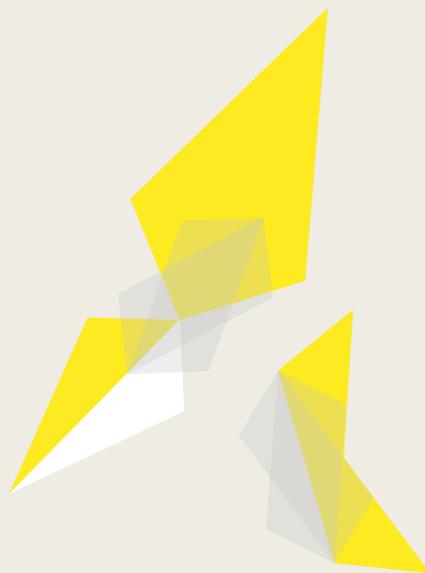
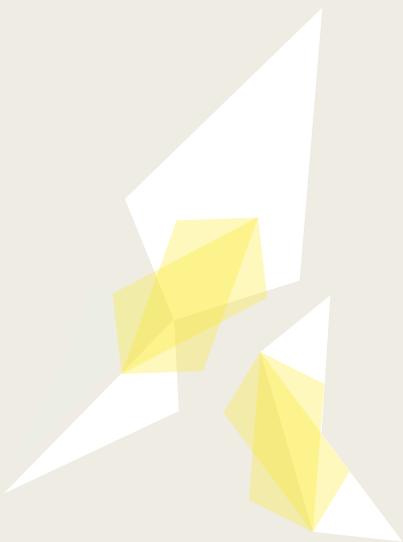


CENTRE POMPIDOU *MOBILE*



LE CENTRE POMPIDOU *MOBILE* PRÉSENTE CERCLES ET CARRÉS



DANIEL BUREN, photo-souvenir : *Cabane éclatée n°6 : Les Damiers*, in Ugo Ferranti, Rome 1985 © DB, Adagg, Paris

LA VIE DES FORMES GÉOMÉTRIQUES

L'ACCROCHAGE – LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

I. Vers la spiritualité

František Kupka [1871-1957], *Disques de Newton. Étude pour Fugue à deux couleurs*, 1911-1912

Vassily Kandinsky [1866-1944], *Auf Spitzen* [Sur les pointes], 1928

II. Abstraction et figuration

Fernand Léger [1881-1955], *Le Pont du remorqueur*, 1920

III. Tout un programme

Theo Van Doesburg [1883-1931], *Peinture pure*, 1920

Auguste Herbin [1882-1960], *Vendredi 1*, 1951

François Morellet [1926], *Du jaune au violet*, 1956

Max Bill [1908-1994], *Acht Liniengruppen um Weiss*, [Huit groupes de lignes autour du blanc], 1969-70

IV. Cinétisme et jeux d'optique

Marcel Duchamp [1887-1968], *Roue de bicyclette*, 1913

Josef Albers [1888-1976], *Homage to the Square* [Hommage au carré], 1956

Victor Vasarely [1906-1997], *Procion-neg*, 1957

Jesús Rafael Soto [1923-2005], *Cuadrados oliva y negro* [Carrés olive et noir], 1966

Philippe Ramette [1961], *Objet à se voir regarder*, 1990

V. L'abstraction dans l'espace

Dan Flavin [1933-1997], *untitled (To Donna) 5a*, [sans titre (À Donna) 5a], 1971

Carl Andre [1935], *144 Tin Square* [144 carrés d'étain], 1975

Daniel Buren [1938], *Cabane éclatée n°6 : Les Damiers*, 1985

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

TEXTES ET RESSOURCES

LA VIE DES FORMES GÉOMÉTRIQUES

Pour son deuxième parcours ⁽¹⁾, le Centre Pompidou mobile présente une sélection d'œuvres qui ont pour point commun d'être composées de formes géométriques simples, développant des réflexions, instaurant des jeux et des expériences qui reflètent la richesse et la diversité de l'une des principales tendances de la création au 20^e siècle, l'art abstrait, et plus spécifiquement l'abstraction géométrique ⁽²⁾.

Que ce soit dans l'art égyptien avec ses pyramides, dans l'Antiquité grecque et romaine déjà familières du nombre d'or, ou à la Renaissance, la géométrie a toujours constitué l'un des fondements des inventions des artistes. Au 20^e siècle, elle est au cœur de l'art abstrait et a permis aux artistes de donner naissance à un vocabulaire artistique inédit.

Le titre de l'accrochage fait allusion à une association d'artistes abstraits, *Cercle et Carré*, fondée en 1929 dont certains d'entre eux représentés ici, Vassily Kandinsky et Fernand Léger, étaient membres. D'une courte durée – l'association n'a existé qu'un an, le temps d'organiser une exposition et de publier quelques numéros d'une revue –, elle a été relayée par une autre association, centrale dans l'histoire de l'abstraction géométrique, *Abstraction-Création*. Fondée par Auguste Herbin et Georges Vantongerloo, rejoints notamment par Kandinsky et František Kupka – également présents dans l'accrochage –, elle a été active entre 1931 et 1936.

Mais ce nouveau parcours déborde largement le cadre historique de ces références en montrant des œuvres qui utilisent la géométrie chacune à leur manière et dans des buts qui leur sont propres. En particulier, des œuvres réalisées dans la deuxième moitié du 20^e siècle, encore peu connues du grand public, sont à découvrir, comme la peinture de Max Bill qui s'inspire de combinaisons mathématiques ou celle de François Morellet issue d'un programme mis au point par l'artiste pour fuir l'arbitraire de la subjectivité. D'autres œuvres, bien diffusées dans les années 1970-1980 et depuis un peu oubliées, sont à redécouvrir, *Procion-neg*, 1957 de Victor Vasarely, par exemple. D'autres encore, très ludiques, invitent le spectateur à se mouvoir, dedans, autour et même dessus.

L'accrochage comporte deux sections. Ce sont tout d'abord des œuvres historiques qui sont présentées. Puis un deuxième module propose des installations se déployant dans l'espace. Ainsi, à partir de la simplicité des formes géométriques, le spectateur est convié à éprouver la vitalité de la création moderne et contemporaine.

1. Le premier accrochage avait pour thématique « La Couleur ».

2. L'art abstrait comporte trois principales tendances, l'abstraction géométrique, l'abstraction lyrique et l'expressionnisme abstrait, les deux dernières, à l'opposé de la première, exaltant la subjectivité de l'artiste.

L'ACCROCHAGE — LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

I. Vers la spiritualité

Avec Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch et Piet Mondrian, František Kupka compte parmi les grands pionniers de l'abstraction, apparue au début des années 1910. Leurs œuvres, hormis celle de Kandinsky jusqu'au début des années 1920, recourent aux formes géométriques pour rompre avec la représentation des objets, au profit de l'expression de leur vie intérieure, de leurs croyances spirituelles ou philosophiques et le plus souvent de l'exaltation de la couleur.

FRANTIŠEK KUPKA [1871-1957]

Disques de Newton.

Étude pour Fugue à deux couleurs, 1911-1912

Titre attribué : *Étude pour la fugue à deux couleurs*
Huile sur toile, 49,5 x 65 cm
Don d'Eugénie Kupka, 1959 - AM 3635 P

Original et très personnel, l'art de Kupka trouve notamment dans l'imagerie scientifique, observation au microscope, au télescope, rayons X, l'une de ses principales sources d'inspiration. Cette étude préliminaire à une œuvre plus vaste (*Amorpha, fugue à deux couleurs*, 1912, Musée de Philadelphie) a pour point de départ le disque inventé par Isaac Newton à la fin du 17^e siècle. Conçu pour démontrer que la lumière blanche est la combinaison des couleurs de l'arc-en-ciel, ce disque, recouvert des sept couleurs – rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet – apparaît blanc lorsqu'il tourne rapidement.

Afin d'évoquer cette idée de synthèse par le mouvement, Kupka peint ici plusieurs disques de différentes couleurs qui se chevauchent et se recourent. Grâce aux touches de peinture parfois très marquées, à des décalages entre formes et couleurs, aux impressions d'avancées et de reculs produites par les contrastes, ces disques semblent même animés de vibrations, comme s'ils étaient vivants. Car telle est la fonction de l'abstraction chez Kupka, stimuler la perception et, par là, la conscience du spectateur pour invoquer la vie.

Jusqu'en 1912, il peint des formes circulaires, mais aussi des compositions juxtaposant de grandes bandes verticales qui mettent l'accent sur l'idée d'ascension spirituelle. À partir de 1912, peut-être parce que son ami Robert Delaunay, très impressionné par ses toiles, se lance à son tour dans la peinture de cercles, Kupka s'inspire de formes plus complexes issues des sciences naturelles.



Photo Centre Pompidou, Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Longtemps sous-estimé, František Kupka est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands maîtres de l'art abstrait. Originaire d'une petite ville de Bohême orientale, région alors rattachée à l'Empire austro-hongrois, il découvre la peinture en autodidacte, puis suit des cours de dessin dans une école d'art locale. En 1889, il intègre l'Académie des Beaux-arts de Prague où il fréquente un atelier de peinture religieuse dirigé par un artiste appartenant au groupe des Nazaréens, peintres qui prônent un retour à l'innocence et à la sensibilité. Il est ensuite admis à l'Académie des Beaux-arts de Vienne en 1892. C'est à cette époque qu'il forge sa culture personnelle : il lit Platon, Goethe, Schopenhauer, s'intéresse à l'astronomie, à la chimie, à l'histoire naturelle... Il devient végétarien et pratique la culture physique.

Cette émulation le conduit, en 1896, à Paris, où il gagne sa vie comme illustrateur pour des journaux tels que *L'Asiette au beurre*, ou des cabarets pour lesquels il conçoit des affiches, s'inspi-

rant du travail de son compatriote Alphonse Mucha, avec lequel il se lie d'amitié. Il fréquente des chansonniers, vit avec La Goulue.

En 1906, il rencontre les frères Duchamp et le groupe de Puteaux qui lui font découvrir le cubisme. Ce style tout d'abord l'enthousiasme et influence sa peinture, mais il s'en écarte vite, n'y voyant qu'une « interprétation de plus » de la réalité. Il préfère s'inspirer de l'imagerie scientifique qui le conduit tout droit à l'abstraction. En effet, à partir de 1911, ses peintures s'affranchissent de toute référence au monde des objets. Rejoint un peu plus tard dans cette démarche par d'autres artistes tels que Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Auguste Herbin, il participe à leurs côtés à de nombreuses expositions d'art abstrait, fonde en 1931, avec certains d'entre eux, l'association *Abstraction-Création* et, malgré un manque de reconnaissance institutionnelle, reste jusqu'à sa mort en 1957 l'un des artistes les plus créatifs de la scène artistique parisienne.

Pour en savoir plus sur František Kupka, consulter le dossier pédagogique :
[La naissance de l'art abstrait, collections du Musée](#)

VASSILY KANDINSKY [1866-1944]

Auf Spitzen [Sur les pointes], 1928

Huile sur toile, 140 x 140 cm

Donation Mme Nina Kandinsky 1976 - AM 1976-858

Dans cette œuvre, géométrie et poésie trouvent un parfait point de convergence. Sur une toile de grand format carré telle que Kandinsky en utilise souvent, des triangles « sur les pointes » forment un bouquet d'où semblent jaillir de plus petits triangles et des cercles, comme des boutons de fleurs ou des bulles de savon.

Lorsqu'il réalise ce tableau, Kandinsky enseigne depuis 1922 au Bauhaus où la tendance rationaliste de l'école et l'effort de systématisation que suppose la transmission à ses étudiants ont influencé sa pratique. Son vocabulaire formel et sa gamme chromatique sont simplifiés pour s'apparenter à l'abstraction géométrique. Mais loin d'effacer les racines symbolistes de son art, les significations qu'il attribue aux formes et aux couleurs comme le montre son premier texte théorique *Du Spirituel dans l'art*, cette radicalisation donne lieu à des tableaux construits et sensibles à la fois. En particulier, l'application délicate des touches de couleur nuancées de blanc et de gris rappelle ses premières peintures, lorsque les paysages servaient de points de départ pour évoluer vers des formes autonomes.

S'il rappelle ces premières toiles, *Sur les pointes* annonce aussi celles qui suivent où le cercle prend une part prépondérante. Comme il le confie à un ami, en 1930, « des trois formes primaires » le cercle est « celle qui tend le plus vers la quatrième dimension », c'est-à-dire l'évocation du temps. Le cercle deviendra chez Kandinsky l'indice d'un dépassement de notre monde physique.

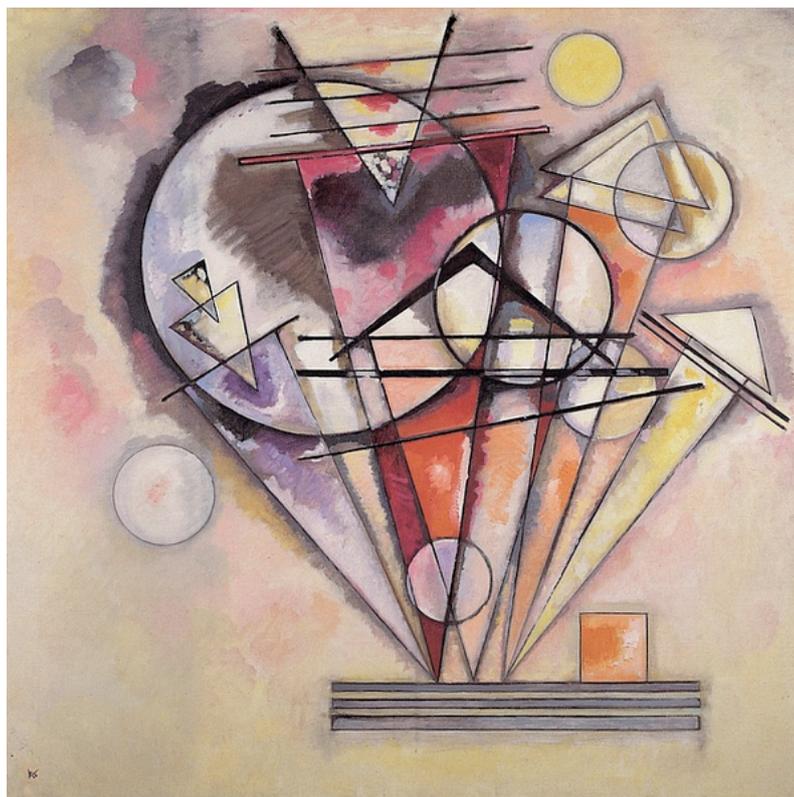


Photo Centre Pompidou, Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Né en 1866 à Moscou, Vassily Kandinsky étudie le droit et l'économie jusqu'à sa thèse de doctorat en 1895, quand subitement, l'année suivante, il part étudier la peinture à Munich. Il réalise alors en dilettante de grands dessins et des petits paysages à l'huile qui sont des souvenirs de ses voyages effectués en Europe. En quelques années, ses réflexions et son vocabulaire artistiques se mettent en place. Les collaborations et les initiatives se multiplient : il rédige, en 1909, *Du Spirituel dans l'art*, fait la connaissance d'Arnold Schönberg, lance en 1912 avec Franz Marc l'*Almanach du Cavalier bleu* (*Almanach der Blaue Reiter*). Stimulé par ces fréquentations, il peint un grand nombre de toiles qui se libèrent peu à peu de la figuration. Les formes géométriques, et en particulier le cercle, y jouent un rôle prépondérant.

La déclaration de la guerre en 1914 met brutalement fin à cette période hautement créative, obligeant Kandinsky à quitter l'Allemagne. À l'euphorie muni-

choise succède une période de crise durant laquelle il ne peint presque pas. Après la Révolution d'Octobre, il occupe diverses fonctions officielles en Russie et reprend la peinture. Mais, dès 1921, profitant d'une mission professionnelle, il s'enfuit et regagne l'Allemagne. À l'invitation de Walter Gropius, il enseigne au Bauhaus, à Weimar, puis à Dessau et enfin à Berlin, où il prend en charge le cours préliminaire et l'atelier de peinture murale.

De nouveau chassé d'Allemagne par le régime nazi, le peintre s'installe en 1934 à Neuilly-sur-Seine. Ce nouveau changement de vie entraîne encore un tournant dans son vocabulaire formel. Ses peintures explorent une gamme chromatique tendre et se peuplent de petits êtres biomorphiques que l'on croirait observés à travers un microscope. Tout au long de sa vie, Kandinsky a su profiter des apports de son environnement sans dénaturer son aspiration à une peinture abstraite et spirituelle.

Pour en savoir plus sur **Vassily Kandinsky**, consulter les dossiers pédagogiques :

[Vassily Kandinsky dans les collections du Musée Kandinsky, exposition](#)

[Vassily Kandinsky, Jaune, rouge, bleu, 1925](#). Pour les enseignants du primaire

II. Abstraction et figuration

Dans l'art du 20^e siècle, rares sont les artistes qui ont rassemblé des formes abstraites et des figures au sein de mêmes œuvres. Fernand Léger fait partie de ces exceptions aux côtés, par exemple, de Sonia et Robert Delaunay qui introduisent des éléments de réalité parmi des cercles de couleur. Pour Léger, absorbé par sa passion de l'humain et la géométrie de la ville, les deux sont associées pour traduire les bouleversements du monde moderne.

FERNAND LÉGER [1881-1955]

Le Pont du remorqueur, 1920

Huile sur toile, 96,5 x 130 cm
Legs Baronne Eva Gourgaud 1965 - AM 4315 P

Tout l'œuvre de Fernand Léger se caractérise par des formes stylisées, parfois à l'extrême, confinant à la géométrie, qui laissent à penser que l'abstraction est pour lui un moyen puissant pour évoquer le réel.

Au début des années 1920, il peint plusieurs tableaux de grand format qui représentent un thème à ses yeux fascinant, la ville moderne. Ce sont des œuvres très colorées, avec, çà et là, des bribes de typographie qui évoquent les affiches nouvellement placardées aux murs, des machines porteuses de l'espoir d'une vie meilleure, et des disques qui insufflent un dynamisme à l'ensemble.

Le Pont du remorqueur obéit à cette construction : quelques signes indiquent un milieu urbain tandis que des formes au centre aident à reconnaître l'architecture d'un bateau. Un petit personnage accoudé à une rambarde finit de nous convaincre que ce tableau est bel et bien figuratif. Mais la représentation du réel n'empêche pas Léger d'avoir recours à des formes géométrisées et à de grands aplats de couleur, vocabulaire pictural issu de l'art géométrique abstrait alors en train de se mettre en place. Ce sont les fameux disques que l'on retrouve au centre de ce tableau, et de manière plus manifeste dans la grande toile intitulée *Les Disques dans la Ville*, réalisée la même année.

Ici, on trouve aussi un damier, un enchevêtrement de rectangles qui donnent l'impression d'une succession de plans. Le tout est ponctué d'un réseau d'oppositions entre le noir et le blanc, qui permet de répartir de manière équilibrée le vert, l'orange, le jaune et le rose.

Léger restera fidèle à cette manière de construire l'espace pictural.



Photo Centre Pompidou, Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Né dans une petite ville de l'Orne, Argentan, Fernand Léger est un élève dissipé qui passe son temps à dessiner. Adolescent, il entre comme apprenti chez un architecte puis, en 1900, il s'installe à Paris où il fréquente l'École des Arts décoratifs et l'Académie Julian. Dans le quartier de Montparnasse, il pénètre le milieu artistique parisien et se lie d'amitié avec Robert Delaunay, Marc Chagall, Blaise Cendrars... À partir de 1910, le cubisme, qui s'impose de plus en plus dans l'avant-garde artistique, le séduit à son tour. Il en résulte ses *Contrastes de formes* : des peintures qui articulent déjà abstraction et figuration, dont la composition se fonde sur l'opposition des valeurs, des lignes et des couleurs, tout en faisant référence à la réalité quotidienne.

La guerre interrompt brutalement ces premiers succès. Léger est envoyé au front mais continue de dessiner. Réfor-

mé à la fin de 1917, il entreprend de grandes peintures influencées par le thème de la modernité. Les collaborations se multiplient : avec Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois, pour les décors et costumes d'un ballet, avec Robert Mallet-Stevens et Marcel L'Herbier pour les décors du film *L'Inhumaine*, ou avec Dudley Murphy pour le film *Ballet mécanique*. En 1929, il participe même aux activités du groupe d'art abstrait *Cercle et Carré*.

Avec l'arrivée du Front populaire, son engagement politique se manifeste à travers des conférences et de grandes peintures murales où il réalise son rêve de concilier l'avant-garde et l'art populaire. Mais la guerre interrompt de nouveau son travail et le conduit pour quelques années à New York. La ville moderne lui inspirera encore de grandes compositions.

Pour en savoir plus sur Fernand Léger, consulter le dossier pédagogique :
[Fernand Léger dans les collections du Musée](#)

III. Tout un programme

Les peintres ayant choisi la voie de l'abstraction géométrique ont, pour un grand nombre d'entre eux, un point commun, le fait de réaliser leurs œuvres en fonction d'un programme, de lois ou de règles du jeu qu'ils s'imposent à eux-mêmes avec plus ou moins de souplesse.

THEO VAN DOESBURG [1883-1931]

Peinture pure, mai 1920 - 7 juillet 1920

Ancien titre : *Décomposition ; Composition*

Huile sur toile, 130 x 80,5 cm

Cadre-baguettes original peint à l'huile en deux couleurs

Achat 1964 - AM 4281 P

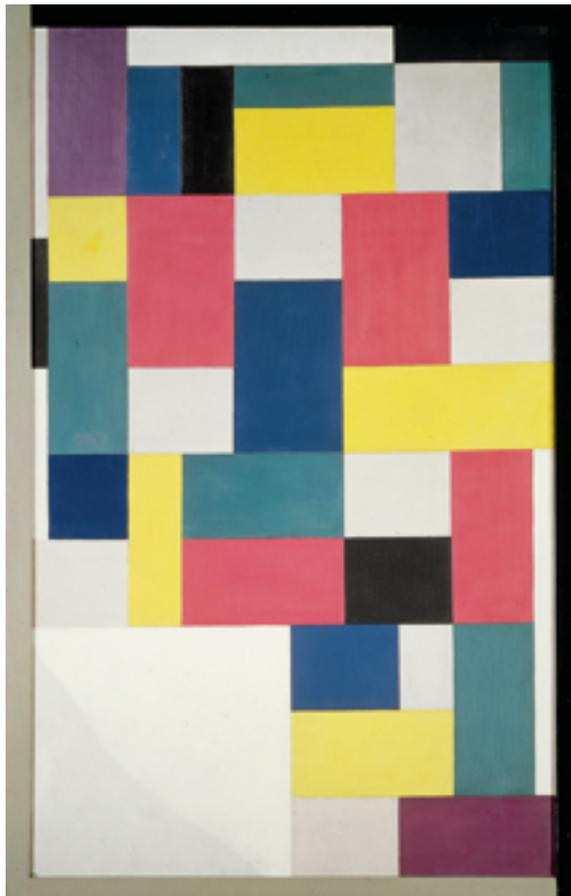
À la suite de Mondrian qui vient d'inventer une peinture géométrique abstraite très épurée, Theo Van Doesburg se lance dans la réalisation de tableaux qui schématisent le réel pour finalement se détacher complètement de ses apparences. Tous deux aboutissent à un style rigoureux qu'ils baptisent *néoplasticisme*, pensé comme « continuation logique du cubisme » en opposition au « baroque moderne ». Leurs tableaux se composent de couleurs primaires et de lignes orthogonales.

Le titre initial de cette œuvre, *Décomposition ; Composition*, est significatif de la démarche de l'artiste : décomposer la forme, la réduire en une série de quelques éléments, puis articuler ou composer ces derniers en un tout indivisible et sans hiérarchie.

Mais ici, contrairement à ce que prône son ami Mondrian, Van Doesburg réintroduit les couleurs secondaires ainsi que le gris (qui recouvre deux baguettes du cadre). Les formes sont aussi plus diversifiées : carrés et rectangles s'encastrent les uns dans les autres avec, notamment, un grand carré blanc dans le coin à gauche qui provoque une impression de déséquilibre.

Dans d'autres toiles, Van Doesburg ira encore plus loin, réintroduisant les diagonales. Inacceptable pour Mondrian, cet assouplissement des règles conduira les deux artistes à une rupture en 1924.

Pour en savoir plus sur le mouvement de Stijl et Theo Van Doesburg, consulter le dossier pédagogique [Mondrian / De Stijl, exposition](#)



© Domaine public

Biographie

Originaire d'Utrecht aux Pays-Bas, Theo Van Doesburg (de son vrai nom Christian Emil Kuepper) se consacre d'abord au théâtre et à l'écriture avant de s'intéresser à la peinture. Pendant la guerre, il découvre l'œuvre de Mondrian et, en 1917, réalise ses premiers tableaux, des compositions basées sur des réseaux de lignes orthogonales. Dans la foulée, il fonde la revue *De Stijl*, à l'origine du mouvement du même nom qui rassemble des peintres, des sculpteurs, des poètes, des designers et des architectes.

C'est en 1916 qu'il rencontre les architectes Jacobus Johannes Pieter Oud et Jan Wils avec lesquels il va collaborer, notamment pour des mises en couleur d'espaces intérieurs puis pour des façades d'édifices. Mais sa conception de la couleur comme moyen de dynamiser et de déstructurer l'architecture conduira Oud à rompre avec *De Stijl*. En 1926, il réaménage à Strasbourg le célèbre café-restaurant dancing *l'Aubette* avec Sophie Taeuber et Hans Arp. Ses compositions aux dimensions monumentales constituent alors une étape clef dans

sa définition de « l'élémentarisme » qui repose sur l'utilisation de formes élémentaires, de lignes droites et des trois couleurs primaires, accompagnées du noir et du blanc. Plus tard, il réalise sa propre maison-atelier à Meudon.

Ouvert à toute forme de créativité, il s'intéresse également aux œuvres avant-gardistes des dadaïstes et des constructivistes ainsi qu'aux créations de l'École du Bauhaus. Cette ouverture et la réintroduction d'éléments bannis de la peinture par Mondrian, comme la diagonale, l'amènent à rompre avec le maître, sans pour autant renoncer à une peinture géométrique abstraite rigoureuse. En 1930, il publie son court manifeste de *l'Art concret*, un art qui « n'est pas un dogme, pas un isme », qui « n'est pas une transposition de la nature », un art qui « est le réel », car « rien n'est plus concret (...) qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface ». Ce texte aura une grande postérité et influencera toute une nouvelle génération d'artistes. Theo Van Doesburg meurt prématurément en 1931, laissant une œuvre prometteuse inachevée.

AUGUSTE HERBIN [1882-1960]

Vendredi 1, 1951

Huile sur toile, 96 x 129 cm

Achat 1976 - AM 1976-6

Tandis qu'il réalise des peintures abstraites depuis 1917, Auguste Herbin procure un souffle nouveau à son œuvre avec l'invention, autour de 1942, d'un système pictural rigoureux qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa vie, un « alphabet plastique ». À chaque lettre correspond une couleur et une ou plusieurs formes. Cette démarche n'est pas sans rappeler les voyelles colorées du poème de Rimbaud, mais l'alphabet plastique d'Herbin peut aussi être rapproché de la poésie concrète et sonore autour de la lettre et du son, ou des recherches littéraires menées un peu plus tard par les protagonistes de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle fondé en 1960, notamment par Raymond Queneau) pour qui les contraintes stimulent la création.

Pour composer ses tableaux, Herbin choisit en effet des mots, non pour leur sens, mais comme points de départ pour opérer le libre agencement des formes et des couleurs sans recours à l'arbitraire de la sensibilité. Entre 1949 et 1951, il peint une série à partir des noms des sept jours de la semaine, dont fait partie *Vendredi 1*. Dans un entretien de 1957, l'artiste détaille l'application de son système à ce tableau : le V, triangle inversé noir, est peint en opposition avec le blanc des quelques barres évoquant le N, tandis que les formes rouges incarnent le E, opposées au bleu qui représente le R, sur un fond orangé symbolisant le I. En somme, ces correspondances sont les moyens dont s'est doté l'artiste pour composer des toiles selon des lois issues de son esprit plutôt que de la réalité extérieure.



Photo Centre Pompidou, Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Auguste Herbin est un artiste central de l'abstraction géométrique française, tant il a participé aux activités de ce milieu et influencé plusieurs générations de créateurs. Car, au-delà d'une froideur apparente, sa pratique est guidée par la recherche généreuse d'un art universel accessible à tous.

D'origine modeste – ses parents sont ouvriers dans une fabrique de textiles –, il est bon élève et découvre le dessin en fréquentant des cours municipaux. Ses aptitudes le distinguent et une bourse lui permet d'étudier à l'École des Beaux-arts de Lille. En 1901, il s'installe à Paris où il découvre les peintures de Seurat, Van Gogh, Manet... Ses premières œuvres sont marquées par ces influences puis évoluent vers le cubisme.

À partir de 1917, ses toiles ne font plus référence à la réalité quotidienne, comme c'est le cas chez les peintres de ce mouvement ; elles deviennent des agencements de couleurs purement abstraits.

Après un retour provisoire à la figuration au début des années 1920, il adopte définitivement l'abstraction en 1926, et produit des œuvres, majoritairement des peintures mais aussi des sculptures, où les formes aussi bien géométriques qu'organiques expriment la quête d'une spiritualité inspirée par la théosophie ^[1]. Membre fondateur d'*Abstraction-Création*, il dirige les activités du groupe et notamment la revue du même nom.

Reconnu surtout après la Seconde Guerre mondiale grâce à l'invention de son alphabet plastique et aux œuvres qui en découlent, Auguste Herbin publie un ouvrage théorique, *L'Art non-figuratif non-objectif*. Il expose à Paris à la galerie Denise René, à New York, à Bruxelles... et connaît un relatif succès jusqu'à sa mort en 1960, avant que l'abstraction géométrique soit éclipsée par une nouvelle vague de mouvements avant-gardistes.

À consulter : les pages de la [collection Herbin](#) au Musée Matisse du Cateau-Cambrésis

1. Le courant théosophique découle d'une tradition, initiée au 3e siècle, consistant à soutenir que les différentes religions sont des tentatives d'approche de la connaissance du divin et que chacune d'elles recèle une part de vérité. La théosophie connaît un renouveau au 19e siècle avec la fondation de la Société théosophique par Helena Petrovna von Hahn, dite Madame Blavatsky. De nombreux artistes seront sensibles à ce courant perçu comme initiatique, notamment dans les pays du Nord, comme Piet Mondrian ou Edvard Munch.



Photo Centre Pompidou, Jacques Faujour/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

FRANÇOIS MORELLET [1926]

Du jaune au violet, 1956

Huile sur toile, 110,3 x 215,8 cm
Achat 1982 - AM 1982-15

Cette peinture, comme l'ensemble des œuvres de François Morellet, est l'exécution d'un programme prédéterminé par l'artiste. Une démarche qui lui permet de se défaire de sa subjectivité et de pousser un principe jusqu'à son parfait accomplissement, tâche non dénuée d'absurdité, d'où découle un certain humour.

Ici, le programme semble échappé d'un manuel pour apprendre à maîtriser les couleurs en peinture. Il s'agirait même de les neutraliser, tant la proposition, simple et mécanique, rejette toute association entre couleur et sensibilité.

À travers le motif de deux carrés concentriques, Morellet explore, à partir du cercle chromatique, les deux manières de passer graduellement « du jaune au violet ». La progression passe soit par le vert et le bleu, soit par l'orange et le rouge. Les traits sont bien sûr tracés à la règle, les couleurs sont appliquées à la roulette, pour que toute trace manuelle disparaisse. Le tableau qui en résulte est un étrange diptyque où la rigueur de la méthode aboutit à une image quasi psychédélique et hypnotique.

Après avoir accompli cette mission d'objectivation des couleurs, à travers cette œuvre et quelques autres réalisées autour de la même période, Morellet privilégiera dans ses œuvres le noir et le blanc et, poussant la logique de neutralité à l'extrême, utilisera à partir des années 1960 des moyens techniques tels que la sérigraphie et le néon.

Biographie

François Morellet réalise depuis plus de cinquante ans des œuvres dans la lignée de l'abstraction géométrique, s'attachant à démystifier le rôle de l'artiste avec autant de persévérance que de drôlerie. À ses débuts, il pratique la peinture en autodidacte et se forme au gré de ses rencontres avec des artistes, en fréquentant galeries et expositions. Ses premières œuvres sont inspirées des arts primitifs puis, avec la découverte des travaux de Mondrian et de Max Bill au début des années 1950, il réalise ses premières peintures abstraites.

Nourries également de ses lectures – Morellet aime la littérature expérimentale de Joyce ou de Queneau –, ses œuvres sont composées en fonction de programmes préétablis qui conduisent à des processus radicaux, par exemple la série de toiles de 1958 intitulée *6 répartitions aléatoires de 4 carrés noirs et blancs d'après les chiffres pairs et impairs du nombre Pi*.

Au début des années 1960, il fonde, avec des amis français et d'Amérique latine, le GRAV, Groupe de Recherche d'Art

visuel, qui devient l'un des pôles de l'art cinétique. L'objectif est la création d'un art nouveau et de nouveaux objets, fondés sur la géométrie mais surtout le mouvement, l'absence de subjectivité de l'artiste voire l'anonymat et, subsidiairement, le renouvellement du rôle du public qui en devient acteur. Organisation d'expositions, publications de textes et de tracts diffusés au cours d'événements culturels constituent les activités du groupe jusqu'à sa dissolution en 1968.

Parallèlement, Morellet développe ses recherches personnelles en expérimentant de nouveaux supports tels que le métal et le néon qu'il est l'un des premiers artistes à utiliser. À partir des années 1970, son travail commence à être régulièrement exposé en France et à l'étranger. Le Centre Pompidou a rendu hommage à cette personnalité forte et attachante en 1986 puis en 2011 avec l'exposition *Réinstallations*, où 26 de ses installations, actualisées, retraçaient les grands axes de ses recherches, de 1963 à aujourd'hui.

Pour en savoir plus sur François Morellet, consulter le dossier pédagogique : [François Morellet. Réinstallations, exposition](#)

MAX BILL [1908-1994]

Acht Liniengruppen um Weiss,

[Huit groupes de lignes autour du blanc], 1969-70

Huile sur toile, 150 x 150 cm

Achat de l'État 1971, attribution 1980 - AM 1980-402

« Huit groupes de lignes autour du blanc », tel est le titre presque dansant de ce tableau de Max Bill, promettant quelques farandoles de lignes autour d'une quelconque divinité virginale. Or, lorsqu'on découvre la toile, aucune ronde ne nous saute aux yeux, seul un réseau de diagonales qui se croisent sur un fond blanc. Ce tableau de Max Bill semble uniquement composé d'éléments géométriques rudimentaires. Il a été réalisé d'après un programme que l'artiste s'est donné.

Quelques secondes supplémentaires permettent de découvrir un univers riche et dynamique, en harmonie avec son titre. Les lignes droites s'organisent sous nos yeux en une succession de carrés qui s'enchaînent les uns dans les autres. Le plus immédiatement perceptible d'entre eux, en équilibre sur la pointe, s'insère dans le carré que constitue le châssis de la toile. Traversé par les deux grandes diagonales qui barrent la toile, il est lui-même constitué de quatre petits carrés sur la pointe. Cet agencement de lignes crée un effet dynamique inspiré des toiles de Theo Van Doesburg.

Les 8 groupes de lignes (un pour chaque côté du carré et deux pour chaque diagonale, soit 8 groupes de lignes de même mesure) sont chacun composés de deux segments (soit 4 segments pour chaque grande diagonale ou 8 pour les 2, et 2 segments pour chaque côté du carré ou 8 en tout pour son périmètre). Chacun de ces segments est lui-même composé de 2 segments colorés, posés côté à côté. En tout, il y a donc dans ce tableau 32 segments de couleurs, collés deux par deux, jaune, orange, rose, violet, rouge, bleu. Toutes plus subtiles les unes que les autres, bien loin de la rigueur des couleurs primaires des premiers temps de l'abstraction géométrique, ces teintes illuminent les groupes de lignes et leur procurent une vitalité qui ferait croire que, d'une seconde à l'autre, ils pourraient se mettre à danser sur la surface blanche de la toile.



Photo Centre Pompidou, Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Connu comme le principal représentant de l'abstraction géométrique suisse, Max Bill est en réalité un artiste complexe, aux multiples facettes.

Après des études d'arts appliqués à Zurich et au Bauhaus, il devient architecte en 1930. Tout au long de sa carrière, cette discipline et ses avancées avant-gardistes lui resteront chères : il vit dans une maison expérimentale, construite à partir d'éléments préfabriqués, adhère aux CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), publie des essais sur Le Corbusier et sur l'architecture moderniste, conçoit la mise en espace d'expositions.

La peinture et la sculpture l'intéressent tout autant. Il publie des essais sur Paul Klee ou Vassily Kandinsky... Dès 1932, il adhère au groupe *Abstraction-Création* et peint des tableaux inspirés de Mondrian et Van Doesburg. En 1936, à la

suite de Theo Van Doesburg, il définit ce qu'il appelle, plutôt qu'abstrait, l'*art concret* : « Nous appelons art concret les œuvres d'art qui sont créées selon une technique et des lois qui leur sont entièrement propres sans prendre extérieurement appui sur la nature sensible ou les transformations de celles-ci [...]. Des idées abstraites qui n'existaient auparavant que dans l'esprit, sont rendues visibles sous forme concrète ».

Peu après, ses œuvres s'inspirent de formules mathématiques, mais sans toutefois les appliquer à la lettre. En particulier, la couleur est convoquée pour contrebalancer la rigueur des formes grâce à sa douceur et à sa sensibilité. Après la Deuxième Guerre, Max Bill enseigne en Suisse et en Allemagne et de nombreuses expositions lui sont consacrées.

IV. Cinétisme et jeux d'optique

L'un des développements de l'art abstrait géométrique consiste en des œuvres qui expérimentent les effets du mouvement, réel ou virtuel, sur la perception. Ces œuvres ont été qualifiées comme relevant d'un art cinétique ou d'un art optique (dit *Op'Art* aux États-Unis). Et Marcel Duchamp se révèle ici, une fois encore, comme un précurseur de cet art en mouvement qui remet en cause la peinture et la sculpture.

MARCEL DUCHAMP [1887-1968]

Roue de bicyclette, 1913 / 1964

Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm
Achat 1986 - AM 1986-286

Roue de bicyclette est souvent considérée comme le premier ready-made de Marcel Duchamp – ready-made : une pièce que l'artiste trouve « already-made », c'est-à-dire déjà toute faite et qu'il expose telle quelle. Mais ce n'est pas exactement le cas, la roue ayant tout de même été fixée par lui sur le tabouret. Son premier ready-made sera un porte-bouteilles acheté l'année suivante dans un magasin, le BHV.

Duchamp définit lui-même sa *Roue de bicyclette* comme une « sculpture » sur un socle, à la manière des œuvres de son ami Constantin Brancusi. Dans une lettre de 1915, il explique qu'il s'est fabriqué cet objet parce qu'il apprécie particulièrement le mouvement hypnotique de la roue, favorisé par sa position sur le tabouret, qui lui rappelle sa fascination devant les flammes d'un feu de cheminée.

Plus qu'à l'origine de la tradition de l'objet trouvé qui traverse tout le 20^e siècle jusqu'à aujourd'hui, la *Roue de bicyclette*, libérée de son usage au profit de sa forme, un cercle, et de sa qualité essentielle, le mouvement, devrait être regardée comme l'une des premières œuvres cinétiques. Elle annonce les pièces ludiques qui apparaissent au début des années 1950 et qui supposent la participation active du spectateur. Elle montre aussi l'intérêt de Duchamp pour les formes industrielles.

D'autres œuvres de Duchamp jouent avec les illusions optiques en se basant sur une géométrisation des formes et le mouvement : le *Nu descendant l'escalier* de 1912 où il schématise et multiplie la figure, *Anemic cinema*, film de 1925, ou encore les *Rotoreliefs* de 1935 qui en sont issus, des disques en carton imprimés de motifs en spirale et destinés à être utilisés sur des tourne-disques pour produire l'illusion du volume. Ces derniers ont d'ailleurs été montrés lors de l'exposition *Le Mouvement* en 1955 à la galerie Denise René.

Pour en savoir plus sur Marcel Duchamp et son influence, consulter les dossiers pédagogiques :

[Marcel Duchamp dans les collections du Musée Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, exposition John Cage, le génie ingénu](#)



© Succession Marcel Duchamp/Adagg, Paris

Biographie

Marcel Duchamp est le troisième d'une famille de six enfants, dont quatre sont des artistes reconnus : les peintres Jacques Villon (1875-1963) et Suzanne Duchamp (1889-1963), le sculpteur Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) et lui-même, le plus célèbre.

Après une scolarité à Rouen, il fréquente à Paris l'Académie Julian. Mais c'est auprès de ses frères et de leurs amis, des peintres cubistes, qu'il fait son véritable apprentissage de la peinture. Son travail s'éloigne toutefois rapidement de la problématique spatiale des cubistes. À l'écoute de la modernité du monde, il s'attache à la décomposition du mouvement, comme dans son *Nu descendant l'escalier*.

Installé à New York à partir de 1915 – il fera toute sa vie des allers et retours

entre les États-Unis et la France –, il diffuse les avant-gardes parisiennes auprès du public américain. À cette époque, il élabore ses œuvres les plus connues comme le « Grand Verre » – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* – ou *Fontaine* – le célèbre urinoir signé Richard Mutt –, mais se consacre de plus en plus aux échecs qui deviennent, au milieu des années 1920, sa principale activité.

C'est à travers le surréalisme qu'il renoue avec l'art dans les années 1930 en organisant des événements en collaboration avec André Breton. De retour sur la scène artistique, il acquiert une renommée croissante et devient célèbre à partir de la décennie suivante.

JOSEF ALBERS [1888-1976]

Homage to the Square [Hommage au carré], 1956

Huile sur isorel, 61 x 61 cm

Don de la Josef and Anni Albers Foundation 1978

AM 1978-751

À partir des années 1950, Albers commence à réaliser, comme le mentionnent leurs titres, des « hommages au carré ». À les observer, on aurait pourtant tendance à penser que ce sont des hommages à la couleur.

La forme géométrique primaire qu'est le carré n'est pour Albers qu'un motif neutre et commode. Ses toiles en comportent généralement trois ou quatre qui s'imbriquent les uns dans les autres, formant un dispositif simple pour étudier le comportement des couleurs entre elles. Car, pour lui, une couleur n'est jamais la même, elle varie en fonction de son étendue, de son intensité et de son environnement. Albers pousse même la précision de ses recherches jusqu'à l'observation des variations d'une même couleur selon les marques de peinture utilisées, ce qu'il prend bien soin de noter au revers des toiles ou sur ses esquisses. De la même manière, il teste l'effet sur la perception des différences de texture, de brillance, d'épaisseur des couches de peinture. En somme, la géométrie permet à l'artiste de régler un problème pour lui mineur, celui de la forme, pour mieux se concentrer sur ce qui lui est cher, la couleur.

Dans l'*Hommage au carré* de 1956, le peintre a organisé la rencontre de trois couleurs automnales, un ocre chaleureux à la périphérie, un bleu apaisant comme intermédiaire et un vert au milieu. Contre toute attente, c'est le bleu qui l'emporte sur les autres couleurs, créant l'illusion d'avancer et de se détacher du fond ocre, tandis que le vert, grâce à une force contraire vers l'arrière, l'empêcherait de s'échapper du tableau.

Ainsi, les *Hommages au carré* d'Albers provoquent-ils des effets optiques très subtils, où certaines couleurs dominent tandis que d'autres s'effacent. C'est dans ce sens que le peintre peut être considéré comme un précurseur de l'*Op'Art*, mouvement qui fera son apparition au milieu des années 1960. Certaines de ses œuvres seront montrées dans l'exposition fondatrice de ce mouvement, *The Responsive Eye*, au MoMA de New York, en 1965.



Photo Centre Pompidou, Jacqueline Hyde/Dist. RMN-GP
© The Josef and Anni Albers Foundation/Adagp, Paris

Biographie

Originaire de Westphalie, Josef Albers s'engage d'abord dans la carrière d'instuteur avant de fréquenter successivement l'Académie royale des Beaux-arts de Berlin et le Bauhaus, qu'il intègre à sa création en 1919. Le cours de Johannes Itten sur la couleur, très orienté vers la réflexion spirituelle, sera déterminant pour son œuvre à venir. Son diplôme obtenu, il reste au Bauhaus en tant qu'enseignant où il remplace Itten après son départ en 1923, en assurant, notamment, pour le cours préliminaire, l'apprentissage des fondamentaux.

À la fermeture de l'École, en 1933, comme nombre de ses collègues, Walter Gropius, Mies van der Rohe..., Albers

émigre aux États-Unis – il devient citoyen américain en 1939 – et enseigne dans les meilleures écoles du pays. À son arrivée, il travaille au Black Mountain College, fréquenté par les futurs acteurs de la scène artistique américaine (ceux-là mêmes qui se passionneront pour Duchamp). Puis, à partir de 1950, il occupe la chaire de design de l'Université de Yale. Temporairement, en 1954, il est même invité à l'Université d'Honolulu. Grâce à cette activité intense d'enseignement, Albers diffuse l'esprit et les idées héritées du Bauhaus qui auront une grande postérité outre-Atlantique et au-delà. En 1963, il publie un texte majeur, *L'Interaction des couleurs*.

VICTOR VASARELY [1906-1997]

Procion-neg, 1957

Huile sur toile, 195 x 114 cm
Don de l'artiste 1977 - AM 1977-226

Sur ce tableau – un rectangle – des disques et des carrés semblent se renvoyer la balle ! Dans le haut, les disques sont dans des carrés. Jamais tout à fait entiers. Dans le bas, c'est l'inverse : ce sont des carrés que l'on retrouve dans des disques qui, eux-mêmes, forment un carré unique. Victor Vasarely met en scène une double opposition : entre les formes mais aussi entre le noir et le blanc. Il s'est inspiré de travaux photographiques qu'il réalise à la même époque : de la pellicule au tirage papier, tout s'inverse, le blanc devient noir et le noir devient blanc.

Cette œuvre s'inscrit dans le prolongement des compositions épurées et abstraites conçues par l'artiste dès la fin des années 1940. Les jeux de contrastes colorés mais aussi formels témoignent de son passé de graphiste. Mais *Procion neg*, 1957, fait aussi partie de sa période intitulée *Noir-Blanc* qui s'étend de 1954 à 1960, et dans laquelle le travail sur les illusions optiques a pour but d'approfondir la perception du mouvement qui constituera, dès les années 1960, sa marque de fabrique.

Ici, notre œil n'est pas à proprement parler dupé, mais incité à aller d'une forme à l'autre, à se déplacer constamment. Nous éprouvons aussi parfois l'illusion de la profondeur. Par cette participation du spectateur, l'artiste vise à un art populaire : « Nous ne pouvons indéfiniment laisser la jouissance de l'œuvre d'art à la seule élite des connaisseurs, dit-il. L'art présent s'achemine vers des formes généreuses, à souhait recréables : l'art de demain sera trésor commun ».

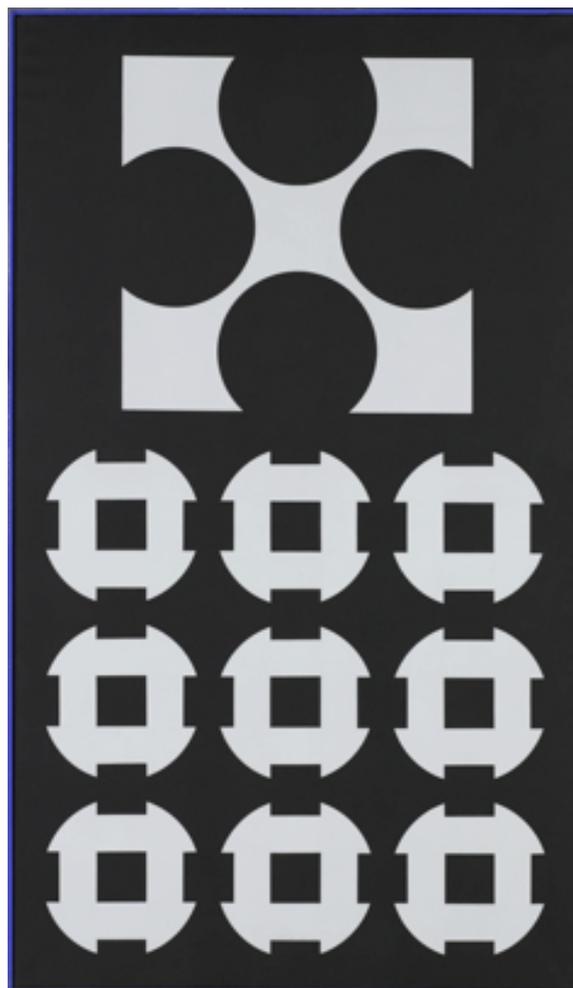


Photo Centre Pompidou, Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Originaire de Hongrie où il étudie l'art dans une école organisée sur le modèle du Bauhaus, Victor Vasarely émigre en 1930 à Paris et travaille comme graphiste dans une agence de publicité. Dès ses débuts, il s'intéresse aux effets optiques en travaillant, par exemple, sur le motif des rayures. Après guerre, ses œuvres prennent le chemin de l'abstraction géométrique, en lien avec la remise en cause de la notion d'original et de son corollaire, la pièce unique. Ainsi, dans ses créations, tout est calculé pour allier la simplicité de la compréhension, la qualité de l'objet et la multiplication des exemplaires.

Dès 1955, Vasarely s'impose comme le chef de file de l'art cinétique avec une exposition qu'il organise chez Denise René, *Le Mouvement*, où il réunit les œuvres de précurseurs comme Marcel Duchamp et de plus jeunes artistes, Soto, Agam, Bury... Pour l'occasion, il rédige un texte surnommé *Manifeste jaune* dans lequel il pose les principes de son travail : un art accessible à tous et facilement reproductible.

Au début des années 1960, il s'intéresse aux formes qui permutent progressivement dans des dégradés de couleurs. Ce thème devient central dans son œuvre et est à l'origine de l'*Op'Art*, expression inventée à l'occasion de l'exposition *Responsive Eye*. Vasarely devient l'un des artistes européens à la fois les plus vendus et les plus connus du grand public.

Vasarely a mis l'art géométrique au service du divertissement et du décoratif, ce qu'on a pu lui reprocher. Mais, après tout, d'autres artistes célèbres n'ont-ils pas prôné « un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit... quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui délasse de ses fatigues physiques » ? (1). Vasarely ne se situe-t-il pas légitimement dans la lignée de ceux qui, avec leurs œuvres, cherchent à produire du bonheur plutôt que du tracés ?

1. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », paru dans *La Grande Revue*, décembre 1908.

Pour en savoir plus sur Victor Vasarely, voir le site de la [Fondation Vasarely](#), inaugurée à Aix-en-Provence en 1976

Pour en savoir plus sur l'art cinétique, consulter le dossier pédagogique : [L'art cinétique dans les collections du Musée](#)

JESÚS RAFAEL SOTO [1923-2005]

Cuadrados oliva y negro [Carrés olive et noir], 1966

Peinture acrylique sur bois et métal, 106 x 106 x 16 cm
Dation en 2011 - AM 2012-108

Dès sa formation à Caracas (Venezuela), Jesús Rafael Soto est attiré par les œuvres de Mondrian et surtout par celles de Malevitch, aux formes élémentaires et légèrement instables, conçues par les peintres comme une introduction à l'espace infini.

Soto fait partie de cette génération d'artistes qui, dans les années 1950, veut renouveler l'art géométrique abstrait. Il veut y introduire le mouvement par l'organisation rythmique des couleurs et des formes. Après ses œuvres abstraites réalisées en un plexiglas qui brouille les motifs géométriques qu'il recouvre, ses *Vibrations* constituées de fils de fer ou de bâtonnets de métal suspendus devant des fonds striés, Soto se rapproche, entre 1959 et 1962, des Nouveaux réalistes et de leur intérêt pour les matériaux trouvés (ferrailles usagées, madriers récupérés sur des chantiers de démolition...) qu'il continue à confronter à des fonds striés et à des fils de fer.

À la recherche de la vibration pure, il abandonne la poésie des matériaux trouvés pour se libérer de tout jeu optique. Désormais fils de fer ou carrés sur fonds uniformément striés, tiges suspendues en équilibre n'auront de but que de montrer le caractère proprement cinétique du réel. Ainsi dans *Cuadrados oliva y negro*, seize carrés sont disposés en rangées horizontales à l'avant d'un fond uniformément strié, disposition qui dématérialise les formes pour n'en garder que la pure énergie. Que l'on bouge devant elle, à son tour l'œuvre bouge. Ou, plus précisément, instable, elle vibre. Dédoublement, décalage, superpositions, interférences : nous ne sommes plus face à une image, mais face à plusieurs images.

Rien n'est figé pour Soto, et surtout pas l'œuvre d'art, sa recherche du mouvement est liée à sa conviction que les formes sont instables. Son but est de mettre en lien le temps, l'espace et le mouvement, en écho à l'univers qui, pour l'artiste, se caractérise par une vibration perpétuelle. Ce que démontrent d'ailleurs les mathématiciens et les physiciens. L'œil devient conscient de sa vibration dans l'espace.

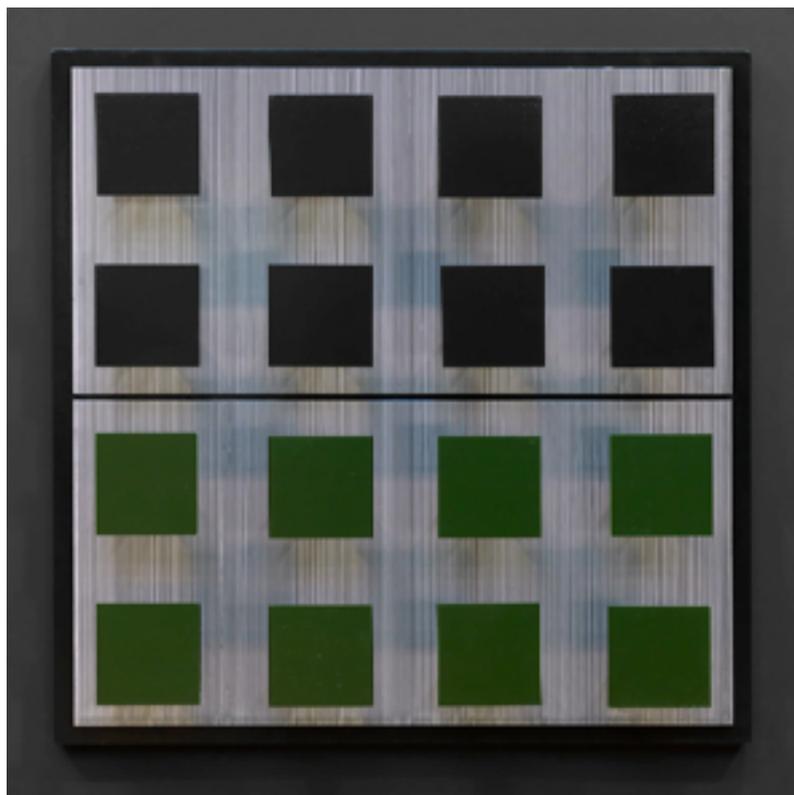


Photo Centre Pompidou, Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Originaire d'une petite ville du Venezuela, Ciudad Bolívar, Soto commence très tôt à peindre en autodidacte et gagne un peu d'argent en réalisant des affiches de cinéma. Puis, grâce à une bourse, il part étudier à l'École des Beaux-arts de Caracas où il découvre l'art moderne européen à travers des reproductions. Le cubisme, avec son caractère très construit, l'intéresse immédiatement.

Après une expérience d'enseignement à Maracaibo, il s'installe à Paris en 1950. Là, il approfondit sa connaissance de l'art, en particulier de l'art abstrait qu'il découvre dans les livres et aussi grâce à ses rencontres avec Auguste Herbin et les artistes de la galerie Denise René. Il mène une vie de bohème, gagnant sa vie comme guitariste la nuit et peignant le jour. La musique influence son travail plastique en lui suggérant des principes de compositions sériels. En 1955, plusieurs de ses œuvres, des reliefs en

plexiglas, sont présentées dans l'exposition *Le Mouvement*, qui fait de lui l'un des principaux artistes de l'art cinétique. L'année suivante, Denise René lui consacre sa première exposition à Paris.

À la fin des années 1960, il invente un nouveau type d'œuvre qu'il appelle les *Pénétrables* : des environnements faits de tubes de plastique suspendus au plafond, dans lesquels les spectateurs peuvent évoluer librement et éprouver les vibrations qui animent l'univers. Car, pour Soto, loin d'être seulement une expérience ludique, l'art cinétique est l'occasion d'éprouver le caractère instable de la réalité « toute grouillante de forces vives », dit-il (entretien avec Jean Clay, 1968). Par la suite, ses œuvres monumentales connaissent un grand succès et font l'objet de nombreuses commandes dans le monde entier.

Pour en savoir plus sur Jesús Rafael Soto, voir le [site officiel de l'artiste](#)



Objet à se voir regarder, 1991
Photographie couleur contrecollée sur aluminium, 50 x 33 cm
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
Photo Yves Gallois © Adagp, Paris

PHILIPPE RAMETTE [1961]

Objet à se voir regarder, 1990

Laiton, liège, miroir et plexiglas
hauteur: 30 cm, profondeur: 34 cm
diamètre: 19 cm
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Dans l'esprit de Philippe Ramette, cet *Objet à se voir regarder* n'est pas seulement conçu pour être regardé ou expérimenté, mais pour ouvrir à la réflexion. « Ce n'est pas l'objet qui est important, dit l'artiste, mais l'idée ». Il existe une photographie dans laquelle on le voit, au cœur d'un paysage montagneux, portant l'objet sur sa tête. Immobile, élégant, méditatif, il peut regarder le reflet de son œil à travers le petit miroir, ou bien seulement une partie de cet œil et un fragment infime du paysage au cœur duquel il se trouve. On pense à ces paysages peints par l'artiste allemand Caspar David Friedrich, dans lesquels l'artiste met en scène l'humain, de dos, contemplant la vaste nature avec laquelle il fait corps. Dans cette photographie, cependant, le sublime a disparu, le rapport à la nature est devenu technique, comique, insensé. On pourrait dire qu'avec cet objet, Philippe Ramette prend le précepte romantique de Friedrich au pied de la lettre : « Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui ».

Cet objet possède donc une fonction, vaine, absurde, il aide à se voir regarder, ce que le corps seul ne peut pas faire. Mais dans une exposition, il est impossible de l'expérimenter. Nous ne pouvons que regarder, penser.

Ironique, poétique, l'objet possède l'apparence d'une ancienne machine scientifique, d'une prothèse, mais aussi, à certains égards, celle d'un instrument de torture. Car se voir regarder, qu'est-ce que c'est ? Un geste narcissique ? Une exploration romantique ? Une expérience esthétique ? Scientifique ? Un supplice ? Ou autre chose ?



Photo Yves Gallois © Adagp, Paris

Biographie

Né en 1961 à Auxerre, Philippe Ramette vit et travaille à Paris. D'abord peintre, il se fait connaître au début des années 1990. Depuis, il conçoit et développe un travail autour de l'objet-sculpture, réalisant des œuvres tout à la fois intellectuelles et comiques. « Mon travail, dit-il, fonctionne sur la base d'une espèce de paradoxe qui est à chaque fois cette tentative, dont moi-même je comprends

le côté vain, de matérialiser un processus mental. »

Si Philippe Ramette se définit avant tout comme sculpteur, il réalise aussi des photographies et des vidéos, dans lesquelles il se met en scène expérimentant lui-même ces objets-sculptures.

V. L'abstraction dans l'espace

À partir du milieu des années 1960, alors que l'installation devient une forme artistique majeure, l'abstraction entre en dialogue avec l'espace. Les trois œuvres présentées ici, composées de formes géométriques orthogonales, rectangles ou carrés que l'on voyait jusqu'alors accrochés aux murs, habitent l'espace qui les environne et font prendre conscience de son existence.

DAN FLAVIN [1933-1997]

untitled (To Donna) 5a,

[sans titre (À Donna) 5a], 1971

Installation avec de la lumière
6 tubes fluorescents jaune, bleu, rose et structure de métal peint placés
en carré en travers d'un angle
244 x 244 x 139 cm
Don de Leo Castelli par l'intermédiaire de la Georges Pompidou Art and
Culture Foundation, 1977 - AM 1977-210

Artiste célèbre de l'art minimal, Dan Flavin réalise des œuvres en assemblant des néons blancs ou de couleur, pour sculpter l'espace grâce à la lumière. Constituée d'un ensemble de six néons de couleur montés en carré sur une structure métallique, *to Donna* doit être installée dans l'angle d'une pièce, comme les peintures de Malevitch que l'artiste russe assimilait à des icônes.

Puis, au-delà de cette référence, l'installation de Flavin joue avec les effets optiques que ses différentes couleurs produisent dans l'angle de la pièce, irradiant en même temps l'espace devant et derrière elle. Certains néons sont en effet dirigés vers les spectateurs, tandis que d'autres, de couleurs différentes, orientés vers le mur, provoquent une surprise visuelle. La couleur devient immatérialité.

Flavin inaugure ce type d'œuvres où la lumière est un marqueur d'espace, et sera notamment suivi par un artiste américain de la génération suivante, James Turrell, connu pour ses grandes installations spectaculaires.



Photo Centre Pompidou, Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Dan Flavin est un artiste autodidacte. Séminariste de formation, il renonce à la prêtrise et, après un service militaire en Corée, s'inscrit en 1959 aux cours d'histoire de l'art de la Columbia University. Ses premières pièces, réalisées à cette époque, sont des peintures intitulées *icônes* dont le pourtour est orné d'ampoules électriques. Suite à cette première série, son œuvre développe une recherche sur la lumière, qui n'est pas sans lien avec le religieux et, souligne-t-il lui-même, avec « le faste catholique ». À partir de 1963, il réalise des pièces à base de néons, travail qu'il poursuit jusqu'à ses dernières œuvres. Le constructivisme russe, et en particulier le peintre et architecte utopiste

Vladimir Tatline, lui inspire une série d'œuvres très épurées, marquées par l'efficacité de la géométrisation des formes pratiquée par les artistes de ce mouvement.

La diversité des lieux pour lesquels il crée ses installations enrichit ses problématiques : ainsi expose-t-il aussi bien dans des musées tels que le Musée Guggenheim de New York, en 1971 et en 1992, ou dans des endroits plus inattendus, la gare centrale de New York en 1977 dont il illumine les quais, ou l'église Santa Maria Annunziata de Milan pour laquelle il conçoit une installation qui sera achevée après sa mort en 1997.

Pour en savoir plus sur l'art minimal et Dan Flavin, consulter le dossier pédagogique :
[Le minimalisme, collections du Musée](#)

CARL ANDRE [1935]

144 Tin Square [144 carrés d'étain], 1975

144 plaques d'étain assemblées au sol par rangées de 12
Étain, 0,96 x 366 x 366 cm
Chaque plaque : 0,96 x 30,5 x 30,5 cm
Achat 1987 - AM 1987-1137

Artiste majeur de l'art minimal américain, Carl Andre élabore des pièces qui offrent l'occasion d'expérimenter concrètement l'espace où elles se trouvent. Non seulement elles occupent un espace, comme n'importe quel objet, mais elles nous invitent à en prendre possession en nous interrogeant sur la manière dont nous le percevons, y compris par le toucher.

144 Tin Square [144 carrés d'étain] fait partie de la série d'œuvres la plus célèbre de Carl Andre. Elle consiste en un grand carré de 12 x 12 petits carrés d'étain posés au sol, souvent au milieu d'un passage pour inciter à les fouler. Car c'est en parcourant réellement la surface de l'œuvre que le visiteur en prend la pleine mesure. Il peut comparer l'espace qu'elle occupe à celui de son propre corps en mouvement ou à l'arrêt, les bras ouverts au beau milieu du carré, ou en le traversant comme une pièce sur un échiquier. Il peut ainsi prendre conscience de l'espace de l'exposition matérialisé par les carrés d'étain, celui qui lui est accessible, celui qui lui est interdit, et s'interroger sur le respect qu'imposent habituellement les sculptures.

Traditionnellement verticales et imposantes, les sculptures sont érigées pour célébrer quelques grands hommes ou construire une perspective. Au contraire, chez Carl Andre, elles restent tapies au sol, n'imposant aucune symbolique, aucun point de vue privilégié, aucune hiérarchie. S'inspirant de Constantin Brancusi qui travaillait ses socles comme des œuvres, l'artiste américain poursuit cette désacralisation de la sculpture en la mettant à terre.



Photo Centre Pompidou, Adam Rzepka/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

Biographie

Carl Andre grandit dans le Massachusetts où il étudie la peinture dans une petite école près de Boston. En 1954, un voyage en Europe lui permet de découvrir l'œuvre de Brancusi qui le marque profondément, au point qu'il dira être un disciple du sculpteur roumain. Il visite le site préhistorique des mégalithes de Stonehenge en Angleterre qui influencera aussi son travail.

De retour à New York, vers 1958, il commence à réaliser des sculptures, dans un premier temps des pièces en bois, matériau qu'il transformera de moins en moins au profit du bois brut. Puis, étant à court d'argent, il travaille pendant quelques années pour la Compagnie des chemins de fer de Pennsylvanie, expérience malgré tout déterminante : l'horizontalité de l'architecture

ferroviaire est l'une des sources d'inspiration de ses pièces au sol. En témoigne cette réflexion : « Pour moi, une sculpture est semblable à une route... Mes œuvres obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou au-dessus d'elles ».

C'est en 1966, à l'exposition fondatrice de l'art minimal, *Primary Structures*, organisée au Jewish Museum de New York, qu'il expose pour la première fois une pièce horizontale réalisée à l'aide d'un même module répété : une ligne de 100 briques. L'année suivante, il conçoit ses premiers carrés au sol, dont *144 Tin Square* est une variante. Ces œuvres lui apportent une grande renommée et de nombreuses expositions lui sont consacrées.

Pour en savoir plus sur l'art minimal et Carl Andre, consulter le dossier pédagogique :
[Le minimalisme, collections du Musée](#)

DANIEL BUREN [1938]

Cabane éclatée n°6 : Les Damiers, avril 1985

Travail situé, réalisé chez Ugo Ferranti, Rome

Bois, toile de coton à rayures blanches et jaune d'or, alternées et verticales de 8,7 cm (+/-0,3), colle, toile de coton blanche, peinture acrylique blanche
283 x 283 x 424,5 cm (avant éclatement)
Achat 1990 - AM 1990-87

Daniel Buren a réalisé de nombreuses œuvres qui interrogent la perception de l'espace, dont un grand nombre de « cabanes éclatées » de différentes formes et de différentes couleurs. Initialement réalisée pour une galerie à Rome, la galerie Ugo Ferranti, la *Cabane éclatée n°6 : Les Damiers* a été achetée par le Musée national d'art moderne et remontée à plusieurs reprises en suivant les instructions de l'artiste (1989, 1990, 1993, 2001, 2003).

Sur une structure en baguettes de bois, qui forme au sol un grand rectangle et sur les élévations un damier, des bandes de toile à rayures, typiques du travail de l'artiste depuis les années 1960, sont fixées en alternance avec des espaces vides. Eux-mêmes ont leurs contreparties accrochées aux murs qui entourent la cabane, d'où le qualificatif d'une construction « éclatée », comme si des morceaux avaient été découpés et projetés sur les murs.

La cabane constitue ainsi un espace délimité à l'intérieur de l'espace d'exposition, ni tout à fait fermé, ni tout à fait ouvert. En parcourant cet espace, le visiteur fait l'expérience d'une déambulation qui l'incite à rester dans et près de l'œuvre et à ressentir son charme. Car, au-delà de la géométrie des rayures et des carrés du damier, des modules répétés en plein ou en creux, d'un espace euclidien, la cabane renvoie aux jeux de l'enfance, au bricolage. Dans cette version où Buren a choisi un « jaune or » pour alterner avec les bandes blanches, elle ne peut qu'évoquer le soleil et le plein air.

Pour en savoir plus sur Daniel Buren, consulter :

[Le site officiel de l'artiste](#)

[Monumenta 2012. Daniel Buren, Excentrique\(s\)](#), le site de l'exposition du Grand Palais



Photo-souvenir : *Cabane éclatée n°6 : Les Damiers*, in Ugo Ferranti, Rome 1985
©/DB, Adapp, Paris

Biographie

À ses débuts, Daniel Buren réalise des peintures abstraites composées d'aplats de couleurs et de signes graphiques. Certaines comportent des rayures et, en 1965, pour parfaire son vocabulaire de l'époque, il achète au Marché Saint-Pierre à Paris du tissu standard à rayures pour repeindre dessus.

Peu à peu, le tissu s'impose et repousse la peinture aux marges des toiles. Deux ans plus tard, lors d'une conférence au Musée des Arts décoratifs restée célèbre, Buren montre l'une de ses toiles à rayures montées sur châssis – ne comportant en terme de peinture que deux bandes blanches aux extrémités –, en compagnie de trois autres artistes ayant eux aussi choisi un motif simple pour leurs toiles. Olivier Mosset peint des petits cercles, Michel Parmentier se limite à d'épaisses rayures horizontales et Niele Toroni effectue des empreintes avec un pinceau n°50.

Mais, très vite, Buren s'éloigne de ses collègues pour utiliser les rayures dans d'autres contextes. Leur usage est pensé pour interagir avec des lieux ciblés :

elles deviennent, selon l'expression chère à l'artiste, un « outil visuel ». On les trouve collées à la place d'affiches sur la voie publique, sur des pancartes de manifestations, ou sur des hommes-sandwichs pour attirer l'attention sur leur support. Plus tard, elles deviennent des papiers peints ou des gilets pour les gardiens d'un musée.

Parallèlement, Daniel Buren développe un travail proche de l'architecture, que ce soit pour les « cabanes éclatées », des projets plus pérennes dans des institutions culturelles, ou à l'occasion de commandes publiques comme les célèbres « Colonnes de Buren », *Les Deux plateaux*, réalisées dans la cour du Palais Royal à Paris en 1986. Ce sont des œuvres in situ, conçues pour valoriser ou souligner les caractéristiques d'un lieu. Depuis, les expositions et les commandes prestigieuses se succèdent dans le monde entier.

En mai et juin 2012, l'artiste a investi les 13 500 m² de la nef du Grand Palais pour l'exposition *Monumenta*, avec un travail in situ intitulé *Excentrique(s)*.

QUELQUES DÉFINITIONS...

« LA QUADRATURE DU CERCLE »

ÉCOLES – COLLÈGES – LYCÉES

Quadrature du cercle

Dans le langage courant, rechercher la quadrature du cercle est une expression signifiant vouloir résoudre un problème insoluble. Pendant trois millénaires, des savants ont en effet tenté de construire un cercle et un carré de même surface avec une règle et un compas. Vainement.

Cercles et carrés dans l'histoire de l'art

Léonard de Vinci a placé son homme aux proportions idéales dans un cercle et un carré (*Étude de proportions du corps humain selon Vitruve*, dessin à la plume, encre et lavis sur papier, environ 1492).

Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-1906), en affirmant qu'« Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône », inscrit son œuvre dans un espace géométrique à trois dimensions.

Que souhaitent les membres de l'éphémère groupe **Cercle et Carré** fondé en 1929 par Joaquin Torrès-Garcia rejoint par Michel Seuphor ? Proposer une alternative à l'imagerie surréaliste ? Défendre le pré carré des artistes abstraits ?

Géométrie

C'est une science qui a pour objet les relations entre points, droites, courbes, surfaces et volumes des espaces. Plus précisément, la géométrie euclidienne est la partie des mathématiques qui étudie les figures du plan et de l'espace.

Abstraction géométrique

Plusieurs courants artistiques ont recouru aux formes géométriques pour produire des œuvres abstraites. Ce cercle d'artistes est très ouvert : dans cet accrochage figurent deux des « pionniers » de l'art abstrait, **František Kupka** et **Vassily Kandinsky** ; un membre du Stijl, **Theo Van Doesburg** ; un représentant d'*Abstraction-Création*, **Auguste Herbin**, et de l'art concret suisse, **Max Bill** ; **Josef Albers**, déclinant sa série *Hommage au carré*, ou **Victor Vasarely**, op'artiste ; **François Morellet** et **Carl Andre**, un représentant de l'art minimal, adoptent aussi cette approche par la géométrie.

Hommage au carré

Josef Albers, enseignant allemand au Bauhaus, fuit le nazisme en 1933 et rejoint le pays de la bannière étoilée blanc sur bleu avec fond de bandes rouges et blanches. De 1950 jusqu'à la fin de sa vie en 1976, l'artiste déclina une recherche sur la couleur à partir d'une forme élémentaire, le carré. « Un carré, un cercle – n'importe quelle forme élémentaire – a des qualités propres et donc une expression. [Tous] agissent et nous obligent à réagir... », déclare-t-il à Elaine de Kooning en 1950.

Cercles bleus, carrés rouges... et triangles jaunes

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, Arthur Rimbaud associe voyelles et couleurs selon un choix arbitraire. Alors qu'il enseigne au Bauhaus, **Vassily Kandinsky** établit une corrélation subjective entre trois formes géométriques élémentaires et trois couleurs primaires : cercle bleu, carré rouge, triangle jaune. Traditionnellement, toutefois, carré et rouge renvoient à la Terre, le cercle et le bleu au Ciel.

Quadrangle et Beau coin

Kasimir Malevitch, suprématisiste autoproclamé, cherche le point ultime d'existence de la peinture au travers de formes basiques : la croix, le cercle et le carré. Avec une préférence pour cette dernière. Son œuvre *Carré noir sur fond blanc*, 1915, est exposée en hauteur, dans l'angle d'une pièce, là où traditionnellement on accroche les icônes dans les maisons paysannes russes. Malevitch s'inscrit-il dans la continuité d'une culture russe dont il renouvelle les icônes... ou rompt-il avec les usages occidentaux en matière d'accrochage ? Trois ans plus tard, il peint *Carré blanc sur fond blanc*.

Que cherche **Dan Flavin** en exposant son carré lumineux *untitled* dans un angle ? Un écho dans l'histoire de l'art ?

Carrément rond

Les quatre pieds du tabouret à assise ronde, supportant la fourche de *Roue de bicyclette*, forment un carré au sol. Pied à terre et roue en l'air, bas et haut, terrestre et céleste, socle statique et sculpture dynamique, objets usuels et objet d'art, **Marcel Duchamp** et « Marchand du sel » (son double par contrepèterie) troublent les repères usuels avec maestria en mettant en tension des pôles opposés.

Terrestre et céleste

Réunir cercle (figure géométrique sans angle et sans côté) et carré (figure géométrique possédant quatre côtés égaux et quatre angles droits), n'est-ce pas réunir des éléments aussi dissemblables que l'eau et le feu ? La symbolique des formes renvoie le cercle au céleste et le carré au terrestre.

Le cercle évoque le divin tandis que les quatre points cardinaux ordonnent le monde terrestre, régi par l'orthogonale croisée du *cardo* (l'axe nord-sud) et du *decumanus* (l'axe est-ouest). Perfection du « O » de Giotto (« Perfetto come la 'O' di Giotto »).

Carrément lumineux

untitled, **Dan Flavin**. Un carré dont le périmètre est constitué de tubes fluorescents de couleur s'inscrit, telle une icône plane et linéaire, dans un angle tridimensionnel défini par l'intersection de trois plans colorés par les lumières électriques bleue, rouge et jaune qui émanent des tubes lumineux. Élémentaire, mon cher Edison.

Cercle chromatique

C'est une représentation circulaire conventionnelle des couleurs. Il en existe plusieurs formes. Trois couleurs primaires et trois secondaires alternent, les couleurs complémentaires sont diamétralement opposées deux à deux.

Le disque de Newton (1642-1727) auquel se réfère **František Kupka** est composé de sept couleurs, celles de l'arc-en-ciel (rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet). Sa rotation rapide autour de son axe central (re)donne à voir du blanc, synthèse des couleurs observées lors de l'analyse spectrale, c'est-à-dire de la décomposition de la lumière blanche du soleil par un prisme.

Robert Delaunay et **Sonia Terk-Delaunay** éprouvent un intérêt manifeste pour les théories scientifiques de la couleur du 19^e siècle développées notamment par Chevreul (1786-1889) et son concept de contraste simultané. Il s'exprime au travers des *Rythmes*, des formes circulaires et des disques simultanés.

Carré et cercle chromatique

Si l'on place son regard sur la couleur jaune d'un cercle chromatique, il y a deux voies pour atteindre le violet qui, diamétralement, lui fait face : passer par l'orange et le rouge ou passer par le vert et le bleu.

François Morellet nous propose aussi ces deux voies, exprimées dans deux carrés juxtaposés. Chacun d'entre eux est constitué de sept carrés concentriques déclinant les passages du jaune central au violet périphérique.

Peut-on marcher sur les pieds de Carl Andre ?

Oui, bien sûr. C'est même recommandé. La mesure de *144 Tin Square* de **Carl Andre** est d'ailleurs une invitation au piétinement, car chacun des petits carrés mesure en effet un pied, soit 30.48 cm, soit « one foot », un pied, unité de mesure anglo-saxonne.

Cercle et carré à l'école

Dans le **premier degré de l'enseignement**, le cycle des approfondissements prévoit des progressions pour le cours élémentaire deuxième année et le cours moyen (BOEN, Hors-série n° 3 du 19 juin 2008). Il s'agit de rendre l'élève capable de maîtriser des figures géométriques élémentaires (tracé, calcul des périmètres et des surfaces).