fiac!

EDITIONS LE

MINOTAURE

12 - OCTOBRE 2017

art abstrait géométrique

des origines aux réalités nouvelles

autour de la collection Kouro

R. Delaunay, *La tour Eiffel et l'avion*, 1925
Huile sur toile, 155 x 95 cm

GALERIE LE MINOTAURE

Maria TYL

L'histoire de l'abstraction géométrique. Une collection — une amitié

– Je suis très satisfait de cette occasion de m'exprimer devant vous pour ceux qui nous écouteront par la suite et avec lesquels nous serons de bons amis, parce que ce sont des amis de l'art abstrait, des amis inconnus, etc., donc tout ça, ce n'est pas du temps perdu et j'espère que nous continuerons encore la conversation[1].

Ce propos d'Auguste Herbin fut, à vrai dire, la conclusion du dialogue-entretien qu'il a tenu avec son ami, le collectionneur Jack Kouro, enregistré par ce dernier le soir du 21 décembre 1959 dans son appartement de la rue Monge où il recevait régulièrement l'artiste. Ce fut d'ailleurs une de leurs dernières rencontres… et à la fois une sorte de testament destiné aux générations futures : le peintre décéda peu après, le 31 janvier 1960.

Kouro est la forme abrégée de Kuropatwa, patronyme d'origine polonaise de ce collectionneur qui, avec sa famille, s'installe à Paris dans les années 1920. Avec son frère, il crée une fabrique de chapeaux, installée dans le mythique quartier du Marais. En 1925, Kouro épouse Dora, née comme lui en Pologne. Elle vendait des chapeaux, dans le 5ème arrondissement, rue Monge. Sa boutique se situait à côté de l'épicerie tenue par Mme Closon, femme d'Henri-Jean Closon – pionnier de l'abstraction belge venu à Paris au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui dès les années 1930 y côtoya les milieux d'avant-garde tel *Abstraction Création*. C'est donc lui qui, désormais, emmenait Kouro à la découverte des ateliers d'artistes qui sont devenus des amis proches du collectionneur.

Entre le marchand et la liberté

Avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale, Herbin, influencé par ses voisins d'atelier, vit sa période cubiste, tout en s'autorisant des allers-retours entre la figuration et l'abstraction. En 1915, il rencontre le marchand Léonce Rosenberg (une connaissance de Kouro) qui achète depuis quelques années les œuvres de Georges Braque, Picasso, Juan Gris, Fernand Léger, Gino Severini, Henri Laurens, Georges Valmier, Jean Metzinger (qu'il soutient moralement et financièrement). Dès 1916, Rosenberg le prend sous contrat à la Galerie de l'Effort Moderne et, pour lui éviter les dangers d'engagement l'envoit à l'usine d'aéronautique de Borel, son beau-frère, où le peintre travaillera sur le camouflage des avions. Nous comprendrons rapidement que cette tâche fut pour lui un prétexte commode pour poursuivre ses recherches personnelles – l'avion devenant un support parfait pour y essayer un nouveau langage de l'abstraction et de la géométrie.

La guerre n'épargne pourtant pas son marchand, certes il n'abandonne pas son activité mais sa fortune se trouve fort dépréciée, ce qui l'amène à encourager ses artistes à produire des œuvres plus faciles à vendre. Ainsi, à plusieurs reprises, il intervient auprès d'Herbin en l'incitant à abandonner ses recherches abstraites – leur correspondance échangée à la fin des années 1920 témoigne du refroidissement de leur relation[2]. La liberté était pour Herbin une condition *sine qua non* de la création, une valeur essentielle – il supportait donc très mal le dirigisme du marchand. Son attitude l'a fait prendre une décision définitive. En 1926, le peintre rejette définitivement la figuration avec une rigueur intellectuelle et éthique déterminées une fois pour toutes.

A. Herbin, *La lutte*, 1929
Huile sur toile, 81 x 100 cm

Sur les photos qui nous sont parvenues des héritiers, nous pouvons voir Kouro assis dans son appartement, entouré d'œuvres racontant une longue histoire de l'art abstrait géométrique. Dans cette collection où l'on voit Gleizes, Metzinger, Léger, Survage, Kupka, Béothy, Valmier, Picasso, Delaunay, Mondrian et beaucoup d'autres encore, c'est pourtant Herbin qui occupe une place privilégiée. On y retrouve les toiles de quasiment toutes les périodes au moins à partir de 1919, époque où le peintre cherchait encore sa voie – avant, comme il le disait lui-même, il fut figuratif, impressionniste, fauve, cubiste… étudiant toutes les possibilités qui l'ont mené jusqu'à l'abstraction. Ces œuvres témoignent des recherches, de l'engagement et de la contribution d'Herbin dans le développement et la défense de l'abstraction à l'époque où elle suscitait encore de nombreuses controverses… Parce qu'il fut non seulement l'artiste central de la collection Kouro, mais avant tout – ce que l'on oublie trop souvent – le personnage qui exerça une influence décisive sur toute une génération de jeunes artistes d'après-guerre.

Vivant entièrement par et pour son temps, Herbin marqua profondément l'histoire de l'art abstrait géométrique de la première moitié du XXème siècle.

Débuts d'un peintre. Origines de l'abstraction

Celle-ci commence en 1901. Tandis qu'Herbin arrive à Paris et s'installe au Bateau Lavoir où il croise Braque et Picasso – dont finalement il héritera de l'atelier –, Henry Van de Velde crée à Weimar l'Institut des arts décoratifs et industriels qui, en 1919 avec la prise de direction par Walter Gropius, se transformera en la fameuse école de Bauhaus dont l'influence gagnera toute l'Europe – exceptée la France… Le programme novateur de ce mouvement, organisé dans l'esprit constructiviste, privilégiant une approche scientifique au détriment de l'esthétisme, embrasse non seulement les arts plastiques mais aussi la photographie, le costume, la danse et avant tout l'architecture et le design. Cette ouverture attire à Weimar de nombreux artistes d'avant-garde provenant de l'Europe entière tels que Vassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy ou encore Marcel Breuer. Ce caractère interdisciplinaire et international est aussi propre à un autre groupe d'artistes actifs notamment aux Pays-Bas, à savoir De Stijl (1917-1928). Fondé sous l'impulsion de Théo van Doesbourg et portant une forte empreinte néoplastique due à la contribution de Piet Mondrian, il compte parmi ses membres des architectes, des créateurs de mobiliers, des peintres et des sculpteurs. Ensemble, ces deux mouvements poseront les bases de la réflexion sur l'architecture moderne et ce que l'on appellera par la suite, le *style international*.

Entre-deux-guerres. Mo(ouvement)ments clés de l'abstraction

Le choix personnel d'Auguste Herbin correspond à la période où Paris, devancée après la guerre par l'Allemagne, regagne sa position dominante dans le champ artistique international. La capitale française accueille derechef les artistes étrangers qui fuient l'insécurité liée à la remontée des régimes totalitaires en emportant avec eux de nouvelles tendances venant des quatre coins du monde, notamment le suprématisme et le constructivisme. Par conséquent, l'univers artistique parisien vit un tournant – on abandonne l'abstraction au profit de l'art n'ayant plus aucun référent à la nature ou à l'objet (non-objectif). Cela rejoint l'intuition d'Herbin qui cherchait une vérité plastique – libérée de la *mimésis* et détachée des mots. Soudain, voilà que les artistes ont tendance à épurer leurs styles et renoncent progressivement aux effets tridimensionnels pour affirmer l'espace plan. Ils utilisent des couleurs pures, peignent par à-plats, affirment les contours et simplifient les formes. Nous pouvons observer très précisément cette bascule en prenant comme exemple Frantisek Kupka qui, à l'époque, abandonne ses compositions au dynamisme coloré pour revenir aux qualités élémentaires de la peinture : organisation de l'espace selon les strictes règes de la géométrie, presque froide et non sans influence néoplastique.

En 1930, le critique Michel Seuphor et Joaquin Torres-Garcia, avec d'autres artistes non-figuratifs et surtout néoplastiques comme Piet

F. Kupka, *Étude pour « Synthèse »*, 1927-29
Gouache sur papier, 32,6 x 24,7 cm

1 Entretien entre Jack Kouro et Auguste Herbin, le 21 décembre 1959, Archives Jack Kouro. *Courtoisie de la famille*.

2 Correspondance échangée entre Léonce Rosenberg et Auguste Herbin, Archives de la Bibliothèque Kandinsky.

É. Béothy, *Glaive. Opus 130*, 1954, Original niangon, 175 cm

Mondrian, Vilmos Huszar, Vassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Carl Buchheister ou Henryk Stazewski, créent un groupe autour de la revue *Cercle et Carré* dont l'esprit fait dialoguer le cubisme, le futurisme et le purisme en cherchant « à humaniser la géométrie et à géométriser l'humain[3] ». En opposition et en défi à ce dernier objectif s'élèvera, sous l'impulsion de Théo Van Doesbourg et du jeune Jean Hélion, le mouvement *Art Concret* regroupant Carlslund, Tutundjian, Wantz et Shwab, selon qui un élément pictural n'a d'autre signification que lui-même et qu'une pensée peut être réalisée optiquement, c'est-à-dire grâce aux éléments concrets tel un carré, un cercle et une couleur[4]. Leur groupe se caractérise par une homogénéité et une rigueur de théories presque extrémistes. Se référant aux lois mathématiques et de l'optique de la répartition des éléments, ils rejettent tout symbolisme, optent pour l'anonymat dans le traitement de la surface et des couleurs – un formalisme pur.

L'activité de ces deux groupes est toutefois assez éphémère et se clôt en une année approximativement, surtout faute de moyens financiers. Afin de continuer leurs recherches et à la fois d'englober et d'assurer la diffusion internationale aux différents courants non-figuratifs d'avant-garde de la période d'entre-deux-guerres, en 1931, Van Doesbourg réunit dans son atelier une pléiade d'artistes de toutes nationalités pour fonder *Abstraction Création*. Herbin assiste à ces réunions et, grâce à l'estime qu'il a parmi les peintres, son dynamisme et son engagement, il prendra la relève du premier président après sa mort. C'est aussi son charisme qui permet, tout en respectant l'individualité de chacun, de garder la cohésion du mouvement. Et si encore on y ajoute les soucis économiques, la tâche n'est pas facile…

Les critères de sélection d'*Abstraction Création* sont beaucoup plus ouverts que ses prédécesseurs – seule la non-figuration est exigée. Par conséquent, ses membres étalent une diversité de points de vue esthétiques et de prises de position politiques presque explosive. Le mouvement compte, en gros, treize artistes ayant appartenu au *Cercle et Carré* et deux à l'*Art Concret*. Son noyau dur regroupe les créateurs venant du cubisme qui, dans les années 1920, comme Herbin, furent proches de Rosenberg et hésite entre la figuration et l'abstraction : Albert Gleizes, Georges Valmier, Alfred Reth, Robert Delaunay…

Le mouvement attire aussi des théoriciens comme Hélion, Georges Vantongerloo et Etienne Béothy. Parmi les autres artistes venant des pays où la liberté de pensée et de la création se trouve étouffée par la crise politique et économique, nous compterons l'arménien Léon Tutundjian, le tchèque Kupka et l'alsacien allemand Hans Arp… Leurs idées sur l'art et la société circulent alors sur toute la planète, non seulement par la voie d'expositions organisées en France et à l'étranger, mais aussi grâce à une revue annuelle éponyme à diffusion internationale qui donne l'impulsion à de nombreux renouveaux artistiques à travers le monde.

Mais une fois encore la guerre plongea les artistes dans un univers qui n'était pas vraiment le leur…

L'alphabet plastique

L'artiste doit avoir quelque chose à dire car sa tâche ne consiste pas à maîtriser la forme mais à adapter cette forme au contenu[5].

Herbin réussit, encore une fois, à passer ce temps tourmenté dans un calme relatif qui ne fut quand même pas celui de son esprit. Il consacre les années du conflit à un travail intense sur la conception et la mise en pratique d'un alphabet plastique qui deviendra la clé de son œuvre et orientera toute sa création future.

Le concept d'Herbin s'inscrit dans une longue tradition des recherches d'une langue universelle, une langue des origines qui permettrait de perfectionner l'expression de l'homme et approfondir sa connaissance des choses. De cette perspective le verbe est considéré comme faillible. Une nouvelle langue devrait donc être basée sur une logique différente, simplifiée, accessible et compréhensible pour tous à savoir celle des signes optiques et/ou sonores. Une telle recherche ne fut pas, pour Herbin et ses pairs (Kandinsky, Mondrian), sans référence au développement de la spiritualité. Nous savons que quelques années auparavant il suivait l'enseignement de la filiale française de l'Anthroposophie, sise rue Assas. C'est sous son influence qu'il s'est mis à étudier la théorie de la couleur (sa nature physique et spirituelle) et les correspondances ésotériques entre les formes géométriques, les couleurs, les notes de musique et les lettres de l'alphabet. Il s'agirait donc de résumer le monde à travers un code offrant une possibilité illimitée de variantes.

Selon Gilles Deleuze, le problème essentiel de la peinture est la tension entre l'œil et la main. Il distingue trois types de rapports : manuel, tactile et digital. Le tactile correspond à la main qui suit les directives de l'œil (peinture figurative) ; le manuel – à la main qui secoue sa subordination par rapport à l'œil, elle s'y impose et lui fait violence (par exemple dans le cubisme et autres courants qui abandonnent le principe de *mimésis*) ; le digital qui, finalement, exprime le maximum de subordination de la main à l'œil : « ce n'est même plus la main qui met ses valeurs propres tactiles au service de l'œil, c'est la main qui a fondu, subsiste seulement un doigt pour opérer le choix binaire visuel[6] ». Avec le digital, nous sommes dans l'idéal de la peinture abstraite, dans un espace optique pur tel qu'on ne sente plus la main où tous les référents tactiles sont éliminés.

Herbin a créé un code optique auquel il a subordonné sa peinture (sa main et son doigt). Ce code, comme l'explique le philosophe, est fondé sur une double articulation. Premièrement, des unités significatives picturalement : le triangle, la sphère, l'hémisphère, le quadrangulaire (le rectangle, et le carré) que l'on fait passer, dans un deuxième temps, par des choix binaires élémentaires qui déterminent ces unités : la couleur, la disposition affective et les lettres de l'alphabet. Selon Deleuze, avec son alphabet plastique, le peintre atteint un *espace optique pur codé* ou *espace digital* où la main est expulsée du tableau au profit du doigt – en 1953 le peintre est frappé d'hémiplégie à la main droite : un signe du destin ? – Autrement dit, son œuvre conquiert une entière indépendance et une autosuffisance par rapport au monde extérieur ; ainsi, Herbin serait, ni plus ni moins, celui qui est allé le plus loin possible au niveau de la peinture abstraite.

Salon des Réalités Nouvelles. Tradition et nouveautés

Il faut souligner ici qu'au lendemain de la guerre le statut de l'art abstrait (et plus généralement contemporain) est loin d'être confirmé… N'oublions pas qu'avant l'éclatement de la guerre, en 1931, l'école du Bauhaus fut fermée à Dessau suite aux représailles du régime nazi qui consécutivement considéra tout l'art moderne – et surtout abstrait – comme dégénéré (*sic*). La décennie 1935-1945 vit disparaître les grands noms qui ont marqué l'histoire de l'art de la première moitié du siècle : Malewicz en 1935, Mondrian et Delaunay en 1941 et Kandinsky en 1944. En France, à la fin des années 1940 et dans les années 1950, ce sont encore et toujours les artistes de l'École de Paris qui représentent la France dans des manifestations internationales telle la Biennale de Venise. On admire des sculpteurs comme Charles Despiau, Paul Belmondo, Henri Bouchard, Louis Lejeune, Paul Landowski ; des peintres comme Roland Oudot, Raymond Legueult, André Dunoyer de Segonzac ou les artistes d'avant-garde du début du siècle : Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck, André Derain et Othon Friesz[7]. De plus, le Parti Communiste arrivé au pouvoir s'aligne sur la théorie du jdanovisme formulée en 1946 et condamne tout ce qui ne correspond pas aux normes du réalisme socialiste mettant en avant des artistes tels qu'Edouard Pignon, André Fougeron, Edouard Goerg ou François Desnoyer… mais aussi Picasso, Léger ou Matisse.

C'est dans cette ambiance que sera créé en 1946 le Salon des Réalités Nouvelles, le haut lieu de l'avant-garde internationale jusqu'en 1955. L'initiative est venue de la part de l'antiquaire et amateur d'art Frédo Sidès qui regroupe autour de lui les artistes Sonia Delaunay, Nelly van Doesbourg, Auguste Herbin, Félix Del Marle, Jean Arp, Pevsner et quelques critiques Michel Ragon, Seuphor et Pierre Descarques avec qui il crée l'Association des Réalités Nouvelles.

En dehors de l'organisation annuelle du Salon, les objectifs de l'Association rassemblant des personnalités importantes du champ artistique sont la continuation

3 G. Fabre, *Abstraction Création 1931-1936*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978, p. 8.

4 *Ibid*, p. 10.

5 W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, coll. « folio essais », 1988, p. 201.

6 Enregistrement du cours de Gilles Deleuze donné le 5 mai 1981 dans le cadre du séminaire *Peinture et la question des concepts*, de mars à juin 1981 à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, disponible sur http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=48 , consulté le 2 janvier 2017.

7 Certains d'entre eux, en octobre 1941 participent au voyage dans le Reich initié par Arno Breker pour y rencontrer Hitler.

Jack Kouro dans son salon

A. Herbin, *Spirale*, 1932
Huile sur toile, 92 x 73 cm

de celles de l'*Abstraction Création* d'avant la guerre : promouvoir en France et à l'étranger les expositions d'œuvres de d'art concret, non-figuratif et abstrait, c'est-à-dire « d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature[8] ».

Le tout premier salon rend hommage aux pionniers de l'abstraction disparus : Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon, Vassily Kandinsky, El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian, Vladimir Baranoff-Rossiné, Sophie Taeuber-Arp, Georges Valmier dont les œuvres sont accrochées à côté des maîtres abstraits vivants soit Herbin, Del Marle (ces derniers occupaient respectivement dès 1947, le poste de vice-président et de secrétaire général), Baumeister, Béothy, Chauvin, Sonia Delaunay, César Domela, Albert Gleizes, Del Marle, Herbin, Kupka, Pevsner, Picabia, Schwitters, Vantongerloo, pour n'en énumérer que quelques-uns. Les volets suivants de la manifestation voient défiler Henry Valensi, Marcel Lempereur, Hans Hartung, Jean Leppien, Henri Nouveau et les plus jeunes comme Serge Poliakoff, Christine Boumeester, Jean Deyrolle, Jean Dewasne, Jean-Michel Atlan, François Stahly ou Nicolaas Warb.

Entre 1946-1948, grâce au dynamisme de ses membres et à l'aide de jeunes galeries, le salon a rapidement connu le succès non seulement parmi les exposants dont le nombre passa de 89 à 366 mais aussi auprès des collectionneurs, comme Kouro, qui pourront y enrichir leurs collections, faire connaissance et échanger avec les créateurs. Son caractère international est dû au mérite du couple Herbin-Rosenberg dont les chemins se sont croisés à nouveau. Le 10 mars 1947, Rosenberg écrivit dans une lettre à Sidès : « *Mon cher Sidès, je m'occupe et vais m'occuper de rassembler l'adhésion des peintres abstraits non figuratifs italiens, anglais, belges et américains au Salon des Réalités Nouvelles. Je les mettrais directement en rapport avec notre ami Herbin*[9]. »

Celui-ci, dans les premières années de l'existence du salon y joua un rôle de premier ordre : en 1948, en réponse aux critiques visant la manifestation, il rédige le premier *Manifeste du Salon des Réalités Nouvelles* qui dénonce, d'un côté l'indifférence et la passivité des institutions françaises par rapport à l'art abstrait, et de l'autre, les prises de position du Parti Communiste partisan du jdanovisme déjà mentionné. Il rejette surtout les critères trop souples de sélection pratiqués par le Salon qui en perdait de sa cohérence et de son poids. Aussi, il opte pour une redéfinition et une restriction de ces critères dans l'esprit de l'*Art non figuratif non objectif*, à savoir plus formaliste, avec des accents spiritualistes répondant aux règles de la géométrie euclidienne. La quasi-hégémonie d'Herbin au sein du Salon, accentuée pas la rédaction du manifeste, projetée sur la grande diversité des participants et des membres, est la source de nombreux schismes (entre abstraction lyrique et géométrique, chaude et froide) et démissions, qui rythmèrent l'histoire du Salon.

Entre 1949 et 1951, il voit naître une section d'architecture nommée Groupe Espace. Cet héritier des idées ayant nourri le néoplasticisme, le constructivisme et le Bauhaus, celles de la synthèse des arts plastiques, appliqués et de l'architecture, invite les artistes à quitter leurs chevalets pour s'approprier l'espace. Le mouvement est dirigé en premier lieu par Félix Del Marle qui en 1951 invita à collaborer au projet André Bloc, le directeur des revues *Architecture d'aujourd'hui* et *Art d'aujourd'hui*, ainsi que de nombreux peintres, sculpteurs et architectes, entre autres Fernand Léger, Sonia Delaunay, Berto Lardera, Richard Neutra, André Bruyère, Bernard-Henri Zehrfuss, Jean Prouvé ou Claude Parent. Dans les années qui suivirent, le Salon des Réalités Nouvelles accueille encore une autre branche de l'abstraction, l'art lumino-cinétique représenté par Nicolas Schöffer, Jean Tinguely ou Jesus Rafalel Soto, mais ce fut tout de même le groupe Espace que marqua la manifestation de manière plus durable.

En 1955 Herbin est élu Président d'honneur mais démissionne aussitôt suite au vote portant sur le changement de statut qui engendrera la modification du nom du Salon en *Réalités Nouvelles – Nouvelles Réalités*. Ici commence une autre histoire…

Et tout le monde un jour pourra en profiter…

Selon Kandinsky, l'histoire de l'art doit sa dynamique à la nécessité intérieure qui est formée de trois raisons mystiques :

1. chaque artiste, en tant que créateur, doit exprimer ce qui lui est propre (élément de la personnalité) ;
2. chaque artiste, en tant qu'enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque (élément du style dans sa valeur intérieure composée du langage de l'époque) ;
3. chaque artiste, en tant que serviteur de l'art, doit exprimer ce qui est propre à l'art en général (élément de l'art pur et éternel […] et qui en tant qu'élément principal de l'art ne connaît ni espace ni temps)[10].

Il semblerait que cette devise détermina tout le parcours d'Herbin qui, tout en donnant le jour à un langage unique et personnel, vécut dans un entier dévouement pour son époque et pour son art. Tout cela sans jamais chercher de reconnaissance.

Un autre geste qui témoigne de sa générosité est la donation exceptionnelle faite à la ville de sa jeunesse, Cateau-Cambrésis. En 1956 il offre 24 peintures, dessins et sculptures à son musée (créé par Matisse en 1952) et un an plus tard, le vitrail *Joie* à son école primaire. C'est au Cateau que commença l'aventure pour Herbin avec l'art et la couleur – tellement typique pour les peintres du Nord. C'est aux cours du soir de la ville que lui fut décerné une bourse qui lui permit de poursuivre ses études à École des Beaux-arts de Lille. Par la suite, toute sa vie se situant à l'avant-garde de l'activité artistique parisienne et au centre de la lutte pour la reconnaissance de l'abstraction (une bonne trentaine d'expositions de son vivant en France et à l'étranger) Herbin est étonnement vite oublié après sa mort par des artistes qui lui doivent beaucoup, aussi bien que par l'histoire et la critique d'art. Très probablement la rigueur de sa pensée et la discipline de son travail n'étaient plus celles de l'époque qui suivit, gagnée par la facilité et le culte de l'immédiateté. Souvent, instinctivement, nous évitons ce qui nous défie, ce qui nous questionne, ce qui nous remet en cause et force à réfléchir…

Olle Baertling, artiste suédois ami et admirateur d'Herbin qui a promu son art en Suède, eut une conversation avec Alain Jouffroy en 1967 et s'emporta : « *Vous aviez un seul grand peintre, en France, et vous ne vous en êtes pas occupés.* […] *Vous ne savez pas comment il s'appelle ?* […] *Herbin, c'est cela monsieur, le seul grand peintre français du XX*ème *siècle, le seul qui ne soit pas naturaliste, et vous n'avez même pas pensé à lui consacrer une grande rétrospective*[11] ».

En effet, les musées français s'intéressaient et s'intéressent relativement peu à cette œuvre si riche et diverse, attachée tout à la fois au dessin ou la géométrie qu'à la couleur. Ce sont plutôt les galeries qui mettent en lumière l'univers extraordinaire de ce peintre dont l'œuvre, à elle seule, témoigne de la longue histoire de l'art moderne aux si divers épisodes, de l'impressionnisme jusqu'à l'art abstrait géométrique.

8 *Statut de la société du salon des Réalités Nouvelles*, article n°1, Courbevoie, 1947.

9 Lettre de Léonce Rosenberg à Frédo Sidès datée du 10 mars 1947, Archives du Salon des Réalités Nouvelles.

10 W. Kandinsky, *Du Spirituel…*, *op. cit.*, pp. 132-133.

11 A. Jouffroy, *Opus International*, n°4, décembre 1967, p. 75.

É. Filla, *Nature morte à la guitare*, 1929
Huile sur toile, 117 x 89 cm

Emil Filla, dans les années 1907-1908, faisait partie du groupe Osma, lié à l'esthétique des Fauves, ou des expressionnistes allemands du groupe Die Brücke. Avant la Première Guerre mondiale il voyagea à Paris où il découvrit le cubisme de Braque et de Picasso qui changea sa manière de voir la peinture. Sous leur influence, il atteint une réelle perfection technique avec un rendu parfait du volume et de l'aspect matériel des objets. Les natures mortes deviennent d'ailleurs rapidement son sujet préféré. Dans les années 1920 et 1930, il devient la figure de proue des arts plastiques tchèques. Il poursuit l'expérience cubiste et ses œuvres, tableaux et statues, atteignent une rare expressivité. Peu à peu, sa palette se rehausse pour donner naissance, après 1925, à des œuvres bien plus expressives, abandonnant la rigueur formelle pour plus de sentiment, à l'image de la *Nature morte à la guitare* de 1929, qui fut exposée dans le pavillon de la Tchécoslovaquie lors de la XIXe Biennale de Venise, en 1934.

Nature morte à la guitare exposée dans le pavillon de la Tchécoslovaquie lors de la XIXe Biennale de Venise en 1934

J. Metzinger, *Femme au jardin*, 1916
Huile sur toile, 100 x 81 cm

Cette œuvre de Jean Metzinger, avant de se retrouver dans la collection Kouro, appartenait à Léonce Rosenberg. Elle rentre dans l'inventaire de la Galerie de l'Effort Moderne, en 1918. Autour de 1916 le cubisme rentre dans un cadre de références purement formelles. La clarté et le sens de l'ordre, caractéristiques pour ce que le critique Maurice Raynal appellera « Cubisme cristal », seront des traits communs à presque tous les artistes sous contrat chez Rosenberg. *La Femme au jardin*, comme d'autres œuvres de Metzinger de la même période, se rapproche de celles de son collègue et ami Juan Gris. Ces toiles, peintes pendant la guerre, utilisent des transparences qui brouillent la distinction entre l'arrière-plan et la figure. Plutôt que des nuances de tonalité ou de couleur, elles sont peintes par à plats.

La Femme au jardin se distingue aussi par son collier en relief.

Au début des années 1930, Béothy arrive à une étape cruciale de sa carrière : il trouve sa propre identité et réussit à s'assimiler dans la communauté artistique française. En 1931, il est invité par Herbin à rejoindre le groupe *Abstraction Création* grâce auquel, en grande partie, il adopte une approche fondamentalement abstraite. *Abstraction Création* regroupait moins de sculpteurs que de peintres, la participation de Béothy pesa donc lourd sur la balance. Les années d'existence d'*Abstraction Création* (1931-1936) coïncident avec la période la plus riche de l'artiste ; les œuvres réalisées à l'époque, ainsi que les illustrations et articles théoriques publiés dans la revue en sont des preuves. *La Femme drapée. Opus 061* fut exposée au III[e] salon d'*Abstraction Création* en 1934 et reproduite dans le catalogue.

Femme drapée reproduite dans le n°3 de la revue *abstraction création art non figuratif* en 1934

Femme drapée
dans le salon de Jack Kouro

É. Béothy, *Femme drapée*. Forme et rythme (Flamme rythmoplastique). Opus 061, 1933, Original palissandre, taille directe, 76 cm

L. Tutundjian, *Sans titre*, 1929
Relief, bois et métal peints
sur panneau, 35 x 19 cm

Léon Tutundjian – artiste d'origine arménienne, né dans une famille cultivée, portée vers les sciences et la musique (il pratique lui-même le violon) – réalise entre 1925 et 1930 un ensemble de reliefs qui, avant même la création du mouvement, annoncent et se conforment aux principes d'Art concret, groupe auquel il participera dès 1930. Tutundjian y utilise un vocabulaire restreint de formes, souvent modulaires, déclinées dans des tailles et des positions diverses ; il joue sur le positif et le négatif des coupelles inversées ou avec le plein et le creux des cylindres. Le rythme des volumes circulaires s'oppose à celui des lignes : verticales, brisées ou courbes, constituées par de minces tiges de métal qui peuvent rappeler les cordes des instruments.

GALERIE
LE MINOTAURE
2 rue des Beaux-Arts
75006 Paris