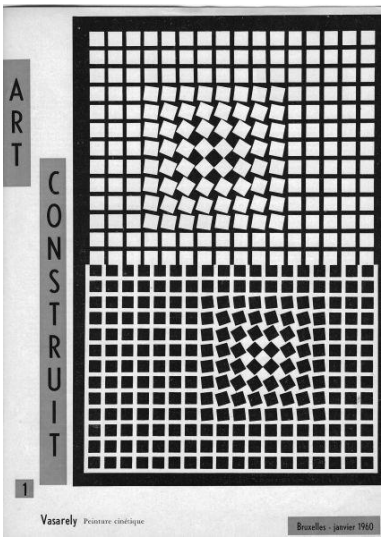
Art construit n° 1. Bruxelles, janvier 1960 (à l'occasion de l'exposition au Musée d'Ixelles.

- n°1, Brux., janv. 1960: textes de M. Seuphor, J. Séaux, M. Bilcke, C. Belloli, J. Dewasne, V. Vasarely



- Jean Séaux. Nous avons refusé de faire puer les yeux in Art construit n° 1. Bruxelles, janvier 1960.

L'esprit de construction a commencé sans doute avec l'homme: rien n'a jamais été plus humain, plus dans la nature de l'homme, que de construire, d'édifier avec conscience, lucidité et travail. Eclabousser, salir, griffonner sont aussi dans la nature de l'homme. Mais tandis que construire exige l'exercice des plus hautes facultés, éclabousser ne résulte que de quelques gestes. Les animaux aussi construisent : peu, et à la limite des gestes et de la conscience. Ce sont à peine là des actions. Des manifestations, plutôt, sommaires et momentanées, sans projet, de la vie abandonnée à son mouvement. Plus simplement, des traces. Et l'homme aussi éclabousse, salit, griffonne, laisse des traces.

Mais ce ne sont pas les traces de l'homme qui nous occupent. Et ce ne sont pas que des traces que nous voulons laisser, à quoi l'on nous reconnaisse. Les cabines téléphoniques, les murailles, les plus petits endroits en portent assez, de ces traces.

Et le sable aussi en porte, au bord de la mer : graphismes des pattes étoilées des mouettes. Et le bois mort, que la vermine creuse et sculpte...

***

Cette différence entre les traces et les actions marque ce qui pour moi distingue non seulement l'instinct et l'esprit, mais aussi les documents et les œuvres.

Les documents, nous en laisserons aussi peut-être. Hélas! la pudeur ne saura jamais mobiliser toute la prudence et ce sera sans doute malgré nous qu'il en traînera derrière nous.

Les documents ne peuvent que faire rêver, surtout les impuissants. Ou bien faire vivre : les spécialistes, psychiatres ou archéologues. Très bien ; il y a, c'est vrai, des maladies qui font gagner (comme on dit) leur vie à plus de gens qu'elles n'en tuent - ce sont toujours, alors, les maladies des autres.

La peinture informelle, dont ces dernières années ont été comblées, n'aura été que l'énorme vague, tonitruante et totalitaire, d'un charroi de documents. Et qu'il y en ait, de ces documents, qui soient beaux, je n'en doute pas: j'en aime.

J'aime aussi la trace des pattes étoilées des mouettes au bord de la mer, sur le sable. Et la sculpture de la vermine dans le bois mort...

Mais qu'il s'agisse là d'œuvres, c'est-à-dire de résultats d'actions projetées dont accepter d'être responsables, qu'il s'agisse là d'effets de l'alliance de la volonté, de la liberté et de l'imagination, non.

De documents: de résultats de gestes, d'autant plus authentiques que les gestes ont été incontrôlés, effets de hasard combinés avec les instants.
***
Quant à ceux qui se contentent de l'ivresse complète d'où jaillit, disent-ils, l'art informel, je leur réponds : si vous acceptez cette ivresse, Vous avez prévu d'avoir, pour raison de santé, à un moment donné, à vous fourrer deux doigts dans la bouche.
Mais ne prétendez pas qu'en mettant ensuite un cadre, même doré, autour, il faille tenir pour la révélation et une signification principale de vous-même, ce qu'il y aura sur le mur.
***
Il est vrai qu'aux âges difficiles de l'âme comme aux moments difficiles du corps, il faut des exutoires. L'art informel a été cela aussi; un puissant exutoire, qui a traduit les troubles les plus profonds de la société humaine d'aujourd'hui. Et qui, provoquant une décongestion où abondait l'ordure secrète, a pu aider à la guérir.
Nous avons laissé à cet art jouer son rôle d'apothicaire : le rôle était à prendre, avec tout ce qu'il pouvait comporter de momentané, de missionnaire et de scatologique.
***
Nous avons, quant à nous, refusé de faire puer les yeux.
***
Historiquement, l'art informel n'a proposé qu'une version non-figurative de la vague figurative qui avait, après la guerre 14-18, recouvert déjà les premières constructions plastiques pures.
L'expressionnisme et le surréalisme d'alors, bondés de figures déformées jusqu'à l'horreur, ont repris, après la guerre 40-45, l'assaut des constructions, leur empruntant, comme un masque, leur pureté.
A travers le masque, l'horreur a continué à hurler. Silencieusement, les constructions n'ont pas cessé de chanter.
***
Seules, elles promettent aujourd'hui de continuer de chanter. Elles seules ouvrent à leur harmonie les espaces de l'architecture et ceux du mouvement, promettent les couleurs à la lumière et se disposent, par les possibilités de leur reproduction, leur prise en charge des matières et des techniques nouvelles, et par leur fonction bien remplie, ù une expansion sociale qui leur donnera une dimension humaine sans doute jamais atteinte jusqu'ici.
***
A l'endroit où, à Hiroshima, la bombe, terreur de l'An, a réduit toute vie à sa matière et toute matière à son équation, il faudrait dresser le monstrueux format de la peinture sans forme et écrire : voilà ce que nous ne devons plus accepter de voir sans dégoût ni colère.
***
Nous voulons recommencer à faire briller les yeux.

- Michel Seuphor. Clé universelle. Paris, 17 décembre 1959.
Quoi qu'il advienne, quoi que le monde en fasse, il faut construire, il faudra toujours se remettre à construire.
Construire et ne jamais désespérer.
Construire la terre, construire la société des hommes, nous construire nous-mêmes.
Construire et éclairer.
Construire des digues et des ponts.
Les avions sont des ponts aussi et les pensées sont des digues contre la veulerie envahissante, des digues, des promontoires, parfois de vastes topographies que l'œil découvre tout d'un coup et que les géomètres ont préparés patiemment avec leur attirail de finesse.
Construire et chanter.
Lorsque les forces régressives ont fait leur temps, voici de nouveau la marée qui monte, le flot qui emporte les immondices amoncelées, les immondices que tant vénère la toute puissante stagnation, voici de nouveau la jeunesse, la pulsation dans les veines, la vie marchante. Voici demain.
Un demain fait de nos mains, la droite, la gauche, dans un aujourd'hui encombré de nos erreurs monumentales et des mille petits faux dieux puants, puants, enguirlandés de nos amoureuses incuries.
Voici de nouveau les constructeurs, voici de nouveau l'équipe et le chant de l'équipe qui est le ciment même des pierres, qui est la sève du champ.

Après tant de vociférations, de cris rauques, voici le retour de la mesure.
Mesure contre usure. Mesure contre démesure. Mesure contre la mort.
Tiens, crache encore une fois, sénilité, appelle-moi «fossile» avant que la pelle des constructeurs t'enterre en mesure, au chant de l'équipe. Dans tes boues informelles tu pourras à loisir achever de baver.
Tournons la page. Et toi, terre comblée, rougis un peu, accouche enfin de l'homme.

- Jean Séaux. Art construit.
Parmi les œuvres que compte l'exposition « Art Construit », on distingue outre les groupes différents que constituent les participations française, italienne, suisse, néerlandaise et belge, deux générations et trois tendances qui se recoupent au sein des groupes. Les diverses participations sont présentées plus loin comme groupes nationaux, par un critique attaché à l'étude de l'esprit constructif dans chacun des plus en question ; qu'on veuille bien ne pas y voir la manifestation d'un nationalisme intentionnel, mais simplement l'expression d'une commodité purement pratique. Certains groupes ont été avertis trop tard : les artistes de Newcastle, de Hambourg, de Zagreb, de Varsovie ; leurs envois n'ont pas pu parvenir à temps. Contrairement à la déclaration des droits de l'homme, ni les idées ni les choses ne circulent librement.
La participation française est particulièrement importante; quoi qu'on puisse en penser. Paris reste le centre des mouvements qui animent profondément l'expression esthétique. Les prurits superficiels, tels le tachisme et l'informel, viennent d'ailleurs. La participation française compte des artistes de l'ancienne et de la nouvelle génération, et fournit des œuvres picturales pures (Herbin, Mortensen, Dewasne. Arcay, Seuphor, Thépot, Magnelli, Bozzolini, etc.), des sculptures (Jacobsen, Lipsi. Kozice, etc.), des reliefs (Tomasello, Cahn), des œuvres constituant charnières entre le statique et le cinétique (Vasarely), et d'autres situées aux frontières les plus extrêmes (Schoeffer), le mouvement pur offrant par ailleurs ses réussites déjà classiques (Calder) ou ses expériences neuves (Agam).
Ces tendances diverses se retrouvent parmi les autres participations, avec non moins d°importance, de variété et d'originalité.
D'Herbin à Dewasne, de Vasarely à Agam, de .lacobsen à Schoeffer, en passant par tous les points sensibles que propose chaque œuvre des autres artistes, une gamme extraordinaire d'expériences abouties, d'efforts en cours, et d'ouvertures, déjà, sur des domaines encore quasi vierges, est offerte à qui veut bien ne pas fermer les yeux.
*
Les artistes belges représentés à l'exposition « Art Construit » comptent parmi les plus intéressants de la génération d'hier et de celle d'aujourd'hui. Si une place a été faite à Servranckx, à Peeters et à De Boeck, c'est pour saluer des aînés toujours à l'œuvre et pour marquer que dès le lendemain de l'autre guerre l'art constructif était déjà vivant en Belgique. Beaucoup d'artistes abstraits belges de cette époque ont, dans les années 1925-30, abandonné la plastique pure: l'expressionnisme et le surréalisme, aidés par un comptoir commercial important et par un esprit d'époque qui réclamait, après les boues de l'Yser, les boues de la palette, et qui trouvait nécessaire à sa santé morale de mettre dans des cadres les images de ses troubles, l'expressionnisme et le surréalisme ont tenté ces artistes ; certains plutôt, ont préféré cesser de peindre. La seconde génération abstraite après 1944 a subi les mêmes pressions. L'art constructif belge s'est réduit à deux ou trois artistes, vers 1954-55 ; l'art informel balayait les ateliers, les collections et les galeries. Mais les constructifs travaillaient dans l'ombre : Bury inventait ses plans-mobiles et se détachait des recherches à deux dimensions ; Delahaut poursuivait une œuvre rigoureuse, sauf pendant une année où il expérimenta une peinture brute : expérience, et preuve par l'absurde; Lewy, d'une figuration très construite, passait à l°abstraction, tandis que s'affirmaient de plus jeunes, actuellement pleins d'assurance, Vandenbranden, Vonck, Noël ; Rets adoptait une expression très stricte ; \lan Hoeydonck travaillait à des peintures monochromes et à des reliefs à éléments diaphanes ou translucides ; Moeschal concevait une sculpture traduisible dans les dimensions non seulement de l'architecture mais aussi de l'urbanisme.
Gilles poursuivait de difficiles recherches dans le calcul précis et mathématique du rapport entre les couleurs et les formes ; Van der Aunera élaborait des structures de plus en plus cristallines.
L'abstraction mobilisait, sur son versant informel, toute la jeune peinture belge, qui n'en est pas encore revenue et qui demeure sur place, interdite. Les velléités surréalisantes et expressionnistes ont été traduites dans toutes les gammes de l'informel. Mais cette peinture est étouffée par ses

protubérances et s'abime dans un gouffre insondable de bégaiements.
Les constructifs belges offrent, malgré leur petit nombre, beaucoup de diversité dans leur travail et s'inscrivent, chacun à leur place et avec une individualité bien marquée, dans les courants les plus vivants qu'anime l'esprit constructif. Quelques collections leur sont restées fidèles, et l'audience étrangère est ouverte à plusieurs d'entre eux. Certains collaborent à des œuvres architecturales, occasions précieuses, quoique difficiles, d'un dépassement des catégories traditionnelles du tableau et de la pièce sculptée.
Tous ne sont pas présents à cette exposition qui ne comprend que les membres du groupe « Art Construit ».
Une prochaine manifestation tentera de les rassembler tous.

En constituant, sous le titre l'Art Construit", un groupe d'artistes attachés à l'esprit constructif en art, il n'a pas été question de prétendre créer un mouvement ou une tendance esthétique - ce mouvement et cette tendance existent et ne sont pas prêts de disparaître - mais simplement de créer un milieu, des liens entre des artistes, et entre ces artistes et le public : le groupe belge, composé des critiques Maurits Bilcke et Jean Séaux, des peintres Delahaut, Lewy. Noël, Rets, Vandenhranden et Van Hoeydonck, et des sculpteurs Moeschal et Vonck, invite tous les artistes qui ont refusé et qui refusent encore de s'abandonner aux facilités de l'informel, à prendre contact avec lui. Des groupes «Art Construit" se sont formés à Milan, à Zurich, à Hambourg, à Amsterdam, à Zagreb, et d'autres sont en formation ailleurs encore. Le groupe, belge invite également les groupes étrangers à l'avertir de leurs activités.
L'exposition «Art Construit», présentée au Musée d'Ixelles à partir du 30 janvier 1960 et ensuite à Liège, à Bruges et à Anvers, rassemble une centaine d'œuvres constructives de près de soixante artistes, peintres et sculpteurs français, italiens, suisses, néerlandais, argentins, brésiliens, américains et belges. Elle ne prétend pas faire un bilan de l'art construit : tant de noms manquent, et tant d'œuvres ! Organisée sans subsides, et seulement grâce à d'innombrables bonnes volontés - parmi lesquelles celles de M. Coquelet, conservateur du musée d'Ixelles, de Mme Denise René, de Paris, de M. Carlo Belloli, professeur à Milan, et de M. Sandberg, conservateur du Stedelijk Museum d'Amsterdam - cette exposition marque la continuité de l'esprit constructif en peinture et en sculpture, et comment cet esprit, seul, ouvre à l'expression plastique contemporaine des horizons neufs.
Les œuvres n'ont pas été choisies en raison d'un quelconque argument muséologique et ne constituent pas, à ce point de vue, une collection exhaustive. L'exposition se défend même de se laisser juger sous cet angle. Elle montre la diversité, la vigueur et la disponibilité d'un art dont on a cru pouvoir dire qu'il s'était figé dans la froideur, et elle n'en montre que quelques témoignages. Mais ces témoignages sont tellement différents les uns des autres, et tellement significatifs dans leurs différences, qu'il apparait clairement qu'ici plus que dans l'univers des formes automatiques et des structures micro-naturalistes du tachisme et de l'informel se joue réellement le grand jeu de l'imagination et de l'expression.
Toutes ces œuvres s'opposent, avec une variété vivante, une liberté choisie et une autorité consciente, aux documents mornes, lâches et souvent honteux du tachisme et de l'informel. Elles ne nient pas ces documents, elles les remettent à leur place : les archives de la petite histoire, les vitrines de la psychiatrie.
En même temps, paraissent les cahiers, Art Construit", dont c'est ici le premier numéro. Cahiers destinés à refléter l'activité des groupes: les artistes sont invités à communiquer aux cahiers leurs travaux, à leur envoyer les textes et les clichés qu'ils souhaitent voir publier. Les cahiers ne vivent que de leurs propres ressources. Ils n'obéissent à rien qu'à ce qu'ils ont décidé être leur rôle; ils ne sont soutenus par aucune officine culturelle, ni privée ni publique, par aucun comptoir commercial, par aucun groupe, ni aucun personnage. Ils ne sont pas riches et ne peuvent se permettre le luxe auxquels sont habitués, en matière d'art, certains milieux.
Art construit" organisera dans les prochains mois des débats, des rencontres et pose les jalons, dès aujourd'hui d'une vaste manifestation internationale, à Bruxelles, en 1961.

- Maurits Bilcke, "Art construit" (en néérlandais)

- Carlo Belloli. Sans titre. Milano, janvier 1960 (en italien).

- Jean Dewasne. Pour l'art construit.
Il y a une quinzaine d`années, notre art était qualifié de «barbare», voire de «métèque" par quelques-uns de ceux qui, à présent, écrivent des «histoires de l'art abstrait ».
Barbare? Certes aux veux de la conscience moyenne, de la conscience libérale. Cet art apportait un bouleversement, une révolution par rapport à l'idée qu'une conscience moyenne se faisait de l`art. Dans ce culte de la pensée moyenne que se rend à elle-même une civilisation, l'art «abstrait» arrivait en frondeur. Pourtant l`éclosion de cette fronde coulait de source, éternelle résurgence de l'esprit d'hypothèse. Elle était la mille-et-unième manifestation de cette avidité incommensurable qui veut perpétuellement passer de la connaissance certaine à cette partie de l'inconnu qui se révèlera encore plus vraie.
L`art «abstrait » personnifiait la barbarie déroutante engendrée par l'évolution inexorable des meilleurs arts passés. Il était comme le mauvais rêve des conservateurs et des réformistes.
Devant l'avalanche anti-figurative. ceux-ci se sont rapidement rabattus sur cette sorte de peinture «abstraite» qui utilise toujours les mêmes moyens techniques que la peinture figurative, ôtant simplement les **apparences de la figuration**. Les écoles réformistes, toujours plus nombreuses et plus puissantes, ont quelquefois raison dans les détails. Raisons d'opportunisme ou de prudence, de subtilité ou de scrupule. Seulement, avoir raison dans le détail n'a aucune importance. Tout le monde a toujours un peu raison dans quelque détail. La vie la plus médiocre ne pourrait subsister sans ce minimum d'oxygène. Ces petites raisons de détail ne servent qu'à attendrir l'attention. Elles justifient hautement toutes les propositions de compromis. Elles couvrent les lâchetés innombrables; en particulier la pire des lâchetés : cette tranquillité assurée qui s'émoustille par quelques reflets de tendance «osée ».
L'art construit, conscient et organisé, a raison en bloc. Il n'est pas que raison mais dans la totalité de ses richesses il a raison entièrement, sinon il n'existerait pas. Il refuse l'expression de détail. Il exige le déploiement complet de toutes les facultés humaines. Un, indivisible et cohérent, élaboré grâce aux connaissances aigües et aux sensations sublimées de l'homme. Il est la trace permanente directe de l`homme en action. C'est l`art par excellence anti-réformiste. Pour créer des faits nouveaux il sait qu`il faut aussi élaborer de nouvelles façons de peindre et de sculpter.
Pour l'art construit, conscient et organisé, la petite sensation individuelle et passagère (si prônée par nos décadents) n'a de valeur qu'épisodique. Il s'efforce de tenir compte de l`immense bagage de connaissances accumulé grâce au travail prodigieux de la curiosité, de l'intelligence et de la sensibilité humaines.
L`homme n'est rien lorsqu'il se contente volontairement ou par impuissance, de tâtonner au hasard de l'inconscience, de l'inconséquence et de l'irresponsabilité.
L`homme passionne l'homme lorsqu`il construit lucidement la part positive du monde futur.

- n. s. Formes multipliables.
Œuvres conçues non en vue de la reproduction par les moyens traditionnels (gravure, lithographie, moulage) mais pour une multiplication en série : telles sont les formes proposées par Agam, Albers, Bury, Duchamp, Mack, Rot. Soto, Tinguely et Vasarely (gal. Loeb. Paris). Plus d'original, plus de copies, mais une quantité limitée d'originaux, présentant les mêmes caractères d'uniformité qualitative que ceux que l'on retrouve dans la production industrielle la mieux étudiée.
Cette possibilité de multiplication était liée au principe du mouvement. Rencontre fortuite, ou au contraire, en conjuguant ces deux particularités, les artistes ont-ils voulu s'assurer d`une démarche plus originale ? En spéculant sur les déplacements du spectateur, ou sur les vertus autodynamiques des œuvres, ces artistes décident d'enrichir la formule esthétique en ajoutant aux valeurs habituelles l'intégration du facteur «temps». Pour cela, ils bousculent l'ancien postulat du statisrne de l'œuvre plastique et inventent de multiples combinaisons destinées ii modifier indéfiniment les structures.
Tout l'émerveillement de la trouvaille, simultanément drame et miracle, il n'est guère possible d'en juger: tout ici débouche sur l'inconnu et projette dans l'avenir.

- Maurits Bilcke. Nieuwe speer.

- Vasarely Victor. Trésor commun.
Toute œuvre authentique doit être nouvelle et neuve. Nouvelle par l'information qu'elle apporte et neuve par sa physique, afin de pouvoir affronter la durée.
L'art plastique, reproduit en images fixes ou mobiles â travers les techniques de diffusion, nous a valu le Musée imaginaire. Seules les œuvres d'un grand pouvoir informatif supporteront victorieusement les diminutions dues à la transposition mécanique

La peinture ancestrale ? Nous l'élargissons avec les formes fonctionnelles de la plasticité. Face aux chefs-d'œuvre du passé, fins en soi, nous dressons nos prototypes-départ. Sans renier le principe de l'unicité, nous optons pour celui de la multiplicité, plus généreux et plus humain.

Ce prototype-départ est l'œuvre complète conçue telle ne soit pas une mais cent, au moment de sa matérialisation. Sa valeur ne consistera pas en la rareté de l'objet, mais en la rareté de la qualité qu'elle signifie.

Ce n'est pas nécessairement l'original que nous devons posséder, mais l'une de ses formes recréées, capable de nous donner l'intuition. ou la raison de sa beauté, selon que nous sommes naturellement réceptifs ou instruits par d'heureuses circonstances.

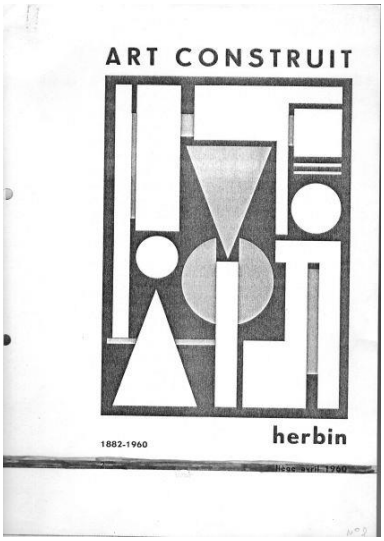
L'idée et les techniques d'art ne peuvent aller désormais que de pair avec la pensée et la technique les plus avancées de leur temps ; ainsi se réalisera le rêve de la concomitance culture et civilisation. Moins dans nos créations nous nous flatterons d'être personnels, mieux nous brillerons par l'universalité de l'esprit. Une telle œuvre sera dense, durable et généreuse, libérée de son inventeur pour être recréée par autrui ou par la machine.

L'œuvre plastique cinétique, à souhait recréable, c'est l'indestructibilité d'une pensée-art, c'est la pérennité de l'objet toujours jeune dans sa forme originelle, c'est une immense perspective de répartition statistique de Part devenu trésor commun.

Les cahiers «Art Construit» publieront dans leurs prochains numéros des textes de Guy Habasque, Nicolas Schoeffer, Constant, Molnar, Robert-L. Delevoy, Maurits Bilcke, Carlo Belloli, etc.
Des comptes-rendus critiques de livres auront également leur place dans les cahiers dont la périodicité n'est pas définie mais restera fixée par l'actualité de certaines manifestations ou celle de travaux d'artistes particulièrement significatifs.
De même, les cahiers publieront des reproductions d'œuvres, des documents de tous genres, des enquêtes menées dans les ateliers, les collections et les musées.

Les œuvres reproduites dans les pages de «Art Construit », le sont sans souci de préséance aucune, et sans frais. Les artistes qui souhaitent en voir paraître peuvent en envoyer les clichés-zinc, accompagnés d'un texte de commentaire, et datés.

Art construit n° 2. N° consacré à Auguste Herbin décédé le 31 janvier 1960. Liège, avril 1960.



- Jo Delahaut. Herbin, mon ami.

J'ai bien connu Herbin: c'était un ami. Caractère entier et sans détours ; inflexible mais droit; il était dur pour lui-même, dur pour les autres; intransigeant et honnête.

Je l'ai connu durant de longues années, dans le bonheur, dans le malheur; dans la joie, dans la peine; en bonne santé et dans la maladie. Et je n'ai jamais rencontré un homme qui, face aux circonstances les plus opposées, soit resté aussi constant, aussi semblable a lui-même : volontaire jusqu'à l'entêtement, courageux jusqu'au sacrifice, désintéressé jusqu'à l'insouciance.

Pour Herbin, la peinture était la seule chose au monde qui eût réellement de l'importance. Il en avait fait son but, son idéal, sa fonction, son domaine, une fin en soi. Elle était pour lui ce que Dieu est pour le croyant. Pour elle, il était capable de tous les renoncements, sans retour, sans repentir. Et son culte était terriblement exclusif.

Sa femme m'a raconté qu'un jour, au Bateau-Lavoir où ils habitaient alors, ils se trouvaient sans argent et tout crédit coupé chez les fournisseurs qui ne voulaient plus rien entendre, lorsqu'inopinément un inconnu se présenta et demanda a Herbin s'il pouvait lui dessiner un panneau publicitaire. L'aubaine était providentielle, le travail facile et bien rémunéré. Herbin n'hésita pas: il refusa net en affirmant qu'il était peintre, que la publicité ne l'intéressait pas, et il envoya le commerçant à un voisin d'atelier.

Tel était l'homme : sans partage, indifférent aux circonstances. Il m'a fait penser souvent au Chevalier de Dürer : allant droit devant lui, invulnérable parce que jamais distrait du but unique qu'il s'était donné.

C'est au premier salon des Réalités Nouvelles que j'ai fait sa connaissance. Il était le véritable animateur de cette importante manifestation. Secrétaire en titre, en fait il en était l'âme. Il s'occupait de tout: des adhésions, de la correspondance, des statuts, du bulletin, de l'accrochage. Il était simultanément l'organisateur et le garçon de salle. Aucune besogne ne le rebutait, qui pouvait concourir à la réussite du salon. Il répartissait ses occupations de l'année selon les nécessités des «Réalités Nouvelles», comme le cultivateur rythme son temps selon les impératifs des saisons. Il y avait la période des invitations, celle de l'imprimerie, celle de l'exposition, celle des expéditions. Des années durant, il vécut ainsi d'un salon ci l'autre, soucieux de chaque toile qui lui parvenait, curieux de chaque artiste qui annonçait sa participation ; réglant chaque détail, examinant les cas litigieux, aplanissant les conflits, prévoyant les difficultés et y faisant face.

Il avait voulu cette exposition sans jury, Il craignant les «combines», les jeux d'influences, l'incompréhension envers les jeunes talents. Peut-être se souvenait-il des difficultés de ses propres débuts ? Pour lui, le degré d'abstraction était le seul critère. Un soupçon d'objectivation, une figuration camouflée lui apparaissaient comme autant de péchés capitaux dont il fallait se garder. « C'est un faux, c'est un faux, s'écriait-il, il n'a rien compris !» Et la même règle s'appliquait aux plus grands comme aux plus obscurs. Il repoussait Picasso ou Fernand Léger comme le dernier des débutants. Puis, certain d'avoir conjuré un grand péril, il reprenait la tâche qu'il avait entreprise : imposer un art abstrait «non objectif», un art comme le sien, sans demi-mesure, sans compromis, sans capitulation, sans

concession. Lorsque plus tard, il fut mis en minorité par un comité de direction décidé à faire cesser sa dictature, il préféra se retirer et je suis sûr qu'il raya définitivement les «Réalités Nouvelles» de son esprit.
C'est à l'occasion du premier salon que je me suis rendu chez lui, à l'adresse que tous les abstraits de l'époque connaissaient bien : 32bis, rue Falguière.
Une maison bien vieillotte, presque délabrée, une grande façade qui avait été blanche, menacée par la ruine et maintenant disparue. Il fallait d'abord pousser une porte dont l'intérieur était bardé de serrures que le soir, dès huit heures, on fermait soigneusement, comme pour protéger des trésors convoités. Puis on empruntait un couloir étroit, longeant l'appartement d'une concierge acariâtre qui trouvait toujours un motif de vous engueuler copieusement : porte fermée, ou fermée trop bruyamment, traces de pas, éclats de voix, tout était prétexte à assouvir la rancune d'une vieille fille coupée de toute autre contact avec le monde. Combien de fois ai-je été traité de « barbare » pour des méfaits dont je ne me sentais pas coupable ! Puis vous tombiez sur une inscription aux lettres soigneusement dessinées : «Auguste Herbin» et une flèche vous engageait à prendre un autre couloir, dans l'angle, tout sombre, où il fallait attendre quelques instants avant de distinguer une porte à laquelle : on toquait timidement. La bonne Louise Herbin venait ouvrir, clignant des yeux, pour mieux distinguer qui arrivait ainsi. Vous pénétriez dans une grande chambre éclairée par verrière qui prenait jour sur un jardin abandonné. C'était là tout l'appartement où les Herbin vécurent des dizaines d'années. Il était divisé par des parois de bois s'élevant à mi-hauteur. Et avec un coin chambre à coucher, avec un grand lit paysan et sa garde de robe peinte, était séparé du secteur cuisine, avec le seul poêle de l'endroit, lui-même distinct de l'atelier qui contenait un chevalet et un banc de menuisier. Aucun confort, aucune commodité, même pas l'eau courante mais tout était d'une propreté méticuleuse et, je ne sais par quel miracle, dans un ordre parfait. Le maître, que sa femme appelait «Auguss» lorsqu'elle s'adressait à lui et «Monsieur Herbin» lorsqu'elle parlait de lui, déposait promptement ses pinceaux et s'empressait auprès de vous. C'est ainsi que tout le monde défilait la, chacun apportant les dernières nouvelles, et Herbin, inlassablement, montrant ses dernières toiles.
C'est là que pour la première fois, j'ai été reçu. J'étais plein d'admiration et de respect pour le petit homme vif et décidé qui avait conduit son art à ce degré de pureté plastique, avec une telle efficacité dans l'économie des moyens. Mais ce que j'ignorais c'est que ce maître dont le talent m'en imposait tant, vivait là dans une pauvreté qui frisait l'indigence.
Ce n'est que beaucoup plus tard - car il n'était pas facile d'entrer dans la confidence – que je sus que Herbin et sa femme, dont la santé était compromise, se contentaient d'avaler le matin un quignon de pain sec et un peu de chicorée ; que le repas de midi se composait pour eux généralement d'un peu de pommes de terre et de salade, et que le soir, très souvent, une soupe était tout le dîner. C'est à ce prix que Herbin pouvait acheter couleurs et toiles dont il avait besoin - et celles-ci étaient toujours de la meilleure qualité.
J'ai connu Herbin, malade, paralysé, au moment où le médecin, m'attirant dans un coin, me disait «Peut-être en réchappera-t-il, mais jamais il ne pourra plus peindre ». Et j'ai vu Herbin se raidir, poser dans sa main droite (la paralysée) un pinceau qu'elle pouvait a peine saisir, puis s'aider de la main gauche pour guider l'autre, combattre contre lui-même et à force d'acharnement couvrir en deux heures une nappe de la largeur de quelques centimètres. Et je l'ai vu triompher. A force de volonté, capable de tracer les toiles impeccablement peintes que nous connaissons. Quel courage lui a-t-il fallu !
J'ai connu Herbin lorsqu'une gloire tardive lui apporta a la fin de sa vie une large aisance qu'il avait mille fois méritée. C'est alors qu'il se révéla d'une générosité sans calcul, utilisant l'argent dont il avait tant manqué avec la plus suprême indifférence mais continuant, comme l'ouvrier modèle qu'il avait toujours été, à se mettre au travail à neuf heures et n'abandonnant la tâche qu'au moment où la lumière fait défaut.
Je pourrais raconter mille traits qui font de Herbin un être exceptionnel.
Quelques jours avant de mourir, alors qu'il préparait un album de sérigraphies qui devait être édité par Denise René, il décida que sa prochaine gouache, étudiée selon son alphabet plastique, serait construite sur le mot «FlN». Ce fut sa dernière œuvre. Coïncidence ? Pressentiment ?
Comme si le destin, beau joueur, avait voulu agir en toute franchise avec un homme qui, dans la vie, ne trichait jamais.

- Jean Séaux.
Auguste Herbin est mort en février 1960, quelques jours après l'ouverture, au musée d'Ixelles, de la première exposition internationale « Art construit » où il était représenté par deux toiles qui compte parmi les plus belles qu'il ait peintes. Le groupe « Art construit » a voulu rendre hommage à Herbin en rassemblant, parallèlement, à l'exposition de l'ensemble ouverte à Liège, durant le moins d'avril 1960, quelques œuvres du peintre aimablement prêtées par les collectionneurs belges.
cet « Hommage à Herbin » n'a pas la prétention de constituer un aperçu de l'œuvre entier de l'artiste disparu ; il propose simplement l'occasion d'un moment de ferveur devant quelques témoignages d'un homme auquel l'esprit constructif doit beaucoup et sans qu'on ait su jusqu'ici assez s'en rendre compte. (…)

Maurits Bilcke (en néerlandais).

- Aphorismes de Herbin in Art construit n° 2.

Fac-similé d'un texte manuscrit signé et daté du 2 août 1952.

Plus on se détache de l'objet, plus on découvre l'être.

Un art qui ne répond pas à une nécessité profonde de l'Etre est un art condamné à une mort certaine et rapide.

La peinture, moyen d'expression de l'homme, est d'autant plus expressive qu'elle est plus séparée de l'objet.

La peinture a sa vie propre, ses moyens propres.

Les moyens d'une peinture objective diffèrent essentiellement des moyens d'une peinture non-objective.

Il est impossible de confondre les limites d'une peinture non-objective avec des limites objectives sans détruire l'unité.

En aucun cas la peinture ne peut être considérée comme objet.

Le support n'a qu'une importance secondaire liée aux procédés particuliers à chaque support.

Ce qui appartient en propre au créateur c'est la composition, les rapports entre les différents éléments, les proportions. La composition doit définir qualitativement et quantitativement les relations entre les formes et les couleurs s'il s'agit de la peinture ; entre les formes, la lumière et l'ombre s'il s'agit de la sculpture.

Autres aphorismes (imprimés et non datés).

La couleur, moyen essentiel de la peinture, définit l'espace par une limite formelle, par le rapport réciproque entre plusieurs couleurs et par la nature de chaque couleur.

Le rythme est une répétition variée, amplifiée ou diminuée, compliquée ou simplifiée, des sons, des couleurs, des lignes, des surfaces, des volumes, des mots, des idées. Le mouvement peut se concevoir sans rythme, le rythme ne peut se concevoir sans mouvement.

La couleur d'un objet n'exprime pas son propre espace. C'est l'objet qui définit l'espace assujettissant couleur, lumière et ombre.

En peinture, le mouvement est une répétition symétrique ou asymétriques, cadencée ou chaotique, des formes droites, obliques ou courbes dans un rapport réciproque plus ou moins développé, plus ou moins juste, en liaison avec les couleurs.

Chaque art plastique possède en propre les moyens d'une définition de l'espace et du temps.

Une synthèse de l'architecture, de la sculpture et de la peinture est une absurdité, l'architecture assujettissant la peinture et la sculpture à ses propres lois, à ses nécessités.

Le rapport entre la lumière et l'ombre ne peut pas être perçu dans son exactitude si l'objet est coloré.

Hommage à Herbin.
Les œuvres qui composent la cimaise de l'« Hommage è Herbin », du 2 ou 11 avril l960 au musée de l'Art Wallon à Liège, parallèlement ù l'exposition internationale «Art construit » (du 2 avril au l mai), proviennent des collections belges, sauf deux qui appartiennent à la collection de Mme Denise René, de Paris.
Nous remercions les collectionneurs qui ont bien voulu nous prêter les toiles et les gouaches d'Herbin qu'ils possèdent et qui permettent d'apercevoir, de 1947 à 1958, les lignes de force d'une des œuvres les plus importantes de la peinture contemporaine.
En incluant dans cet «Hommage à Herbin» deux toiles de la collection de M. Houyoux, récemment décédé, nous rendons hommage également à un homme qui aimait les artistes, et particulièrement les artistes constructifs.
S'il s'était agi d'organiser une rétrospective d'Herbin, on aurait pu trouver beaucoup plus d'œuvres dans les collections belges (aucune, cependant, dans les musées officiels), mais, sans même le souci d'un choix plus au moins intentionné, on n'a voulu ici composer un ensemble que pour marquer, parmi les œuvres des artistes d'« Art construit », l'œuvre d'un grand ainé dont l'histoire s'empare déjà et qui disparaît, son beau travail d'homme bien
accompli.
Catalogue :
94. BLE (1947). Coll. J. Delahaut, Bruxelles.
95. VIE 3 (1950). Coll. Mme De Smaele, Bruxelles.
96. AURORE (1958). Coll. M. Hoyoux, Bruxelles.
97. CHANT (1958). Coll. M. Hoyoux, Bruxelles.
98. NON 3 (1952). Coll. Mme Everaert, Bruxelles.
99. NON (1956). Coll. Ph. Dotrernont, Bruxelles.
36. FOU (1953) Coll. Mme Denise René, Paris.
37. VlE II (1950) Coll. Mme Denise René, Paris.
102. HERBIN (1949) Coll. Mme Janlet, Bruxelles.
103. EVElL (1958). Coll. P. Janlet, Bruxelles.
104. FA. (1945) Coll. Mme De Smaele, Bruxelles.
105. MAISON (1947) Coll. J. Delahaut, Bruxelles.