouache, H 27,9 x L 22,5 cm, collection Lahumière, Paris.

³¹ *Été II*, 1952, huile sur toile, H 130 x L 97 cm, collection privée.

³² *Minuit*, 1953, huile sur toile, H 158 x L 140 cm, Kunsthhaus, Zürich.

³³ *Orange*, 1953, huile sur toile, H 146 x L 97 cm, collection Denise René.

Quand Fruhtrunk arriva à Paris³⁴, son idéal artistique est celui des constructivistes. La gamme de couleur qu'il utilisait était assez restreinte, deux couleurs pures, du bleu et du rouge ainsi que du noir la constituait, comme dans l'œuvre *Sans titre (grand rond rouge)*³⁵ de 1956. À la fin des années cinquante, sous l'influence d'Herbin, sa palette éclate et les formes géométriques envahissent toute la composition, comme dans l'œuvre *Géométrie dynamique*³⁶ de 1957-1958. Dans cette oeuvre, il ose les contrastes chromatiques énergiques comme le jaune et le violet, il multiplie les formes géométriques et les lignes qui renforcent et structurent les éléments. Fruhtrunk dans cette oeuvre joue sur l'interpénétration des plans par les formes géométriques, ce qui produit un ensemble très dynamique mais quelque peu chargé.

Au contact de la peinture d'Herbin son langage a gagné en clarté et en efficacité. À la fin des années cinquante son vocabulaire se simplifia, dans *Intervalle*³⁷ de 1958-1959, l'ensemble est plus clair que dans *Géométrie dynamique*. Il utilise la couleur avec parcimonie : deux nuances de gris, de l'orange, peu de violet, du noir et du blanc, les formes sont stables et élémentaires : carrés, rectangles, cercles et lignes. Cependant si nous comparons *Minuit* de 1953 d'Herbin, qui était très apprécié³⁸ par Fruhtrunk et *Intervalle*, nous observons une différence entre les formes très architecturées d'Herbin et le jeu des doubles formes ouvertes distinctes et claires de Fruhtrunk. Ce qui intéresse principalement Fruhtrunk dans la peinture d'Herbin c'est la couleur il disait: "Mes moyens picturaux sont l'action de la couleur, l'énergie sensuelle, la non-couleur en tant qu'énergie et toujours la mise en rythme comme le principe de l'activité de l'esprit³⁹".

L'action de la couleur et l'activité de l'esprit que mentionne Fruhtrunk réfèrent à la pensée herbinienne, et pourraient en partie expliquer que l'on retrouve parfois dans les compositions de jeunesse de Fruhtrunk des tableaux conçus dans le même esprit que *Neige*⁴⁰ ou *Minuit* : des formes de la géométrie plane auxquelles Herbin a rajouté à partir de 1953 des formes ouvertes qui avaient pour but de sortir du cadre strict du tableau et de prolonger le regard dans un champ visuel fictif, comme nous pouvons également le vérifier dans le tableau *Orange*.

Nous pourrions jouer longtemps au jeu des influences tant le magistère d'Herbin légitimé par l'antériorité de ses oeuvres et par les témoignages de ces artistes est important et semblable à nul autre à la même période car s'exerçant aussi en dehors des frontières de la France réaffirmant de fait la vocation à l'universalité du langage construit.

Olle Baertling, artiste suédois, plus grand représentant en Suède de l'art non objectif illustre assez bien ce magistère. Il fut lui aussi très marqué par l'œuvre d'Auguste Herbin dont la découverte avait produit sur lui un réel choc⁴¹. Après avoir assimilé le langage herbinien, Baertling dépassa son maître en inventant et en théorisant le concept de "formes ouvertes" qui fit sa renommée. Baertling vouait d'ailleurs un respect immense à Auguste Herbin et il se battra pour que la peinture d'Herbin soit visible en Scandinavie. D'ailleurs la correspondance⁴² entre les deux artistes révèle à quel point Baertling tenait Herbin en haute estime pour la véracité de ses recherches. Avant de venir à Paris, où il avait eu à la fin des années quarante Fernand Léger comme maître, Baertling faisait des tableaux semi-abstraites remplis d'éléments protei-formes dans lesquels un épais cerne noir entourait les formes. C'est Herbin qui en 1950 introduisit Baertling au Salon des Réalités Nouvelles et le fit connaître. Au contact d'Herbin il changea de façon radicale son vocabulaire et adopta définitivement la non-objectivité. La rencontre entre les deux artistes fut le

³⁴ En 1945 il fait de fréquents allers-retours entre la France et l'Allemagne. En 1954 il bénéficia d'une bourse du l'änder de Baden-Württemberg et du gouvernement français.

³⁵ *Sans titre (grand rond rouge)*, 1956, huile sur toile de jute, H 75 x L 116 cm, collection Fruhtrunk, Munich.

³⁶ *Géométrie dynamique*, 1957/1958, huile sur toile, H 38 x L 55 cm, Fondation Arp, Locarno.

³⁷ *Intervalle*, 1958/1959, huile sur toile, H 96 x L 116 cm, Collection Ruppert.

³⁸ Voir page 35 dans : *Fruhtrunk, Retrospektive*, Nationalgalerie, staatliche Museum zu Berlin, ed. Prestel, Munchen, 1993, 184 pages.

³⁹ Propos cités par Eberhard Simmons dans le dépliant : *Fruhtrunk et seize artistes de Munich autour de lui*, 22 mai-22 juin 1984, Goethe Institut, Paris.

⁴⁰ *Neige*, 1953, huile sur toile, H 97 x L 146 cm, collection privée.

⁴¹ Voir à ce propos page 99 à 122 le texte de Olle Baertling « Prologue à un manifeste de la forme ouverte », dans le livre Teddy Brunius, *Baertling, Précurseur de la forme ouverte*, 1968, traduction Malou Höjen, Editions Åke Nyblom & Co, Stockholm, Paris, 1968, 128 pages.

⁴² Voir à ce propos le rapport de mission supervisé par John Peter Nilson : Céline Berchiche, *La correspondance entre Auguste Herbin et Olle Baertling*, Septembre 2008, Institut Suédois, Stockholm, 17 pages.

début d'une relation, souvent photographiée par Lennart Olson, qui ne s'achèvera qu'avec la mort du maître en 1960. Baertling considérait Herbin non seulement comme son seul maître mais aussi comme le précurseur des découvertes plastiques des années cinquante, notamment celle sur le mouvement, il disait d'ailleurs: "On ne saurait exagérer l'importance du rôle joué par Herbin dans le débat artistique international, de plus en plus nettement il apparaît comme le géant de la tradition française; incontestablement, il incarne la contribution la plus significative de son pays à la naissance de l'art non figuratif.⁴³ " Comme pour Soto, les discussions de Baertling avec Herbin ont stimulé sa recherche des effets multidimensionnels par élimination du fond. Si nous comparons *Orange* d'Herbin à *Sehoam*⁴⁴ de Baertling nous comprenons par quels moyens picturaux Baertling a radicalisé les propositions plastiques d'Herbin. La peinture non objective de Baertling s'était amorcée dans des formes géométriques conçues dans l'esprit herbinien. Puis il a exclu les courbes, les cercles et les petites formes qui étaient encore présentes dans une composition comme *Hommage à Herbin*⁴⁵. Baertling a ensuite construit ses oeuvres sur le principe de la forme ouverte. La forme ouverte est un système d'angles aigus ouverts qui lancent dans un espace infini (qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture) la vision d'un mouvement qui n'est entravé ni par les matériaux ni par les dimensions. Après 1952 Baertling concentra son attention sur une diagonale qui accentuait le jeu d'angles aigus ouverts. Dans *Sehoam*, par exemple, la composition est faite de triangles dont la pointe se situe hors champ du tableau même si le spectateur peut avoir l'impression visuelle qu'elle y est contenue. Baertling a doté l'art non objectif de nouveaux accents et cette avancée n'aurait pu se concevoir sans la connaissance et l'étude de l'œuvre d'Herbin. Sa déférence envers Herbin ne disparaîtra pas avec la mort du maître; en 1967 alors qu'il est au faite de son art et triomphe aux États-Unis, Baertling interrogé par Alain Jouffroy dans son atelier de Stockholm s'emporte : "Vous aviez un seul grand peintre, en France, et vous ne vous en êtes pas occupés. (...) Vous ne savez pas comment il s'appelle?" Baertling montre à Alain Jouffroy un petit tableau qu'il pose par terre sous l'un des siens. "Herbin, c'est cela Monsieur, le seul grand peintre français du XXème siècle, le seul qui ne soit pas naturaliste, et vous n'avez même pas pensé à lui consacrer une grande rétrospective⁴⁶".

Vasarely, Agam, Fruhtrunk, Baertling, Soto ne sauraient offrir un panorama complet des artistes influencés par Herbin, que ce soit par son oeuvre ou son discours sur l'art. Rien qu'au Salon des Réalités Nouvelles, plusieurs centaines d'artistes exposèrent, il y a eu parfois jusqu'à soixante dix nationalités de représentées, ce qui accroît le nombre d'artistes sous influence, qu'ils soient américains, italiens, espagnols, hollandais, belges etc. Mais hormis ce Salon, il faudrait également mentionner la personnalité de Jean Dewasne, qui complètement sous l'influence d'Herbin franchit le cap de la non-objectivité en 1947 et transforma le concept de forme/couleur en concept de formes/couleurs/structures. Il faudrait évoquer le sculpteur danois Robert Jacobsen, lui aussi très marqué par l'œuvre d'Herbin car le traité d'Herbin et sa conception de la non objectivité n'étaient pas destinés à l'usage exclusif des peintres. Il conviendrait également de citer Aurélie Nemours, L'uruguayen Carmelo Arden Quin avec le groupe Madi, les Espagnols du groupe Equipo 57, Véra Molnar, Edgar Pillet, François Morellet, la liste est longue.

Herbin a par son système ouvert de nouveaux champs d'expérimentation. D'aucun s'intéresseront au mouvement ce qui aura pour conclusion le développement de l'art cinétique et optique auquel on pourrait rajouter l'art lumino-optique ou spatiodynamique de Nicolas Schöffer qui a utilisé aussi dans ses premières oeuvres le répertoire de formes mis en place par Herbin. D'autres s'intéresseront aux champs colorés et à la nouvelle façon de concevoir l'espace qu'ils offrent et cela parfois en anticipant les recherches des peintres du color-field américains, comme Jo Delahaut qui coupe les formes d'Herbin en deux, ou encore Baertling qui anticipe par ses recherches le travail de Donald Judd. Un artiste français lui-même maître du système, François Morellet rendra hommage à Herbin dans une exposition intitulée "Quelques systèmes en hommage à Herbin" car pour lui Herbin "fut

⁴³ Olle Baertling, page 99 « Prologue à un Manifeste de la forme ouverte », op.cit.

⁴⁴ *Sehoam*, 1961, huile sur toile, H 180 x L 92 cm, collection Galerie Denise René.

⁴⁵ *Hommage à Herbin*, 1952, huile sur toile, H 92 x L 201 cm, tableau qui fut la représentation permanente de la Suède au siège des Nations Unies.

⁴⁶ Alain Jouffroy, *Opus International*, page 75, n°4, décembre 1967.

l'un des premiers sinon le premier à concevoir des systèmes réglementant le choix des éléments géométriques aussi bien que leurs couleurs et leurs emplacements⁴⁷”.

Herbin à l'orée des années soixante a réussi le pari de dépasser les grands systèmes plastiques élaborés au début du vingtième siècle qui, malgré leur côté novateurs demeuraient néanmoins fermés. La particularité de son ascendant est de s'être exercé sur des artistes qui ont renouvelé le langage géométrique faisant pénétrer l'art dans toutes les sphères de la société. L'art non objectif après-guerre et pendant les deux décennies qui ont suivi a constitué un répertoire de formes simples et claires rapidement et facilement digéré par le cinéma, l'architecture, l'industrie, la télévision, la publicité, la mode, le commerce, etc. L'imprégnation de la vie réelle, quotidienne, par la vie des formes fut totale et semble contredire l'assertion d'Elie Faure, l'art non objectif plus qu'un langage universel devint un style international. Il faut voir *La prisonnière*, film de 1968 d'Henri Georges Clouzot, ébauche de ce qui devait être son testament artistique, pour se remémorer cet environnement⁴⁸. Dans le même esprit, Luis Buñuel dans *Belle de jour*, film de 1967, met en scène à un moment-clé du film, son héroïne devant une oeuvre d'Herbin intitulée *Parfum II*⁴⁹, fait dans lequel on aimerait voir un hommage posthume à Herbin qui se passionnait pour le cinéma et dont la dernière oeuvre intitulée *Fin*⁵⁰ était un clin d'oeil à cet univers.

Au cours des années cinquante et soixante, certains des artistes “formés” par Herbin continuèrent leur carrière dans leur pays d'origine assurant ainsi la diffusion du mouvement, la majorité d'entre eux devenant les représentants de l'art non objectif dans leur pays (Baertling en Suède, Fruhtrunk en Allemagne, Delahaut en Belgique etc). De Caracas à Stockholm, en passant par Tel Aviv ou Bruxelles, l'apport d'Auguste Herbin fut unique et sans équivalent, les artistes qui se sont ralliés à ses principes et les ont intégré dans leurs oeuvres ont profondément changé le paysage artistique de la seconde moitié du vingtième siècle approchant de très près cet idéal tant souhaité: langage universel.

⁴⁷ François Morellet, page 11 *Quelques systèmes en hommage à Herbin*, Catalogue d'exposition, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Editions du Musée Matisse, Conseil Général du Nord, 2003, 107 pages.

⁴⁸ Clouzot met en scène dans ce film, dont le héros est un artiste construit, des oeuvres de Soto, Agam, Le Parc...

⁴⁹ *Parfum II*, 1954, huile sur toile, H 116 x L 89 cm, collection privée.

⁵⁰ *Fin*, 1960, huile sur toile, H 116 x L 89 cm, collection privée, Paris.