

*ÉCOLE DOCTORALE Science de l'Homme et de la Société*

InTRu

**THÈSE** présentée par :

**Anne MONTFORT**

soutenue le 20 octobre 2012

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

**RECONSTITUTION D'UNE  
ABSTRACTION**

**GENÈSE ET DÉFINITION D'UNE FORME D'ART  
CONSTRUCTIF À LONDRES DE 1927 À 1961**

**THÈSE dirigée par :**

**Monsieur CHASSEY (de) Eric**

Professeur, université François – Rabelais de Tours

**RAPPORTEURS :**

**Monsieur PIERRE Arnauld**

Professeur, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

**Monsieur ROUSSEAU Pascal**

Professeur, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

**JURY :**

**Monsieur PIERRE Arnauld**

Professeur, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

**Monsieur ROUSSEAU Pascal**

Professeur, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

**Madame WILSON Sarah**

Professeur, Courtauld Institute of Art, Londres



À Charles Harrison

## Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier les membres du Jury, d'avoir accepté de consacrer leur expertise et leur temps à un sujet pour le moins méconnu, le développement de l'art constructif anglais. J'espère que cette présentation les convaincra, s'ils ne le sont déjà, que l'absence de reconnaissance ne signifie pas forcément le manque d'intérêt d'un mouvement. Je remercie également mes rapporteurs de s'être acquittés de leur tâche dans de très courts délais.

J'aimerais exprimer toute ma gratitude à Eric de Chassey, mon Directeur de thèse, qui a su diriger mes recherches avec une infinie patience. Son exigence de précision et l'esprit d'émulation intellectuelle qui a présidé à chacune de nos discussions ont été décisifs dans la poursuite de mes recherches. Ma reconnaissance va aussi à Serge Lemoine qui le premier m'orienta vers ces artistes et sut me transmettre son goût pour l'abstraction. Je tiens enfin à remercier Guitemie Maldonado pour ses conseils toujours avisés et la constance de son écoute durant ses longues années. J'espère que ce travail sera à la hauteur de leur confiance.

Cette thèse n'aurait pu être écrite sans l'aide d'Anthony Hill qui m'a non seulement ouvert ses archives mais qui, dans ses conversations et ses lettres, m'a expliqué ses recherches d'alors avec enthousiasme, me ramenant à l'essentiel lorsqu'il me voyait m'égarer dans des chemins de traverses. L'accueil chaleureux que m'a réservé Peter Lowe, sa connaissance fine et approfondie des œuvres de Kenneth et Mary Martin ont été, là encore, déterminants. Je me souviens aussi de mes trop brèves rencontres avec Richard Hamilton qui avec l'humour et la causticité d'esprit dont il était coutumier, m'ont conduite à remettre en question plusieurs de mes *a priori* sur l'époque. J'aimerais adresser mon amicale reconnaissance à Paul Martin qui m'a donné accès aux archives de ses parents et m'a fait découvrir leurs premières peintures et leurs œuvres graphiques. Je souhaite encore exprimer ma gratitude à Alastair Grieve dont les recherches et publications ont constitué un fondement essentiel pour cette étude.

Je remercie aussi les équipes de la National Art Library et de la Tate Library qui ont grandement facilité mes recherches par leur prévenance et leur efficacité.

Ma reconnaissance va également à tous ceux qui ont eu la gentillesse de m'écouter et de me conseiller parmi lesquels, Marie-Hélène Archambaud, Laurence Bertrand-Dorleac, Cécile

Debray et Sébastien Delot, ainsi que tous ceux qui ont contribué au bon achèvement de cette thèse : Jean-Pierre Criqui, Isabelle Ewig, Choghakate Kazarian, Mathieu Kessler, François Michaud, Marc Montfort, Jacqueline Munck, Emilia Stocchi, Yvette Tanguy et Colette Taylor-Jones.

## Résumé

A l'aube des années 1950, un groupe d'artistes londoniens – Kenneth Martin, Mary Martin, Adrian Heath et Anthony Hill – adoptent et développent un art abstrait géométrique, suivant l'exemple de Victor Pasmore, célèbre jusqu'alors pour sa peinture figurative. Comment expliquer que des artistes *découvrent à nouveau* l'abstraction près de quarante ans après son apparition, et qu'ils choisissent comme modèle un peintre qui non seulement ne participa au modernisme, mais s'y opposa ? Malgré une certaine proximité formelle avec le néoplasticisme de Ben Nicholson, leurs œuvres s'inscrivent dans une tradition autre, un formalisme pictural déduit de « l'École de Paris » au sens large (de l'impressionnisme à Matisse et Bonnard) et nourrie de références spécifiquement anglaises (Turner, Whistler, Sickert...).

Quoique présenté comme une avant-garde dans la dernière monographie que lui a consacrée Alastair Grieve en 2005, ce groupe ne se définit pas *contre* les valeurs dominantes de son époque, mais participe pleinement à l'idéologie de la reconstruction. Kenneth Martin crée ainsi des mobiles qui interagissent avec un environnement tant physique que social, tandis qu'Anthony Hill conçoit ses peintures comme des objets reproductibles dans la société de consommation naissante. Tous partagent le même intérêt pour les sciences promues par le Welfare State comme le gage d'un avenir radieux. Si ces préoccupations les éloignent progressivement des peintres de Saint-Ives qui leur avaient été associés, elles les rapprochent des membres de l'Independent Group avec qui ils organisent l'exposition « This is Tomorrow », en 1956.

Le critique d'art Lawrence Alloway qui suit régulièrement les activités du groupe depuis ses débuts, le décrit en 1957 comme marquant l'avènement d'un nouveau constructivisme débarrassé des implications architecturales de son antécédent historique. C'est pourtant dans le fonctionnement spatial de leurs reliefs, de leurs mobiles ou de leurs installations – et plus particulièrement pour Pasmore dans la collaboration avec les architectes de la ville nouvelle de Peterlee (Comté de Durham) –, que se manifeste leur contemporanéité : ils l'affirment en privilégiant, sur les principes normatifs associés au constructivisme de l'entre-deux-guerres, l'expérience physique de l'œuvre dans l'espace.

Victor Pasmore, Kenneth Martin, Mary Martin, Anthony Hill, Adrian Heath, Robert Adams, , abstraction britannique, constructivisme anglais, Constructionnisme, art concret, Peterlee,

Nine Abstract Artists, This is Tomorrow, Euston Road School, Objective Abstractions, The Developing Process, Lawrence Alloway, Charles Biederman, John Ernest, Stephen Gilbert.

## Résumé en anglais

At the dawn of the 1950s, a group of London artists – Kenneth Martin, Mary Martin, Adrian Heath and Anthony Hill – adopted and developed a geometric abstract art, following the example of Victor Pasmore, famous until then for his figurative painting. How is it that artists *rediscovered* abstraction nearly forty years after its emergence, and that their choice of model was a painter who not only had no part in Modernism but actually opposed it? Despite some formal proximity with Ben Nicholson's Neoplasticism, their works belong to another tradition, a pictorial formalism derived from the "School of Paris" in the broad sense (from Impressionism to Matisse and Bonnard) with specifically English references (Turner, Whistler, Sickert...).

Although presented as avant-garde in the latest monograph devoted to it, written by Alastair Grieve in 2005, the group is not defined as being against the dominant values of its era: it plays a fully-fledged part in the ideology of reconstruction. Kenneth Martin creates mobiles that interact with both physical and social environments, while Anthony Hill sees his paintings as reproducible objects in the emerging consumer society. They all share the same interest in science promoted by the Welfare State as a guarantee for a glowing future. If these concerns gradually cause them to stray from the Saint-Ives School of painters to which they had been associated, they bring them closer to the Independent Group with whom they organize the "This is Tomorrow" exhibition in 1956.

The art critic Lawrence Alloway, who regularly followed the group's activities from its beginnings, described it in 1957 as marking the advent of a new Constructivism, free of the architectural implications of its historical antecedent. Yet it is in the spatial functioning of their reliefs, their mobiles or their installations – especially for Pasmore in his collaboration with the architects of the new town of Peterlee (County Durham) – that their contemporaneity is obvious: they claim it by focusing, following the standard principles associated with Constructivism in the interwar period, on the physical experience of the work of art in space.

# Table des matières

Remerciements .....	4
Résumé .....	6
Résumé en anglais .....	8
Table des matières .....	9
Liste des figures .....	10
Liste des annexes.....	19
Introduction .....	21
Recommencer.....	31
Chapitre I : Abstractions objectives .....	43
Chapitre II : L'Euston Road School : une nouvelle objectivité ?.....	59
Chapitre III : Les Méthodes de construction picturale, retour à l'abstraction.....	74
Un art de l'environnement.....	97
Chapitre I : Produire pour ne plus reproduire .....	107
Chapitre II : L'Esprit de la reconstruction .....	123
Chapitre III : Le constructionnisme est un humanisme.....	140
Les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui.....	173
Chapitre I : Neufs artistes abstraits .....	183
Chapitre II : C'est aujourd'hui demain .....	205
Chapitre III : Le Constructivisme britannique .....	227
Conclusion.....	263
Bibliographie.....	275
Annexes.....	301
Résumé.....	323
Résumé en anglais.....	323

# Liste des figures

## Recommencer

### Chapitre I : Abstractions objectives

- Fig 1 Victor Pasmore, *Landscape with Cows*, 1926
- Fig 2 Victor Pasmore, *Woods at Farleigh*, 1926
- Fig 3 Victor Pasmore, *Farleigh Church in Spring*, 1926
- Fig 4 Victor Pasmore, *Still Life with Vases*, 1928
- Fig 5 Victor Pasmore, *The Bradman Still Life*, 1929
- Fig 6 Victor Pasmore, *Sea Front*, 1932
- Fig 6a Charles Conder, *Windy Day at Brighton*, c. 1904-1905
- Fig 7 Victor Pasmore, *Still Life*, 1931-1932
- Fig 7a Georges Braque, *Guitare et Pichet*, 1927
- Fig 8a Frank Bramley, *A Hopeless Dawn*, 1888
- Fig 8b Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863
- Fig 9 Victor Pasmore, *Window Scene – Dieppe*, 1932
- Fig 9a Henri Matisse, *Intérieur à Collioure (La Sieste)*, 1905
- Fig 10 Graham Bell, *Painting (Objective Abstraction)*, 1934
- Fig 11 Geoffrey Tibble, *Painting (Objective Abstraction)*, 1934
- Fig 12 Rodrigo Moynihan, *Painting (Objective Abstraction)*, 1933
- Fig 13 Ben Nicholson, *White Relief (Cercle et Carré)*, 1934
- Fig 14 Victor Pasmore, *Window, Finsbury Park*, 1933

### Chapitre II : L'Euston Road School, une nouvelle objectivité ?

- Fig 15 Victor Pasmore, *Tea garden*, 1935
- Fig 15a Pierre Bonnard, *La Table*, 1925
- Fig 16 Victor Pasmore, *The Red Tablecloth*, 1936
- Fig 17 Victor Pasmore, *The Dining Car*, 1937
- Fig 18 Victor Pasmore, *Interior with Wooden Chairs*, c. 1937
- Fig 19 Claude Rogers, *Boys at Dinner (étude)*, c. 1934
- Fig 20 Victor Pasmore, *Parisian Café*, 1936-1937
- Fig 21 William Coldstream, *Man with a Beard*, 1939
- Fig 22 Victor Pasmore, *Girl with a Handbag*, 1938
- Fig 23 Victor Pasmore, *The Striped Dress, Artist and Model* c. 1939

Fig 24 Victor Pasmore, *Lamplight*, 1941

### Chapitre III : Les méthodes de construction picturale, retour à l'abstraction

Fig 25 Victor Pasmore, *The Thames at Chiswick*, 1943

Fig 26 Victor Pasmore, *Study of the Antique*, 1944-1945

Fig 27 Victor Pasmore, *Portrait of a Jewish Woman*, 1943-1945

Fig 27a Paul Cézanne, *Femme à la cafetière*, c. 1895

Fig 28 Victor Pasmore, *The Supper at Emmaeus*, 1942-1946

Fig 28a Victor Pasmore, *The Supper at Emmaeus* (état 1944)

Fig 29 Victor Pasmore, *The Studio of Ingres*, 1945-1947

Fig 29a Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande odalisque*, 1814

Fig 30 Victor Pasmore, *The Quiet River*, *The Thames at Chiswick*, 1943-1944

Fig 31 Victor Pasmore, *The Evening Star: Effect of Mist*, 1946-1947

Fig 31a Joseph Mallord William Turner, *The Evening Star*, c. 1830

Fig 32 Victor Pasmore, *The Thames at Chiswick: Sun Shining through the Mist*, 1946-1947

Fig 33 Victor Pasmore, *The Hanging Gardens of Hammersmith: Effect of Moonlight*, 1944-1947

Fig 34 Victor Pasmore, *Riverside Gardens*, 1944

Fig 35 Victor Pasmore, *Square Motif: Green and Lilac*, 1948

Fig 35a Paul Klee, *Burg und Sonne*, 1928

### Conclusion

Fig 36 Kenneth Martin, *Self Portrait*, c. 1940

Fig 37 Kenneth Martin, *Sunflowers*, c. 1946

Fig 38 Mary Martin, *Still Life with Fruit*, 1948

Fig 38a Mary Martin, Carnet de dessin, c. 1948

Fig 38b Mary Martin, Carnet de dessin, c. 1948

Fig 39 Mary Martin, *Houses and Trees*, 1949

Fig 40 Kenneth Martin, *Chalk Farm*, 1949

Fig 40a Kenneth Martin, Carnet de dessin, c. 1949

Fig 40b Kenneth Martin, Carnet de dessin, c.1949

## Un art de l'environnement

### Introduction

- Fig 41 Adrian Heath, *Roofs of Carcassonne*, 1948  
Fig 42 Adrian Heath, *Roofstops at Hammersmith*, 1949

### Chapitre I : Produire pour ne plus reproduire

- Fig 43 Victor Pasmore, *Abstract in White Grey and Ochre n°1*, 1949  
Fig 44 Victor Pasmore, *Abstract in White Brown and Ochre*, 1949  
Fig 45 Victor Pasmore, *Abstract in Red, Brown, Olive and Mustard*, 1948  
Fig 46 Victor Pasmore, *Roses in a Jar*, 1947  
Fig 47 Victor Pasmore, *Abstract in Pink, Yellow and Umber*, 1949  
Fig 48 Victor Pasmore, *Abstract in Indian Red, Pink, Olive and Crimson*, 1949  
Fig 49 Kenneth Martin, *Collage in Red and Grey*, 1950  
Fig 50 Kenneth Martin, *Abstract Green and Brown*, 1949-1950  
Fig 51 Kenneth Martin, *Abstract Green and Brown (3)*, c. 1950  
Fig 52 Mary Martin, *Square Form*, c. 1950  
Fig 53 Adrian Heath, *Rotating Rectangles*, 1949  
Fig 54 Adrian Heath, *Climbing Composition Green and Blue*, 1950  
Fig 55 Victor Pasmore, *Maquette pour le mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston*, 1950  
Fig 56 Victor Pasmore, *Mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston*, 1950  
Fig 56a Ben Nicholson, *Octobre*, 1949 (panneau concave pour le Rangitane)  
Fig 57 Victor Pasmore, *Porthemear Beach, St Ives*, 1950  
Fig 58 Victor Pasmore, *Spiral Motif in Green, Violet, Blue and Gold: The Coast of the Inland Sea*, 1950  
Fig 59 Victor Pasmore, *Abstract in Olive, Brown and Indigo (The Indian Man)*, 1950  
Fig 60 Victor Pasmore, *Spiral Development: The Fiery Sky*, 1948

### Chapitre 2 : L'esprit de la reconstruction

- Fig 61 Victor Pasmore, *The Waterfall in Black and White*, 1951,  
Fig 62 Victor Pasmore travaillant sur le carton de *Waterfall*, Hiver 1950-1951  
Fig 63 Victor Pasmore, *Abstract in Brown, Black and Olive*, 1950  
Fig 64 Victor Pasmore, *The Snowstorm: Spiral Motif in Black and White*, 1950 -1951  
Fig 65 Kenneth Martin, *Sans-titre*, c. 1951

- Fig 66 Kenneth Martin, *Sans-titre*, 1951
- Fig 67 Robert Adams, *Bud*, 1947
- Fig 68 Robert Adams, *Seated Figure*, 1947
- Fig 69 Robert Adams, *Mother and child*, 1947
- Fig 70 Robert Adams, *Tall Figure*, 1948-1949
- Fig 70a Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin I, L'Oiseau dans l'espace*, 1926
- Fig 71 Robert Adams, *Bather with Ball*, 1948
- Fig 71a Pablo Picasso, *Baigneur et cabine*, 1928
- Fig 72 Robert Adams, *Mother and Child*, 1948
- Fig 73 Robert Adams, *Standing Figure*, 1949
- Fig 74 Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres: Penguin Books, 1951, pl 58-59
- Fig 75 Robert Adams, *Black Forms*, c.1950
- Fig 76 Vue de l'exposition « Abstract Paintings, Sculptures and Mobile, A.I.A. Gallery, 22 mai-11 juin 1951 »
- Fig 76a Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres : Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 77 Anthony Hill, *Composition*, 1950
- Fig 77a Pablo Picasso, *Tête*, 1913
- Fig 78 Anthony Hill, *Frame and String Construction*, 1948
- Fig 79 Anthony Hill, *Jeux*, 1951

### Chapitre 3 : Le constructionnisme est un humanisme

- Fig 80 Robert Adams, *Pierced Sheet*, 1951-1952
- Fig 81 Edouardo Paolozzi, *Table Sculpture (Growth)*, 1949
- Fig 82 Kenneth Martin, *Mobile with Dowel Rods*, 1951
- Fig 83 Mary Martin, *Columbarium*, 1951
- Fig 84 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952
- Fig 85 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952
- Fig 86 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952, schéma de l'accrochage réalisé par Alastair Grieve

(extrait de Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.

- Fig 87 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952 schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 88 Victor Pasmore, *White Relief*, 1951
- Fig 89 Victor Pasmore, *Relief painting in White, Black and Indian Red*, 1951-1952
- Fig 90 Victor Pasmore, *Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952
- Fig 90a Charles Biederman, *Construction 4/40 (4)*
- Fig 91 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 92 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 93 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952
- Fig 94 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952
- Fig 95 Exposition de mobiles à l'Hôpital Whittington, Highgate, octobre-novembre 1953. Coupure de journal (non identifiée) reproduite dans Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p.138
- Fig 96 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

- Fig 97 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 98 Carton d'invitation pour la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953.
- Fig 99 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 100 Robert Adams, *Monolithic Form*, 1954
- Fig 101 Adrian Heath, *Light Screen*, 1954-1982
- Fig 101a Victor Pasmore, *Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952
- Fig 102 Anthony Hill, Etude pour *Catenary Rythms*, 1953-1954
- Fig 103 Mary Martin, *Spiral Movement*, 1951
- Fig 104 Kenneth Martin, *Small Screw Mobile*, 1953
- Fig 105 Stephen Gilbert, *Plan pour un syndicat d'initiative (Quimper)*
- Fig 106 John Ernest, *Constructed Tower*, 1954

### **3<sup>e</sup> Partie : Les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui**

#### Chapitre 1 : Neufs artistes abstraits

- Fig 107 Terry Frost, *Movement: Green, Black and White*, 1951
- Fig 108 William Scott, *Black and White Forms*, 1953
- Fig 109 Roger Hilton, *February*, 1954
- Fig 110 Victor Pasmore, *Rectangular Motif : Black, White and Maroon n°2*, 1954
- Fig 111 Mary Martin, *Spiral Movement*, 1954
- Fig 112 Adrian Heath, *Orange, Blue and Grey*, 1953
- Fig 113 Anthony Hill, *Free Orthogonal Composition*, 1953
- Fig 114 Anthony Hill, *Collage*, c.1951
- Fig 115 Anthony Hill, *Loop-Line*, 1953
- Fig 116 Anthony Hill, *Orthogonal Composition*, 1954

- Fig 117 Anthony Hill, *Progression of Rectangles*, 1954-1955
- Fig 118 Robert Adams, *Pierced/Curved Relief*, 1952-1953
- Fig 119 Kenneth Martin, *Line in Space*, 1951-1952
- Fig 120 Pasmore travaillant à la composition d'un relief, été 1955, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol. 55, n°4, été 1956
- Fig 121 Vue latérale d'un relief, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol 55, n°4, été 1956
- Fig 122 Deux étapes intermédiaires de la construction d'un relief, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol. 55, n°4, été 1956

## Chapitre 2 : C'est aujourd'hui demain

- Fig 123 Sélection de douze affiches réalisées pour l'exposition « This is Tomorrow »
- Fig 124 Extrait du film, *Face of Tomorrow*, 13 août 1956
- Fig 125 Extrait du film, *This is Tomorrow*, 8 octobre 1956
- Fig 126 « This is Tomorrow », Groupe 10
- Fig 127 « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 127a « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 128 « This is Tomorrow », Groupe 5
- Fig 129 Charles Biederman, *Letters on the New Art*, Red Wing (Min.), 1951
- Fig 130 « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 130a « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 131 « This is Tomorrow », Groupe 9
- Fig 131a *Maquette pour le pavillon du groupe 9 dans l'exposition « This is Tomorrow », 1956*
- Fig 132 « This is Tomorrow », Groupe 6
- Fig 133 « This is Tomorrow », Groupe 7
- Fig 133a Ernő Goldfinger, *Projet pour l'exposition « This is Tomorrow », 1956*
- Fig 134 « an Exhibit », vue de l'installation à Newcastle, juin 1957
- Fig 134a « an Exhibit », vue de l'installation à l'I.C.A. (Londres), août 1957
- Fig 134b « This is Tomorrow », Groupe 12

### Chapitre 3 : Le constructivisme britannique

- Fig 135 Anthony Hill, *Relief Construction*, 1956
- Fig 136 Anthony Hill, *Relief Construction* (décembre 1956)
- Fig 137 Mary Martin, *The Waterfall*, 1957
- Fig 137a Mary Martin, *The Waterfall*, 1957 (vue latérale)
- Fig 138 Mary Martin, *Climbing Form*, 1953
- Fig 139 Mary Martin, *Climbing Form*, 1954
- Fig 140 Mary Martin, *Climbing Form*, 1957
- Fig 141 Mary Martin, *Black Relief*, 1957
- Fig 142 Mary Martin, *Pierced Relief*, c. 1959
- Fig 143 Victor Pasmore, *Mobile*, 1957 (Fairlawn School, Lewisham)
- Fig 144 Victor Pasmore, *Relief*, 1957 (Stephenson Engineering Building, Durham University, Newcastle)
- Fig 145 Peter Daniel, Frank Dixon, Victor Pasmore, *Maquette d'urbanisme Peterlee*, lot sud-ouest septembre 1956
- Fig 146 Peterlee, Avon Road, début des années 1960
- Fig 147 Victor Pasmore, *Abstract in White, Black, Indian and Lilac*, 1957
- Fig 148 Victor Pasmore et Rudolph Williams (architecte), *Maquette du Memorial Museum to Enrico Fermi*, 1955-1956
- Fig 149 Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur) ? *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970
- Fig 149a Victor Pasmore, *Maquette pour le Pavillon de Peterlee*, 1967
- Fig 149b Le Corbusier, Palais des Assemblées du Penjab et de l'Haryana, Chandigarh, 1955
- Fig 149c Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur) *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970 (vue sur Sunny Blunt au niveau supérieur).
- Fig 149d Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur), *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970 (niveau supérieur côté pignon sud).
- Fig 150 Victor Pasmore, *Abstract in Black and White*, 1957
- Fig 151 Victor Pasmore, *Point development*, 1957-1960
- Fig 152 Victor Pasmore, Harry Durell, Theo Marsden, David Thirkettle, *Plan de Oakerside Drive, lotissement de Sunny Blunt, Peterlee*, après 1962
- Fig 153 Vue de l'exposition de Victor Pasmore dans le Pavillon britannique de la Biennale de Venise, 1960
- Fig 154 Victor Pasmore, *Linear Motif in Black and White n°1*, 1960

- Fig 155 Victor Pasmore, *Square Motif-Indian Red – n°1*, 1959
- Fig 156 Kenneth Martin, *Etude (Screw Mobile)*, 1960
- Fig 157 John Ernest, *Mosaic Relief-Construction*, 1960
- Fig 158 Planches 7 et 8, *The Developing Process, Work in Progress towards a New Foundation of Art Teaching as Developed in the Department of Fine Arts, King's College, Durham University, Newcastle-upon-Tyne, and at Leeds College of Art, I.C.A, Londres, 30 avril -23 mai 1959*
- Fig 159 Victor Pasmore et Richard Hamilton discutant avec des étudiants à l'occasion de la publication du catalogue *The Developing Process* en 1959

### **Conclusion**

- Fig 160 VIe Congrès de l'Union Internationale des Architecte, 1961

## Liste des annexes

Annexe 1 : Selection d'expositions ayant marqué la constitution du groupe et sa reconnaissance.....	302
Annexe 2 : Sélection d'expositions par artistes jusqu'en 1961.....	305



# Introduction



À l'aube des années 1950, un groupe d'artistes britanniques – Kenneth Martin, Mary Martin, Adrian Heath et Anthony Hill – adopte et développe un art abstrait géométrique, suivant l'exemple de Victor Pasmore, jusqu'alors peintre figuratif reconnu. Dix ans plus tard, ils sont distingués par les critiques d'art comme les représentants du renouveau constructiviste anglais – Heath excepté. Le simple énoncé des faits et la chronologie qu'il induit, contredit déjà un des modèles historiographiques les mieux établis – mais actuellement aussi parmi les plus contestés – c'est-à-dire une interprétation évolutionniste supposant un temps linéaire où chaque manifestation artistique découlerait de la précédente. Comment expliquer que des artistes découvrent à nouveau l'abstraction près de quarante ans après son apparition, et cela non par le biais de leurs prédécesseurs immédiats reconnus pour leurs recherches en ce domaine – Naum Gabo, Ben Nicholson, Barbara Hepworth ou Henry Moore pour n'évoquer que ceux actifs en Angleterre dans les années 1930 – mais par celui d'un de leurs contemporains qui non seulement ne participa pas au mouvement moderniste international, mais s'y opposa ? Cet énoncé interroge aussi plus largement les analyses de l'art du XXe siècle qui voudraient que les avant-gardes aient généré leur propre tradition et que toute œuvre s'inscrive dès lors dans la poursuite ou la négation du projet moderniste. Aujourd'hui encore, un livre comme *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*<sup>1</sup> limite à ces concepts, l'histoire du siècle dernier. En n'envisageant les arts qu'en fonction d'un environnement critique et social, ses auteurs tendent, par ailleurs, à légitimer une forme artistique par son adéquation aux nouvelles préoccupations d'une époque. Ce faisant, ils excluent aussi toute œuvre qui, inscrite dans la durée d'un développement personnel ou d'une tradition formelle, échappe à une actualité historique. Que faire alors d'une résurgence constructiviste dans l'Angleterre des années 1950, si l'avant-garde éponyme ne se justifiait que par sa coïncidence avec la dynamique révolutionnaire russe ? Mais le travail de l'historien ne consiste-t-il pas à envisager les faits dans leur diversité et leur globalité, avant même de leur attribuer un caractère majeur ou mineur ? Sans nier les liens intrinsèques qui lient une œuvre à un contexte, le sujet de cette étude m'a donc conduit à privilégier sur le temps de l'histoire, celui de la biographie, qui seul pouvait rendre compte de la complexité et de l'originalité de cette tendance.

Il reste cependant indéniable que les deux décennies précédentes si riches en événements traumatiques n'ont pu rester sans conséquence sur le devenir de l'art. Dans les années 1930, la

---

<sup>1</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois et al., *Art Since 1900 : Modernism*,

montée inexorable du nazisme a contraint au silence ou à l'émigration, la majorité des milieux d'avant-garde continentaux. Des artistes qui s'étaient donné pour but de *mettre l'art dans la vie*, en réaction au supposé élitisme des Beaux-arts, et qui jusque-là avaient bénéficié d'une relative indifférence, ont été conspués par les masses – une rupture orchestrée et mise en scène par le régime nazi dans des autodafés collectifs ou une exposition didactique comme « L'Art dégénéré » (« Entartete Kunst », Munich 1937). Alors que le projet moderniste se voulait universel, ses représentants ont été persécutés pour leurs origines juives, ou/et suspectés pour leur nationalité allemande, quand ils s'étaient exilés. Le conflit auquel a succédé l'humiliation de la défaite, a limité la plupart des pays européens au choix entre collaboration ou résistance, entraînant de profondes déchirures dans le tissu social qui ont perduré après la Libération. La guerre a aussi eu une réalité économique, celle du rationnement et du marché noir, elle demeure synonyme, pour la plus grande partie de la population, de pauvreté. Le retour à la paix coïncide avec, sinon la découverte, du moins la réalisation de ce que furent les atrocités commises dans les camps de concentration et d'extermination. Comment penser la poursuite du projet moderniste quand l'idée de culture se dissocie à ce point de l'idée de progrès, et que ces valeurs deviennent, pour certains, suspectes d'avoir conduit au désastre<sup>2</sup> ? Il est intéressant de constater que les plus ardents défenseurs du modernisme, tel Clement Greenberg, se situent Outre-Atlantique<sup>3</sup>, mais il faut aussi noter que leur plaidoyer s'assortit d'une redéfinition du phénomène qui tend à effacer sa dimension politique et sociale. Les philosophies dominantes dans l'Europe d'après-guerre, l'existentialisme (bientôt associé à la phénoménologie) et l'importance qu'il accorde à l'auto-construction de l'individu, le structuralisme et la dé-hiérarchisation subséquente à sa méthode, aboutissent d'ailleurs aussi bien au questionnement d'une continuité culturelle qu'à celui du sujet.

---

*Antimodernism, Postmodernism*, Londres : Thames & Hudson, 2005.

<sup>2</sup> Si la réflexion sur la *Tragédie de la culture*, pour reprendre les mots de Georg Simmel, n'est pas neuve en elle-même, puisqu'elle émerge au début du XXe siècle, elle se vulgarise dans l'immédiat après-guerre. Jean Dubuffet écrit ainsi dans la préface du catalogue de l'exposition « L'Art brut préférés aux arts intellectuels » à la galerie Drouin (octobre – novembre 1948) : « ... l'art est un autre moyen de connaissance dont les voies sont toutes autres : c'est celles de la voyance. La voyance n'a que faire de savants et d'intelligents [...] Le savoir et l'intelligence sont débiles nageoires auprès de la voyance. »

<sup>3</sup> Il ne s'agit pas de nier ici l'importance de critiques européens comme Herbert Read, Michel Seuphor, Michel Tapié etc., mais de remarquer qu'ils ont alors une propension à se concentrer sur des figures, ou une tendance du modernisme, plutôt que d'essayer d'en définir les caractéristiques globales.

La Grande-Bretagne fait figure d'exception en Europe, puisque son territoire métropolitain – excepté les îles anglo-normandes – n'est pas envahi. Elle subit néanmoins d'intenses bombardements de juillet 1940 à mai 1941, visant aussi bien les infrastructures portuaires et industrielles que des cibles civiles. La Bataille d'Angleterre perdue par l'Allemagne lui permet de gagner en crédibilité auprès des États-Unis, et a pour effet de souder durablement la population autour de son gouvernement. Tous les secteurs de la société participent à l'effort de guerre. À la conscription s'ajoute une mobilisation de la population civile pour fournir des employés aux différents secteurs clés. Les milieux culturels, chaperonnés par le puissant Ministère de l'Information, sont mis à contribution et diffusent la propagande sous différentes formes : alors que l'écrivain George Orwell intervient sur les ondes de la B.B.C., les peintres obtiennent un statut militaire semblable à celui des correspondants de guerre. Les maîtres mots de la culture officielle sont propagande et autocensure comme le remarque Angus Calder : « Parce que l'Angleterre combattait un régime qui brûlait les livres et supprimait la vérité, les journalistes et intellectuels anglais acceptaient de taire la vérité et participaient de bon cœur à la fabrication d'une propagande mensongère, en se disant que la fin justifie les moyens<sup>4</sup>. » En 1945, un important hiatus sépare l'image projetée par la Grande-Bretagne – vainqueur héroïque, médiateur incontournable entre les États-Unis et l'U.R.S.S. – et la réalité financière et géopolitique. Le pays sort économiquement exsangue du conflit : des rationnements doivent être mis en place dès 1946, et ne pourront cesser qu'en 1954. Les aléas de l'aide américaine – interrompue brutalement en 1945, puis reprise sous la forme d'un prêt important à faible taux – traduisent les hésitations de l'administration Truman vis-à-vis de la politique menée par le gouvernement travailliste de Clement Attlee. La sphère d'influence britannique se réduit définitivement avec le démantèlement de l'Empire qu'inaugure l'Indépendance de l'Inde en 1947, et l'abandon progressif de ses mandats et protectorats. De ce contexte difficile émerge une tendance culturelle conservatrice dont le roman d'Evelyn Waugh, *Retour à Brideshead*<sup>5</sup> traduit la profonde nostalgie d'un ordre révolu. Le Néoromantisme constitue une autre facette de ce volontaire retour aux sources. L'affirmation de la singularité anglaise se double durablement d'un rejet des courants artistiques internationaux. En 1961, John Piper déclare encore : « ... un peintre ici ou là est, et sera apprécié à l'étranger ; parce que, comme par le passé, il aura conservé et consolidé des

---

<sup>4</sup> Angus Calder, *L'Angleterre en guerre 1939-1945*, traduction Madeleine Paz, Paris : Gallimard, 1972, p. 437.

<sup>5</sup> Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited; The Sacred and Profane Memories of Charles Ryder*, Londres : Chapman and Hall, 1945.

convictions personnelles et un talent individuel, et non parce qu'il se sera affilié à un mouvement ou se sera approprié un style international [...] La réelle vertu de la peinture anglaise est d'être à son apogée lorsqu'elle est romantique, non classique, spécifique, fanatique, obsédée d'elle-même, et résulte de l'observation minutieuse dans un pays brumeux qui a les plus longues soirées hivernales<sup>6</sup>. » Il faut remarquer que cette conception prévaudra finalement au niveau international, faisant de Francis Bacon le parangon de l'art britannique. Elle explique aussi certains malentendus quant à la perception du pop art, de l'art cinétique ou de l'art conceptuel, comme épiphénomènes ou mouvements importés. Mais cette scène nationale est-elle si singulière après-guerre ? Dans le seul domaine de la sculpture, la popularité du fer soudé, la prédominance d'une thématique tragique et l'omniprésence de formes déchiquetées ou lépreuses, lient les œuvres de Reg Butler ou de Lynn Chadwick à celles de David Smith, Germaine Richier ou Alberto Giacometti. Cette revendication d'une originalité nationale apparaît avant tout comme la revanche sur l'idée jusqu'alors consensuelle d'un art moderne sous influence continentale. S'il est vrai que l'École de Paris a souvent marqué de son empreinte la peinture anglaise du début du siècle, il n'en reste pas moins que la Grande-Bretagne a forgé sa propre conception du modernisme et de ses enjeux dès la fin du XIXe siècle – comme en témoigne le procès intenté par Whistler à Ruskin – c'est-à-dire l'affirmation de l'autonomie de l'art, et son revers le questionnement de sa fonction sociale<sup>7</sup>.

Tout l'intérêt d'étudier l'avènement et le développement de l'art constructif dans l'Angleterre d'après-guerre réside dans la coïncidence entre les préoccupations spécifiques du modernisme britannique, et celles caractérisant ce phénomène qui se veut international. En premier lieu, se pose la question des origines, à savoir, l'art constructif est-il toujours une émanation des

---

<sup>6</sup> « ... a painter here and there is, and will be, appreciated abroad; because, as in the past, he has conserved and consolidated personal convictions and an individual gift, not because he has allied himself to a movement or thrown in his lot with international style [...] The real merit of British Painting is that, it is at its best romantic, un-classical, particular, fanatical, self-obsessed and the result of close observation in a misty country that has longish winter evenings. » John Piper, *London Magazine*, juillet 1961, cité dans Andrew Brighton et Lynda Morris (ed.) *Towards Another Picture: An Anthology of Writings by Artists Working in Britain 1945-1977*, Midland Group : Nottingham, 1977, p. 130. Sauf indication contraire, toutes les traductions ont été réalisées par mes soins.

<sup>7</sup> James McNeill Whistler intente un procès à John Ruskin en 1877 suite à la parution d'une critique de ce dernier sur la peinture *Nocturne in Black and Gold : The Falling Rocket*. Whistler affirme que Ruskin, étranger au métier de peintre, ne peut établir son jugement esthétique que sur des critères hors sujet – la pertinence d'une œuvre dans un contexte moral, économique et social – et revendique le caractère autonome de l'art.

avant-gardes continentales ? Dans son livre *Constructivism, Origins and Evolution*<sup>8</sup>, George Rickey inscrit les mouvements fondateurs dans un contexte temporel et géographique, mais il utilise des notions formelles pour présenter ces manifestations dans les années 1950 et 1960. Dix ans plus tard, Willy Rotzler décrit l'évolution de l'art constructif<sup>9</sup> à partir de principes esthétiques associés, chaque fois, à un espace géographique (celui-ci noté dans les sous-titres). Dans un cas comme dans l'autre, le constructivisme est considéré comme un phénomène global, et ses différentes *incarnations* dans la seconde moitié du XXe siècle, comme autant de développements des avant-gardes. Cette approche accrédite la thèse de l'universalité centrale à l'art constructif, mais elle tend aussi à une forme d'achronie, car il posséderait alors une chronologie propre étrangère au cours de l'histoire. Bien que le constructivisme revendique, dès l'origine, son appartenance à l'ère mécanique et technologique, la stabilité de ses formes et de ses théories entre en contradiction avec les constants changements imposés par les découvertes scientifiques. La préoccupation du temps semble ici ressortir d'une stratégie identique à celle que décrit Pamela Lee dans son livre *Chronophobia*<sup>10</sup> : le désir angoissé de maîtriser l'accélération historique résultant des avancées technologiques. Mais l'art constructif des années 1950 partage-t-il encore les préoccupations du constructivisme historique ? Seule l'analyse des circonstances de l'apparition et de l'élaboration de ses manifestations d'après-guerre permet d'apporter des éléments de réponse.

Victor Pasmore, Kenneth Martin, Mary Martin et Anthony Hill qui figurent, donc, les protagonistes du constructivisme anglais à la fin des années 1950, se sont fait connaître précédemment par des expositions et des publications communes pendant plus de dix ans. Leur identification au constructivisme étant, en premier lieu, le fait de journalistes, une large place est accordée ici à leur fortune critique. Les comptes-rendus réguliers d'exposition dus à un nombre limité d'auteurs constituent des témoignages d'autant plus précieux que certaines peintures, reliefs ou mobiles n'ont pu être conservés. L'assiduité de ces chroniqueurs – au premier rang desquels figure Lawrence Alloway – a eu, d'autre part, des conséquences directes sur le développement du groupe. Cette documentation fournit donc de premières pistes de réflexion qu'un examen attentif de leurs œuvres et de leurs écrits permet de

---

<sup>8</sup> George Rickey, *Constructivism, Origins and Evolution*, New-York : George Braziller, 1967.

<sup>9</sup> Willy Rotzler, *Constructive Concepts, A History of Constructive Art from Cubism to the Present*, Zurich, ABC Edition, 1977. Il faut remarquer incidemment que le chapitre consacré à la Grande-Bretagne porte un titre sans référence à un principe constructiviste : « une esthétique insulaire ».

<sup>10</sup> Pamela Lee, *Chronophobia*, Cambridge (MA) : MIT Press, 2004.

corroborer ou d'infirmer. Animé d'une volonté didactique, ce groupe a multiplié essais et déclarations qui sont désormais pour la plupart accessibles, grâce aux recherches d'Alastair Grieve. Anthony Hill, Peter Lowe et Paul Martin ont eu, de plus, la générosité de me rendre leurs archives largement accessibles, et nos discussions m'ont permis de recueillir un nombre important d'informations. L'ensemble de ce fonds documentaire fait l'objet d'un travail critique spécifique tout au long de cette étude : une attention particulière est ainsi portée à l'occurrence des termes et des idées dans les différents textes. L'équivocité de certains mots – abstraction, constructivisme, constructionnisme, etc. – m'a conduit à ne les employer qu'en fonction de leur valeur d'usage à l'époque. Afin de ne pas circonscrire ces productions artistiques à un discours dont le militantisme a souvent été circonstanciel, il paraissait essentiel d'ouvrir cette analyse à un milieu artistique élargi aux peintres et sculpteurs dont ils furent proches et avec qui ils échangèrent idées et préoccupations sur de plus courtes périodes. La présentation de ces artistes ne se veut en rien exhaustive, mais se borne à évoquer leur travail à une époque donnée et en fonction des enjeux de ces discussions. Enfin, il semblait indispensable de rappeler brièvement dans les introductions les faits historiques et les enjeux esthétiques propres à la culture britannique, comme autant d'éléments contextuels. Les limites temporelles définies pour cette thèse, de la fin des années 1920 à 1961, correspondent au développement artistique de Victor Pasmore : de ses premières tentatives dans le domaine de l'abstraction à ses dernières participations aux manifestations du groupe. L'artiste est, en effet, présenté dès les années 1950 comme le responsable du renouveau de l'art constructif en Grande Bretagne et un modèle d'évolution pour les autres peintres ayant adopté ce mode d'expression. Il paraissait donc essentiel d'analyser les différentes étapes qui ont marqué son adoption progressive de l'art abstrait. Cette première partie permet aussi de questionner l'originalité de ses sources et la réalité du rôle joué par Pasmore dans la (ré) émergence de cette forme d'art. Elle conduit ensuite à s'interroger sur les spécificités de l'art constructif britannique, son inscription dans un contexte géographique et historique, ainsi que la formulation de ses différents dogmes (la nature de l'œuvre, les liens avec la science, le rapport avec l'architecture, le rôle de l'artiste). L'étude se conclut par l'analyse des conséquences de la catégorisation subie ou désirée des artistes comme « constructivistes », qui succède à la reconnaissance du groupe.





# Recommencer



Le développement de l'abstraction géométrique à Londres au début des années 1950 est interprété par les critiques d'art, comme la renaissance du mouvement moderne impulsée par l'évolution d'un seul artiste, Victor Pasmore. Dans le premier livre consacré pour moitié à cette tendance, *Nine Abstract Artists*, Lawrence Alloway écrit en 1954 : « En héros culturel, Pasmore établit un modèle de conversion. Quand il abandonne son réalisme personnel et subtil, il est en partie motivé par le désir de faire revivre et de poursuivre les principes du mouvement [moderne] international disparu sous les feuillages et le clair-obscur romantique<sup>11</sup>. » Le choix de l'art abstrait par Pasmore soulève en fait une polémique d'autant plus vive que cette tendance semble alors, à certains, sinon sclérosée, du moins étrangère aux préoccupations culturelles contemporaines. L'abstraction fait encore débat à Paris, bien que le Salon des Réalités Nouvelles entièrement consacré à *l'art concret, non figuratif et abstrait* accueille un nombre croissant d'exposants chaque année, depuis sa création en 1946<sup>12</sup>. Si les querelles qui agitaient le groupe Abstraction-Création dans les années 1930 perdurent<sup>13</sup>, l'interrogation principale porte désormais sur la capacité de cette forme d'art à incarner une actualité – une question concomitante à l'écriture de son histoire<sup>14</sup>. Sa popularité auprès des jeunes artistes n'apparaît d'ailleurs pas à tous comme le garant de sa nouveauté. En 1950, Charles Estienne note dans son pamphlet *L'Art abstrait est-il un académisme ?* : « Le tout ne fait pas un signe ni même une mode, mais quelque chose de plus grave : une nouvelle routine, une nouvelle usure de l'œil et de l'esprit... » À Londres, la question se pose en termes similaires. Lorsque Herbert Read se lance dans un comparatif entre les deux dernières périodes marquées par la guerre (1909-1918, 1939-1948), il oppose à l'effervescence créatrice

---

<sup>11</sup> « A pattern of conversions has been established – with Victor Pasmore as culture-hero. When he gave up his personal and subtle realism he was motivated, at least in part, by a desire to revive and continue the principle of the international movement which had disappeared under the foliage and chiaroscuro of the romantics. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, Londres : Tiranti, 1954, p. 3.

<sup>12</sup> Voir article de Dominique Vieville « Vous avez dit géométrique ? Le Salon des Réalités nouvelles, 1946-1957 » *Paris-Paris 1937-1957*, Pontus Hultén (éd.) Paris : Centre Georges Pompidou, 1981, pp 271-285 ; Dominique d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », *Art concret*, Serge Lemoine (éd.), Paris : Réunion des Musées nationaux, 2000, pp. 24-39

<sup>13</sup> Les querelles portent toujours principalement sur la définition de l'abstraction et sur ces rapports (ou son absence de rapport) avec le monde réel. Le débat avait été lancé en 1930, par Theo Van Doesburg dans le numéro unique de la revue *Art concret*, qui accompagnait la création du groupe éponyme.

<sup>14</sup> Dans son introduction à *L'Art abstrait, ses origines et ses premiers maîtres* (Paris : Maeght, 1950), Michel Seuphor s'exclame « Ce n'est donc pas une vieille histoire ? » et répond par la négative en vantant la persistance et la vitalité de cette tendance.

et révolutionnaire du début du siècle, la recherche de synthèse inhérente au désir de stabilité sociale, et prend soin de préciser : « La recherche de synthèse doit être l'œuvre des successeurs, des disciples de la seconde génération et non des maîtres du mouvement<sup>15</sup>. » À l'expérimentation héroïque des pionniers succéderait l'exploitation des suiveurs – son jugement sur les développements de l'abstraction est d'ailleurs sans appel : « Ces descendants non figuratifs du cubisme ont rapidement évolué vers un académisme précis et précieux [...] [l'art abstrait] ne peut être qualifié autrement qu'un art de "la fuite" car il peut être produit depuis une tour d'ivoire<sup>16</sup>. » Cette observation peut apparaître comme une condamnation sans appel dans la Grande-Bretagne d'après-guerre, la conduite de l'artiste abstrait semblant stigmatisée comme lâche et égoïste en ces temps de patriotisme exalté<sup>17</sup>. Comment ne pas se méfier alors de cette forme d'art si étrangère à la culture britannique telle que la revendique nombre d'intellectuels – de George Orwell à Kenneth Clark – c'est-à-dire pragmatique, sentimentale et terrienne ? Il est ainsi aisé de comprendre que la décision de Pasmore frappe d'autant plus les esprits qu'elle paraît inattendue : pourquoi un peintre établi dont l'œuvre reflète parfaitement les valeurs nationales, opterait délibérément pour un style dépassé ? Mais avant de considérer l'originalité de cette évolution, il faut encore s'interroger sur l'implantation de l'abstraction en Grande-Bretagne et sur la spécificité de ses développements potentiels. Dès 1951, Toni del Renzio remarquait déjà : « ... Il est presque mal vu de raconter quelque chose sur les développements de l'art abstrait avant que Pasmore n'adhère à ses principes et plus encore, que même en Angleterre, il existait une peinture abstraite avant Pasmore, contrairement à ce que quelques critiques pourraient avoir cru<sup>18</sup>. »

---

<sup>15</sup> Herbert Read, « La situation de l'art en Europe à la fin de la Seconde guerre mondiale » traduction Simone Manceau, *La Philosophie de l'Art moderne*, Paris : Sylvie Messinger, 1984, p. 50 (1<sup>ère</sup> parution sous le titre *The Philosophy of Modern Art*, Londres : Faber & Faber, 1964).

<sup>16</sup> Herbert Read, *ibid.*, p. 53. Cet essai reprenant le texte d'une conférence donnée en Allemagne et aux États-Unis avait été originellement publié dans *Hudson Review*, New York, vol.1, n°1, printemps 1948. Read reprend ici l'argumentation de Hulme (voir pages suivantes)

<sup>17</sup> Herbert Read soutient cependant que l'isolement est la seule attitude viable pouvant être adoptée par un artiste dans une période de transition (cf. Andrew Cassey, « Herbert Read and Abstract Art » dans *Herbert Read Reassessed*, David Goodway (éd.), Liverpool : Liverpool University Press, 1998, p. 132)

<sup>18</sup> « ... it can hardly be amiss to relate something of the development of abstract art before Pasmore's adhesion to its principles, the more so, as contrary, to what some criticism could have believed, there was abstract painting, even in England, before Pasmore. » Toni del Renzio, « First Principles and Last Hopes », *Typographica* n° 4, 1951, p. 18.

Lorsque Pasmore âgé de 19 ans, arrive à Londres en 1927, il existe peu d'œuvres britanniques à proprement abstraites. Si certains artistes du groupe de Bloomsbury comme Vanessa Bell ou Duncan Grant ont déjà élaboré des motifs non-figuratifs, ceux-ci sont restés cantonnés aux arts appliqués conçus au sein des Omega Workshops dans les années 1910. Seul le Vorticisme a donné lieu à un développement éphémère de l'abstraction autour de 1914, dans les peintures de Lawrence Atkinson, David Bomberg, Wyndham Lewis et Edward Wadsworth. Cette première efflorescence a aussi été l'occasion pour le poète T.E. Hulme de proposer une définition de cette tendance. Déduite en large part des conclusions avancées par Wilhelm Worringer dans son livre *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, (Munich, R. Piper & co, 1908), cette définition restée confidentielle dans les années 1920, jouera un rôle déterminant dans les décennies suivantes. Dans sa conférence « Modern Art and Its Philosophy », Hulme décrit l'abstraction comme une des polarités essentielles de l'art qui se caractérise non par une forme – car celle-ci différencierait en fonction des époques – mais par une attitude de rejet face un environnement ressenti comme hostile. Il souligne *l'urgence de l'abstraction* dans l'époque moderne, car elle correspondrait à l'expérience d'un monde industrialisé et urbain que l'homme ne peut contrôler : « ... la réémergence de l'art géométrique pourrait annoncer la réémergence d'une attitude correspondante envers le monde et donc la rupture avec l'attitude humaniste de la Renaissance<sup>19</sup>. » La Première Guerre mondiale sonne le glas de l'aventure vorticiste, les artistes démobilisés se détournant de cette utopie belliciste pour revenir à la figuration.

Ben Nicholson constitue un cas isolé dans les années 1920, lorsque durant un très court laps de temps, il développe la logique des cubismes analytique et synthétique jusqu'à l'art abstrait<sup>20</sup>. La pensée esthétique dominante demeure celle de Roger Fry et de Clive Bell qui revendiquent, à la suite de Whistler, l'autonomie de l'art. Leur conception du modernisme

---

<sup>19</sup> « ... the re-emergence of geometrical art may be the precursor of the re-emergence of the corresponding attitude towards the world, and so of the break up of the Renaissance attitude. » Hulme, « Modern Art and Its Philosophy », *Speculations, Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Herbert Read (éd.) (1<sup>ère</sup> édition, Londres : Kegan Paul Trench, Trubner & co, 1924), Londres : Routledge, 2000, p. 78.

<sup>20</sup> Il ne retient du cubisme qu'un langage formel : des relations spatiales définies exclusivement à l'intérieur de l'image, des références au monde visible qui fonctionnent sur le mode de la synecdoque. Selon Jeremy Lewison, seules trois compositions abstraites de Nicholson auraient survécu à ses tris successifs (*Première peinture abstraite, Chelsea, 1924*, collection Tate, Londres ; *Peinture Truite, 1924*, collection particulière ; *Peinture abstraite Andrews, 1924*, collection particulière). Les premières abstractions de l'artiste dateraient des années 1923-1924. Cf. Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, Paris : RMN, 1993, p. 24.

s'enracine dans un idéal de pureté, dans la recherche de l'innocence sous toutes ses formes<sup>21</sup>. Conforté par les thèses des archéologues et anthropologues qui tournant le dos aux idées évolutionnistes cherchent à s'identifier au « primitif »<sup>22</sup>, Fry recherche dans l'art aztèque et Maya, les aspirations esthétiques fondamentales de l'humanité<sup>23</sup>. Bell voit, quant à lui, dans l'art tribal, l'illustration de ses propres théories esthétiques : « Normalement, l'art primitif est bon [...] car, en règle générale, il est exempt de qualités descriptives. Dans l'art primitif, vous ne trouverez aucune représentation exacte ; vous trouverez seulement des formes significatives<sup>24</sup>. » Dans « An Essay in Aesthetics »<sup>25</sup>, Fry marque lui aussi ouvertement son mépris pour les techniques de l'imitation. Il soutient que les arts visuels s'adressent exclusivement à la vie imaginative et définit leurs qualités propres (rythme, masse, espace, ombre et lumière, couleur, angle de vue) susceptibles d'entraîner des réponses sensorielles et émotionnelles dont le spectateur aurait fait précédemment l'expérience dans la vie réelle. Pour Fry et Bell, l'abstraction ne constitue pas un sujet en soi, mais une étape dans la poursuite de la forme significative – dans tous les cas, l'image doit prendre sa source dans le monde réel et s'y référer.

Dès le début des années 1930, il devient quasiment impossible d'analyser les développements de l'abstraction dans les limites d'un contexte national. L'association parisienne Abstraction-Création (1931-1936) compte, par exemple, près de quatre cents membres à son apogée, dont plus d'une trentaine d'Américains du nord et du sud. Créée à l'initiative de Georges Vantongerloo avec l'aide d'Auguste Herbin et Etienne Béothy, cette association rassemble plusieurs générations d'artistes dont Arp, Gleizes, Héliou, Herbin, Kupka, Kandinsky, Mondrian et Pevsner. Les *Cahiers d'Abstraction-Création* sont largement diffusés et

---

<sup>21</sup> L'art des enfants devient ainsi un sujet d'intérêt : présenté une première fois par Fry aux Omega Workshops en 1917, il fait l'objet de nombreuses expositions dans les années 1920 et 1930.

<sup>22</sup> Les anthropologues Bronislaw Malinowski et Margaret Mead combattent les idées évolutionnistes tout en prônant la possibilité et la nécessité de s'identifier aux « primitifs » pour mieux comprendre leur culture. De son côté, l'archéologue Sir Leonard Woolley conçoit ses recherches comme une investigation sur l'homme moderne (Sir Leonard Woolley, *Digging Up The Past*, Londres : C. Scribner's Sons, 1931).

<sup>23</sup> Roger Fry, « Ancient American Art », *Vision and Design*, (1<sup>er</sup> édition : Londres : Chatto & Windus, 1920), Londres : Oxford University Press, 1981, pp. 74-80.

<sup>24</sup> « As a rule primitive art is good [...] for, as a rule, it is also free from descriptive qualities. In primitive art, you will find no accurate representation; you will find only significant form ». Clive Bell, *Art*, (1<sup>ère</sup> éd. Londres : Chatto & Windus, 1914), publié en ligne : <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r13.html>, consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2012.

<sup>25</sup> Roger Fry, « An Essay in Aesthetics », *Vision and Design*, op. cit., pp. 12-27.

essaient son discours fédérateur en Europe. Bien que l'art géométrique y prédomine, toutes les tendances sont représentées. Il y est, en effet, communément admis – d'où l'appellation de l'association – que l'art non figuratif peut être obtenu par l'*abstraction* progressive des formes de la nature ou résulter directement d'une *création* à partir de formes abstraites. Avec Barbara Hepworth, Ben Nicholson adhère à Abstraction-Création en 1933 – l'année même de ces premiers reliefs blancs réalisés sous l'influence de Calder, Mondrian, Miró et Arp. Le couple confond alors en une même notion, abstraction, modernisme, pureté et liberté, ainsi qu'il apparaît dans cette déclaration de Barbara Hepworth : « Dans tous les arts, laissez nous devenir de purs esprits, non seulement des libérateurs mais nécessairement, et avant tout libérés<sup>26</sup>. » Si la volonté de rassemblement propre à Abstraction-Création semble motivée à ses débuts par le souci de résister au Surréalisme, elle est par la suite conditionnée par une nécessité historique : l'hostilité croissante vis-à-vis de toute forme d'expression prétendant à l'universel – parallèle à la montée des discours nationalistes – et la mise à l'index des avant-gardes par les régimes totalitaires. Un même souci de se fédérer est à l'origine de plusieurs groupes londoniens. En 1933, Paul Nash invite des artistes et architectes dont Henry Moore, Wells Coates et Ben Nicholson, à rejoindre Unit One, une structure imaginée sur le modèle d'une confrérie artistique traditionnelle<sup>27</sup>. « Bien qu'en tant que personne, chaque artiste soit une *unité*, au sein de la structure sociale, ils doivent, dans la mesure de leur communauté d'intérêts, ne faire qu'un. De ce point de vue, le nom de ce nouveau groupe est parfaitement approprié<sup>28</sup> », explique Herbert Read dans l'album du groupe. Forts de cette nouvelle *unité*, les artistes britanniques peuvent exposer leurs œuvres à la Mayor Gallery de Londres aux côtés des artistes continentaux les plus célèbres comme Braque, Léger, Herbin, Baumeister, Dalí ou Miró. L'existence de Unit One est néanmoins éphémère. Paul Nash souhaiterait la voir évoluer vers un nouveau Bauhaus, vivement encouragé en ce sens par Herbert Read qui lui écrit : «... si Unit veut exister vraiment, il doit avoir une base architecturale. Ajoutez à tout

---

<sup>26</sup> « In all the arts let us become pure spirits, not only liberators but necessarily and before all: liberated », Barbara Hepworth, *Cahier Abstraction Création*, n°2, 1933. L'artiste évolue alors vers une œuvre totalement non figurative et son plaidoyer pour la sculpture comme forme d'expression universelle est bientôt remplacé par une défense de l'abstraction.

<sup>27</sup> Dans sa lettre annonçant la création du groupe, publiée le 12 juin 1933 dans le *Times*, Paul Nash cite la confrérie préraphaélite comme un précédent à Unit One. Le groupe nouvellement constitué compte parmi ses membres deux sculpteurs (Henry Moore et Barbara Hepworth), sept peintres (Paul Nash, Ben Nicholson, John Armstrong, John Bigge, Edward Burra, Frances Hodgkins – remplacée par Tristram Hillier et Edward Wadsworth) et deux architectes (Wells Coates et Colin Lucas).

prix, un « vrai » artiste industriel si vous en trouvez un [...] reconstituez le groupe de sorte que vous puissiez fonctionner comme une cellule utilitaire dans le système industriel. Cette cellule doit être prête à entreprendre la conception d'un édifice dans tout ses détails : architecture, équipement, décoration et ameublement. Le Bauhaus a déjà prouvé en Allemagne que ce n'était pas un idéal irréalisable<sup>29</sup>. » Si Unit reste à l'état de projet, il témoigne de la pénétration des idées des avant-gardes européennes grâce aux artistes nouvellement immigrés tels Walter Gropius (1934) ou Lazlo Moholy-Nagy (1935). C'est ainsi sous l'influence de Gropius que Read écrit *Art and Industry* (Londres, Faber & Faber, 1934). Le critique semble alors conclure que la période contemporaine est comparable à l'époque gothique : une phase transitoire où l'artiste/architecte doit trouver des solutions rationnelles, hors des formules établies, pour répondre aux nouveaux besoins de la société. Il faut néanmoins remarquer que malgré ses écrits sur les arts et techniques, Read qui a toujours revendiqué ses origines paysannes<sup>30</sup>, conserve une grande méfiance vis-à-vis de la société technologique et se rapproche surtout de l'attitude anarchiste de William Morris.

La scène avant-gardiste londonienne se partage, en fait, entre deux polarités que décrit Paul Nash : « La première, la poursuite de la forme : l'expression d'une finalité structurelle qui recherche la beauté dans des interactions et des relations étrangères à la représentation. L'art abstrait en est caractéristique. La deuxième, la poursuite de l'âme, la tentative de suivre la psyché dans son tortueux envol, une recherche psychologique [menée] par l'artiste en parallèle avec les expériences des grands analystes. Ceci est représenté par un mouvement

---

<sup>28</sup> Herbert Read, *Unit One*, 1934, p. 10, cité et traduit par Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe*, Paris : INHA CTHS, 2006, p. 61.

<sup>29</sup> Herbert Read, lettre à Paul Nash datée du 23 novembre 1934, traduite et citée dans Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, op. cit. , pp. 47-48.

<sup>30</sup> « En dépit de mes prétentions intellectuelles, je suis par ma naissance et par tradition un paysan. Je reste essentiellement un paysan. Je méprise globalement l'époque industrielle – non seulement la ploutocratie arrivée au pouvoir, mais aussi le prolétariat industriel qu'elle a drainé des campagnes. La seule classe dans la communauté avec laquelle je me sente en sympathie est celle des agriculteurs y compris les vrais vestiges de l'aristocratie terrienne. ». [« In spite of my intellectual pretensions, I am by birth and tradition a peasant. I remain essentially a peasant. I despise the whole industrial epoch - not only the plutocracy, which has risen to power, but also the industrial proletariat, which it has drained from the land. The only class in the community for which I feel any real sympathy is the agricultural class including the genuine remnants of a landed aristocracy. »] Herbert Read « Poetry and Anarchism », 1938, cité dans la nécrologie du *Times*, 13 juillet 1968.

connu sous le nom de Surréalisme<sup>31</sup>. » Ces définitions qui permettent de distinguer clairement les deux tendances, se font bientôt plus hésitantes. Lorsque la revue *Axis – A Quarterly Review of « Abstract » Painting and Sculpture* est publiée en janvier 1935, son éditrice Myfawny Evans prend soin de souligner l'inadéquation du terme abstrait qui n'apparaît plus qu'entre guillemet<sup>32</sup>, et cela bien que la revue reprenne le modèle des *Cahiers d'Abstraction-Création*<sup>33</sup>. L'année suivante, Myfawny Evans défend son droit à apprécier également l'abstraction *et* le surréalisme. Bien que toujours fervent défenseur de Nicholson, Read collabore à l'organisation de l'« International Surrealist Exhibition » (New Burlington Gallery, Londres, 11 juin – 4 juillet 1936). Il rédige l'introduction de son catalogue et participe avec Breton, Éluard, Sykes Davies et Dali, à une série de conférences qui serviront de base à un recueil dont il sera l'éditeur. Quelque mois auparavant, il accrochait à la Reid and Lefevre Gallery de Londres, l'exposition itinérante « Abstract and Concrete an International Exhibition of Abstract Painting and Sculpture To-Day » organisée par la revue *Axis* et Nicolette Gray. Dans une présentation fondée sur des rapprochements formels, les œuvres de Hepworth, Nicholson, Mondrian, Kandinsky voisinaient avec celles de Miró, Giacometti, Moore, etc.<sup>34</sup>. En oblitérant la variété des démarches, cet effort de conciliation

---

<sup>31</sup> « First, the pursuit of form; the expression of the structural purpose in search of beauty in formal interaction and relations apart from representation. This is typified by abstract art. Second, the pursuit of the soul, the attempt to trace the 'psyché' in its devious flight, a psychological research on the part of the artist parallel to the experiments of the great analysts. This is represented by a movement known as Surréalisme. » Paul Nash, *The Listener*, Londres, 5 juillet 1933 cité dans Charles Harrison, *English Art and Modernism* (1<sup>ère</sup> édition 1981), New Haven (CT), Londres : Yale University Press, 1994, p. 241.

<sup>32</sup> MyFawny Evans, « Dead or Alive », *Axis*, n°1, p. 3

<sup>33</sup> La revue *Axis* a été créée sous l'impulsion d'Hélion. Le 7 janvier 1934, celui-ci écrivait, en effet, à Winifred Nicholson qu'au vu des développements de l'art abstrait en Angleterre, il faudrait concevoir un magazine qui pourrait constituer la base d'un groupe. La même année, Hélion enjoignait à Myfawny Evans, alors en voyage à Paris, de créer un magazine d'art abstrait comparable à *Abstraction-Creation* (Myfawny Piper, « Back in the Thirties », *Art and Litterature* : hiver 1965).

<sup>34</sup> L'exposition fut présentée à Oxford, Liverpool, Londres (Lefevre Gallery) et Cambridge en 1936. Elle rassemblait les œuvres de Calder, Domela, Erni, Gabo, Giacometti, Hélion, Hepworth, Holding, Jackson, Miro, Moholy-Nagy, Mondrian, Moore, Nicholson et Piper. Charles Harrison voit dans cette manifestation la preuve du positionnement de l'art britannique sur la scène internationale, et souligne d'autre part, les limites de ce cosmopolitisme en évoquant les difficultés rencontrées par les organisateurs pour trouver un lieu prêt à accueillir l'exposition à Londres (cf. Harrison, op.cit., p. 275). Pour Guitemie Maldonado, l'accrochage est une invitation au dialogue, et témoigne de la vitalité de la tendance biomorphique (Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe*, op. cit. , pp. 139-130). L'année suivante, ce principe de confrontation sera repris dans l'exposition « Constructive Art » à la London Gallery.

renforce finalement les détracteurs de l'art abstrait : celui-ci signifierait aussi bien la fin de l'originalité – la critique est ici d'ordre politique car la crainte du collectivisme reste sous-jacente – que l'appauvrissement de l'imaginaire. La typification de cette forme d'art que Hulme avait déduite des écrits Worringer est déjà réapparue sous la plume de Read dans *Art Now* (1933) : la sensibilité géométrique y est décrite comme *un art du désespoir*, une fuite consciente *de la complexité et de la confusion de la vie moderne*<sup>35</sup>. L'attitude ambiguë qu'adopte Read vis-à-vis de l'abstraction est d'autant plus intéressante qu'elle paraît déjà s'inscrire dans une tradition britannique – le critique devient d'ailleurs à la suite de Roger Fry, le principal promoteur de l'art moderne en Grande-Bretagne<sup>36</sup>. Read est d'abord poète (mais ne s'intéresse à ses débuts qu'à la poésie anglaise) et c'est par le biais de l'Imagisme auquel ses poèmes de guerre sont apparentés, qu'il découvre Hulme<sup>37</sup>. Il partage avec le vorticiste un goût certain pour la culture et la philosophie germaniques que Fry a, pour sa part, toujours dédaignées : Worringer<sup>38</sup>, bien sûr, auquel il dédiera son livre *Philosophy of Modern Art* en 1964, mais aussi Nietzsche, Freud et surtout Jung. C'est encore par le biais de la littérature que Read justifie le surréalisme, car celui-ci partagerait une sorte de connivence avec le romantisme anglais, les romans et nouvelles gothiques. Le critique affirme que l'art s'enracine dans l'inconscient de l'homme, l'œuvre serait donc le lieu idéal d'une conciliation entre l'instinct et la raison. La responsabilité de l'artiste résiderait dans cette capacité à donner forme à des images qui provenant du plus profond de l'esprit humain, trouveraient leur résonance dans l'inconscient collectif<sup>39</sup>. Si l'art doit être révolutionnaire, il ne s'agira pas, pour Read, d'une révolution sociale, mais individuelle – une démarche personnelle entraînant, indépendamment d'une quelconque lutte des classes, une modification de l'expérience. Chercher à résoudre l'équation autonomie de l'art/rôle social de l'artiste le conduit, en fait, à déplacer le débat dans un domaine extra artistique, philosophique et scientifique. Read reprend parallèlement la théorie développée par R. H. Wilenski dans son livre, *The Meaning*

---

<sup>35</sup> Herbert Read distingue la tendance géométrique primitive répondant à une impulsion spirituelle, de la tendance géométrique moderne fruit de l'intellect et s'adressant à l'intellect (Herbert Read, *Art Now, An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, Londres : Faber & Faber, 1933, p. 117)

<sup>36</sup> Herbert Read prend d'ailleurs la succession de Fry comme éditeur du *Burlington Magazine* de 1933 à 1939.

<sup>37</sup> Herbert Read édite et préface en 1924 un recueil de textes inédits de Hulme (*Speculations by T.E. Hulme*, Londres : Routledge and Kegan Paul).

<sup>38</sup> En 1927, Herbert Read a traduit le livre de Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*.

<sup>39</sup> Herbert Read, *Art and Society* (1<sup>ère</sup> ed. 1936), Londres, Faber & Faber, 1956, pp. 82-95

of *Modern Sculpture*<sup>40</sup> – l’analogie entre les structures naturelles et l’ordre formel de la géométrie – pour en conclure l’existence d’une unité fondamentale entre une certaine abstraction et le monde phénoménal<sup>41</sup>, une unité qui rend obsolète la notion de l’art pour l’art. Cette dernière réflexion doit beaucoup à Naum Gabo<sup>42</sup> et à son affirmation que l’art doit exprimer les principes constructifs fondamentaux de la vie. Dans *Circle, An International Survey of Constructive Art*<sup>43</sup>, Gabo définit l’idée constructive comme l’état spirituel d’une génération et précise : « L’idée constructive voit et évalue l’art uniquement comme un acte créatif. Par acte créatif, nous entendons toutes œuvres matérielles ou spirituelles destinées à stimuler ou à perfectionner la substance de la vie matérielle ou spirituelle<sup>44</sup>. » Dernière publication ambitieuse de la décennie dédiée à la tendance abstraite, *Circle* promeut une pensée esthétique globale qui sera bientôt reléguée au rang d’utopie, par les événements historiques.

Durant la formation de Pasmore dans les années 1930, l’abstraction sort donc de la confidentialité pour devenir le sujet de débats publics. Le dilemme – les formes doivent-elles être conçues par l’esprit ou dérivées du monde naturel ? – semble trouver une solution temporaire dans l’affirmation d’une parenté de structure entre l’art et la nature. L’abstraction peut aussi se prévaloir désormais d’une justification morale que ce soit parce qu’elle participe d’une pensée esthétique globale qui s’oppose à une société *dénaturée*, ou parce qu’elle offre la possibilité de résoudre le conflit entre la raison et l’instinct. En quelle mesure l’évolution de Pasmore vers l’art non figuratif est elle conditionnée par ce contexte ? S’inscrit-elle dans une

---

<sup>40</sup> R. H. Wilenski, *The Meaning of Modern Sculpture*, Londres : Faber&Faber, 1932.

<sup>41</sup> Read souligne dans *Art and Society* (ibid.) qu’en utilisant des formes archétypales sous-tendant les formes naturelles, l’artiste abstrait peut créer des microcosmes qui reflètent le macrocosme.

<sup>42</sup> Naum Gabo a immigré à Londres en 1936.

<sup>43</sup> Le premier et unique numéro de la revue *Circle* fut publié en 1937 à l’initiative de Naum Gabo, Leslie Martin et Ben Nicholson. L’idée d’une telle publication avait sans doute germé l’année précédente lors de l’exposition « Abstract and Concrete an International Exhibition of Abstract Painting and Sculpture To-Day ». La revue rassemble aussi des contributions de Mondrian, Winifred Dacre, Read, Le Corbusier, Gabo, Hepworth, Moore, J.D. Bernal. J.M. Richards, Maxwell Fry, Marcel Breuer, Richard Neutra, Alberto Sartoris, Siegfried Giedon, Walter Gropius, Leonide Massine, Moholy Nagy, Jan Tschichold, Karel Honzig et Lewis Mumford réparties en quatre catégories : peinture, sculpture, architecture, l’art et la vie.

<sup>44</sup> « The Constructive idea sees and values Art only as a creative act. By a creative act it means every material or spiritual work which is destined to stimulate or perfect the substance of material or spiritual life », Naum Gabo, *Circle An International Survey of Constructive Art*, Londres, Faber and Faber, 1937, repris dans *Gabo on Gabo*, Martin Hammer, Christina Lodder (ed.), Forest Row: Artists. Bookworks, 2000, p. 104

tradition britannique de l'abstraction ou propose t'elle un modèle original propre aux années 1940 ?

## Chapitre I : Abstractions objectives

*« Je poursuis ce qu'exige la peinture jusqu'à ce que je réalise la forme la plus achevée et la plus satisfaisante qu'il me soit possible »*

*Victor Pasmore, Objective Abstractions, 1934*

Datées des années 1920, les premières œuvres de Victor Pasmore – quelques rares peintures représentant des paysages du Surrey – traduisent son premier attachement à la tradition picturale du Réalisme. Dans son enfance, ce goût constituait alors la norme ainsi que s'en souvient l'artiste dans une courte autobiographie : « Quand j'étais petit, l'image populaire de la peinture était donnée par la tradition naturaliste française, anglaise et hollandaise. J'ai donc grandi persuadé que l'art de la peinture signifiait représenter les objets et les effets du monde naturel de manière aussi réaliste que possible<sup>1</sup> ». Né dans un milieu aisé – son père, Edwin S. Pasmore, était médecin-chef dans un asile – Pasmore a grandi entouré de collections d'objets, développant un intérêt pour toutes les formes d'art, et héritant de ses parents un talent naturel pour le dessin. Selon Clive Bell, il aurait montré, dès cette époque, des dons artistiques inhabituels : « Dans ses dessins enfantins de bateaux – un ou deux ont survécu – il porte autant d'attention à la mer, au ciel, aux maisons au bord du port, à celles qui grimpent le long de la colline, qu'aux cheminées et même à la fumée qui s'en échappe. Cet enfant regarde les choses et apprécie ce qu'il voit pour sa valeur propre. Il aime l'Apparence pour elle-même et non pour l'information qu'elle pourrait transmettre ou pour la façon dont elle pourrait être transformée selon des visées décoratives. Il a déjà l'œil d'un artiste<sup>2</sup>. » Cette anecdote sur la

---

<sup>1</sup> « When I was a boy the popular image of painting was that created by the Dutch, English and French naturalist tradition. I grew up with the idea, therefore, that the art of painting meant representing realistically as possible the objects and effects of the natural world. » Victor Pasmore, Bowness & Lambertini, 1980, p. 30.

<sup>2</sup> « In his childish drawings of ships, one or two of which have survived, as much attention is paid to sea and sky and the houses on the edge of the harbour and those that climb the hill as to the smoke-stacks or even to the smoke that steams from them. This child looked at things and enjoyed what he saw for its own sake. He loved Appearance for itself and not for the information it might apart or the decorative purposes to which it might be turned. Already he had the eyes of an artist. » Clive Bell, *Victor Pasmore*, Harmondsworth : Penguin Books,

précocité de l'artiste – une figure obligée dans nombre de monographies – fournit à Clive Bell une illustration de ses propres théories. Dans *Art*, Bell définit, en effet, l'émotion esthétique comme détachée des émotions ressenties dans la vie réelle, une définition qui trouve son corollaire dans la description par Roger Fry de la vision de l'artiste : « elle demande un complet détachement de toutes les significations et implications des apparences [...] Dans une telle vision créatrice, les objets en tant que tels tendent à disparaître, à perdre leur unité séparée, et à prendre place comme autant de pièces dans la mosaïque globale de la vue<sup>3</sup>. » Bien que l'anecdote de Clive Bell s'inscrive dans une réflexion spécifique, et semble partiellement dictée par les œuvres postérieures de Pasmore, elle n'en souligne pas moins une caractéristique récurrente de la démarche de cet artiste : la recherche d'un traitement objectif de l'image - détaché de tout pathos du sujet – souvent au détriment de son contenu narratif.

Signée et datée de 1925, *Paysage au troupeau* (*Landscape with Cows*, collection privée, B&L n°3)<sup>4</sup> [fig. 1] est une des premières œuvres répertoriées de l'artiste. Cette peinture de petit format appartient aux œuvres réalisées en plein air, aux alentours de Farleigh. Dans un espace indéfini, sommairement limité à une horizontale, la représentation d'un troupeau sert de prétexte à une étude des effets de la lumière. Les touches apparentes décrivent le ciel nuageux, dessinent les contours des bêtes, et ponctuent l'ensemble d'accents lumineux. La matière picturale mince et fluide laisse entrevoir le fond de la toile. Cette apparente rapidité n'est cependant pas gage de spontanéité : Pasmore, alors âgé de 16 ans, met ici en application ses connaissances sur l'impressionnisme, acquises à Harrow auprès de son maître-assistant en dessin, John Holmes. Ses autres œuvres contemporaines (*Les Bois de Farleigh*, [*Woods at Farleigh*], 1926, Collection Winifred Pasmore, B&L n°1 [fig. 2] ; *L'Église de Farleigh au printemps*, [*Farleigh Church in Spring*], 1926, succession Victor Pasmore, B&L n°4 [fig. 3]) sont de même nature, tout autant réminiscences d'œuvres connues (de Constable ou Pissarro

---

1945, p. 6. On notera que Clive Bell n'a pu rencontrer Pasmore lors de la rédaction de son livre – celui-ci n'ayant été disponible que pour une relecture – et qu'il a puisé l'ensemble de ses informations auprès de Wendy Pasmore, et de William Coldstream.

<sup>3</sup> « It demands the most complete detachment from any of the meanings and implications of appearances[...] In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision. » Roger Fry, « The Artist's Vision », (1<sup>ère</sup> publication, *Athenium*, 11 juillet, 1919) *Vision and Design*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>4</sup> Dans le catalogue raisonné établi par Alan Bowness et Luigi Lambertini, ainsi que dans l'ouvrage de Clive Bell (pl 14) cette peinture est datée de 1926, lors de sa vente chez Christies le 19 mars 1971 (lot 47 A), elle apparaît signée et datée de 1925 (Cf. B. Laughton, 1986, p. 53).

pour les plus évidentes) que notations sur le vif. À la fois stéréotypées et originales, elles appartiennent au genre pittoresque tel que le caractérise Rosalind Krauss : « Dans les tableaux, l'antériorité et la répétition sont l'une et l'autre nécessaires à la singularité du pittoresque, car pour le spectateur celle-ci n'existe que s'il la reconnaît en tant que telle, et cette reconnaissance n'est rendue possible que par un exemple antérieur<sup>5</sup>. » Ces peintures témoignent d'autre part de sa formation à Harrow où Pasmore apprend à dessiner en copiant des moulages d'antiques et des gravures des maîtres italiens. Il poursuit son éducation en « hantant », selon sa propre expression, les musées londoniens. Il couvre ainsi un carnet entier de croquis colorés des œuvres tardives de Turner qu'il découvre à la Tate Gallery. Parallèlement, il tente déjà d'étayer cet apprentissage par des recherches théoriques, et se plonge dans les écrits de Joshua Reynolds ou dans les carnets de Léonard de Vinci, dont il a reçu en prix une version abrégée. Bell note d'ailleurs la volonté de Pasmore de pénétrer la logique formelle des œuvres, plutôt que d'en livrer une brillante imitation<sup>6</sup>. L'artiste confirme cette constatation en soulignant son aptitude à s'essayer au faire d'un autre, et à l'éprouver dans une démarche personnelle : « [...] j'aimais les bois, les prairies, les animaux, les fermes et les églises qui constituaient les paysages aux alentours de notre maison. Et mon talent pour dessiner me permettait de retranscrire ce goût particulier – un procédé que je tenais des artistes que j'admirais : Constable, Corot, Cotman et Turner<sup>7</sup>. »

En 1926, la mort prématurée de son père met fin à ses projets d'études. Il déménage avec sa famille à Londres en 1927 et, contraint d'assurer sa propre subsistance, il devient employé de bureau au Département de la Santé publique du London County Council. Il y demeurera dix

---

<sup>5</sup> Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, (1<sup>ère</sup> édition anglaise : 1985), Trad. Jean Pierre Criqui, Paris : Macula, 1993, p.142.

<sup>6</sup> « Ils ne sont pas du tout – on m'en a montré deux ou trois – ce qu'on attend du « bon élève », l'orgueil d'une classe artistique ; ils ne sont pas le geste théâtral d'un garçon brillant qui aurait saisi les caractéristiques superficielles de la sculpture grecque ou du dessin renaissance et qui les griffonnerait intelligemment. Ils sont au contraire sans prétention et, au sens exact du mot, pénétrant : l'élève est vraiment en train de découvrir la logique interne de l'œuvre qu'il étudie... » [« They are not – I have been shown two or three – at all what one expects from « the prize pupil », the pride of the Class; they are not the flourishes of a smart lad who had caught the superficial characteristics of Greek sculpture or Renaissance drawing and can jot them down tellingly. On the contrary, they are unpretentious and, in the exact sense of the word, searching: positively the fellow is trying to discover the logic of the particular work he is studying... »] Clive Bell, *Victor Pasmore*, op. cit., pp. 7 et 8.

<sup>7</sup> « I loved the woods, meadows, animals, farmsteads and churches which made up the countryside in the vicinity of our house, and my talent for drawing enabled me to record this

ans fuyant toute promotion, et il conservera grâce à cet emploi une indépendance financière l'autorisant à poursuivre sa formation artistique. Les quatre premières années succédant à son installation à Londres, il suit les cours du soir de la Central School of Arts and Crafts. Son professeur, Archibald Standish Hartrick, un artiste lithographe qui a fait ses études en France en 1887-1888, possède une connaissance directe de l'œuvre de Gauguin, de Van Gogh et de Lautrec<sup>8</sup>. Son enseignement permet à Pasmore de se familiariser avec les différentes tendances postimpressionnistes et de renforcer ses connaissances sur l'impressionnisme. L'éducation artistique anglaise demeure néanmoins profondément traditionnelle, la découverte des tendances les plus récentes de l'art français se faisant le plus souvent de manière autodidacte. Selon Pasmore, ce sont de jeunes artistes rencontrés alors, qui l'initient à l'École de Paris : « J'ai découvert Gauguin et Van Gogh, Rousseau et Modigliani, Matisse et Picasso. Dans la grande exposition hollandaise à la Royal Academy [« Dutch Art 1450-1900 », Royal Academy of Art, Londres 1929], j'ai vu une peinture qui se détachait comme un joyau des hordes de maîtres anciens : *l'Autoportrait à l'oreille coupée* de Van Gogh. Bien que tous ces peintres aient encore représenté le monde naturel, ils le faisaient avec une liberté et une indépendance qui captèrent complètement mon enthousiasme. Métaphoriquement, j'ai pris le train de nuit pour Paris et je me suis immergé dans la liberté subjective et les représentations abstraites de l'École de Paris<sup>9</sup>. » Roger Fry dressait déjà, en 1912<sup>10</sup>, la même liste des artistes français essentiels (à l'exception près de Modigliani) et soulignait leur classicisme tout en notant leur aptitude à ne pas imiter la vie mais à en donner un équivalent. Dans les années 1920, cet enthousiasme de Pasmore pour l'art français est largement répandu à Londres, dans les milieux concernés par l'art contemporain. Roger Fry et Clive Bell en demeurent deux propagandistes acharnés, et leur influence est d'ailleurs d'autant plus

---

appreciation – a process which I carried out of the artists I admired – Constable, Corot, Cotman and Turner. » Victor Pasmore, Bowness & Lambertini, 1980, p. 30.

<sup>8</sup> Voir Archibald Standish Hartrick, *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Londres, 1939.

<sup>9</sup> « I became acquainted with Gauguin and Van Gogh, Rousseau and Modigliani, Matisse and Picasso. In the great Dutch exhibition at the Royal Academy I saw one picture stand out like a jewel from the hordes of old masters – the « self-portrait » by Van Gogh with a bandaged ear. Although these painters still represented the natural world they did so with the freedom and independence, which completely captured my enthusiasm. Metaphorically -, I boarded the train to Paris overnight and immersed myself in the subjective freedom and abstract representation of the school of Paris. », Victor Pasmore, Bowness & Lambertini, 1980., p. 34.

<sup>10</sup> Roger Fry, « The French Group », *Catalogue of the Second Post-Impressionist exhibition, Grafton Galleries*, 1912, repris sous le titre « The French Post-Impressionists », *Vision and Design*, op. cit., pp. 166-170.

importante que le groupe de Bloomsbury semble demeurer seul sur la scène artistique après la première guerre mondiale. L'art français devient ainsi l'ultime référence servant à jauger mais aussi souvent à condamner toute œuvre locale, une attitude résumée par cette déclaration de Clive Bell : « ... parler de l'art moderne anglais comme s'il était le rival de l'art moderne français est idiot [...] En ce moment précis, il est peu probable que le meilleur peintre en Angleterre ne soit rien de plus qu'un excellent homme de second ordre, en France<sup>11</sup>. » L'exposition inaugurale de la galerie étrangère moderne à la Tate Gallery en 1926, confirme cette prééminence. Constituée en grande part grâce aux prêts de collectionneurs privés, elle offre un panorama des différentes tendances artistiques s'étant succédées en France depuis 1850. Les peintures d'artistes contemporains (Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Friesz, Picasso, Utrillo, Vuillard et plus particulièrement Matisse, avec neuf tableaux exposés) y figurent en bonne place, face aux œuvres de Cézanne, Gauguin, Seurat ou Van Gogh. Bien que Pasmore n'ait pu visiter cette exposition, les œuvres qu'il remarque dans les collections permanentes de la Tate Gallery, dénotent un même intérêt pour l'École de Paris dans son acception la plus large<sup>12</sup>. Il distingue des peintures où la couleur construit une composition dynamique comme dans *Les Parapluies* de Renoir, ou hiératique comme chez Gauguin dans sa période tahitienne ou encore Seurat dans *Une Baignade, Asnières*. Il s'arrête devant un tableau de Monet, *Vétheuil : soleil et neige* (aujourd'hui intitulé *Lavacourt sous la Neige*) dont le traitement renvoie aux préoccupations luministes de Turner. Lorsqu'il s'intéresse à des peintures plus récentes – *La Place du Tertre* d'Utrillo, un portrait de Modigliani (sans doute le *Portrait d'une jeune fille* de la collection Frank Stoop), il semble s'attacher encore à des œuvres pouvant apparaître comme des maturations de l'impressionnisme ou du post impressionnisme. La grande nature morte de Braque de la collection Frank Stoop, *Guitare et pichet* [fig. 7a], condense en elle seule, ce que Pasmore recherche alors dans une peinture : *un sens de la forme, de la couleur et une connaissance de l'espace tridimensionnel*<sup>13</sup> – pour paraphraser Clive Bell – sensible dans la composition, dans la représentation volumétrique et dans la notation des reflets.

---

<sup>11</sup> « To talk of modern English painting as though it was the rival of modern French is silly. [...] At any given moment the best painter in England is unlikely to be better than a first-rate man in the French second class. » Clive Bell cité par Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, op. cit., 1981, p. 146.

<sup>12</sup> Pasmore dresse la liste de tableau suivante dans une lettre adressée à Bruce Laughton, le 15 juin 1981 (cf. B. Laughton, 1986, p. 54, n.5).

<sup>13</sup> Clive Bell, *Art*, op. cit.

Peinte par Pasmore en 1928, *La Nature morte aux vases* (*Still Life with Vases*, Collection particulière, B&L n° 6) [fig. 4] paraît une mise en application de cette leçon apprise auprès des artistes de « l'École de Paris ». Sa composition simplifiée par un effet de contre-jour, s'équilibre par des masses colorées fortement contrastées. La touche fragmentée affectionnée par le peintre dans ses premières œuvres, est abandonnée au profit d'une touche large qui structure les aplats de couleurs, fait tourner les volumes et souligne la densité des objets. Le postimpressionnisme assagi de cette peinture, son caractère décoratif, ne sont pas sans rappeler le style adopté par Duncan Grant dans les années 1920. Les natures mortes que Pasmore peint opiniâtrement à partir de 1928, trahissent d'ailleurs les influences les plus diverses. *La Nature morte Bradman* (*The Bradman Still Life*, 1929, Leeds City Art Gallery, B&L n°7) [fig. 5] comporte une simplification semblable du motif, mais se distingue par sa composition rigoureuse. Un verre d'eau à moitié plein et une miche de pain, des pommes et une bouteille d'eau posées sur un journal, sont placés de manière à répartir les formes et les volumes dans une stricte construction linéaire. Les reflets lumineux reproduits méticuleusement définissent les textures. Si Clive Bell voit ici l'influence de Chardin, l'œuvre semble pourtant inspirée davantage des peintures de Manet : même concentration sur l'essentiel au détriment des parties secondaires sommairement brossées, mêmes formes simplifiées par l'ombre et la lumière, même volonté enfin de « moderniser » un sujet traditionnel en l'ancrant dans une réalité contemporaine (le titre du journal, volontairement lisible, se réfère ainsi à l'actualité sportive, au célèbre joueur australien de cricket, Donald Bradman). Clive Bell croit parallèlement déceler chez Pasmore une parenté avec Cézanne dans sa technique picturale, c'est-à-dire la définition préalable de ses compositions par des accents colorés, et le recours à une couleur plastique *utilisée pour indiquer la profondeur et le volume*<sup>14</sup>. En 1930, la *Nature morte Bradman* sera la première œuvre de l'artiste présentée dans une exposition du London Group, une participation qui précèdera de quatre ans l'élection de Pasmore au sein de cette organisation.

La fin des années 1920 marque l'évolution progressive de l'artiste d'une pratique amateur à une démarche professionnelle. Pasmore loue, en 1928, une chambre pour peindre dans Devonshire Street. L'année suivante puis en 1931, il organise deux expositions consécutives intitulées *XVII Artists* à la Zwemmer Gallery, avec de jeunes artistes gravitant autour de la Central School of Arts and Crafts. Il ne demeure de ces deux expositions qu'une liste des

---

<sup>14</sup> Clive Bell, *ibid.*

œuvres présentées en 1931, mentionnant quatre peintures de Pasmore (*Le Port, The Harbour*, n°36 ; *Scène galloise, Welsh Scene*, n°37 ; *Le Ukulele, The Ukulele*, n° 38 ; *Nature morte, Still Life*, n°39). Si ces peintures n'ont pu être identifiées – malgré le témoignage de Claude Rogers sur la prolifération du jeune artiste, peu d'œuvres de cette époque ont été conservées<sup>15</sup> – leurs sujets (paysage et nature morte) caractérisent alors, selon Clive Bell, la production de Pasmore : « Il se débattait désespérément avec des natures mortes. Il passa des vacances en France et ramena des croquis qu'il transforma en peintures dégageant un sentiment poétique voir même romantique [...] Mis à part les impressionnistes, qu'il garda toujours en tête, il était influencé – j'ai failli dire contaminé – par Whistler, Conder et les estampes japonaises. Il me semble avoir flairé l'odeur de Whistler et de Conder, dans un ou deux de ces paysages<sup>16</sup>... » Bell ne reconnaît, en fait, qu'un talent de coloriste à ces deux peintres. Il reproche à Whistler et à Conder d'avoir cédé *aux charmes faciles du décoratif* en se détournant d'une étude approfondie du réel, ce qui signifie dans sa propre compréhension, de privilégier la libre utilisation de la couleur et de la ligne au détriment d'un rendu des volumes et de la profondeur. Peint en 1932, *Bord de mer (Sea Front)*, Collection Mme Lynton Lamb, B&L n°11) [fig. 6] serait selon Pasmore, une réminiscence de Seaford, mais, comme le remarque Ronald Alley<sup>17</sup>, ce paysage se réfère surtout à une peinture de Charles Conder, *Jour de vent à Brighton (Windy Day at Brighton)*, 1904-1905, Collection Tate) [fig. 6a]. Son coloris pâle, sa peinture fluide qui trace des formes désincarnées aux contours simplifiés, son petit motif central – une silhouette humaine en proie aux éléments – apparaissent ainsi comme autant de variations sur l'œuvre de Conder. Dans un article publié en 1933, John Piper reconnaît d'ailleurs, dans un paysage semblable de Pasmore, une inspiration lyrique spécifiquement britannique : « cette autre puissante force émotionnelle de l'art anglais, la mer<sup>18</sup> ». Pour en revenir à l'analyse de Bell, les sources de ces paysages les différencieraient donc des natures mortes peintes d'après nature, l'artiste adaptant son style au sujet. Il faut néanmoins constater que le degré d'abstraction de la grande *Nature morte (Still Life)*, 1931 –

---

<sup>15</sup> Bruce Laughton, 1986, n1 p. 53. Pour expliquer le peu d'œuvres de jeunesse de Pasmore conservées, Laughton reprend l'argumentation avancée par Rogers, la réutilisation probable de ces toiles.

<sup>16</sup> « Besides the Impressionists, who have never been far from his memory, he was affected – I had almost said infected – at this time by Whistler, Conder and Japanese prints », Clive Bell, *Victor Pasmore*, op. cit., p. 10. Pasmore séjourne en France en 1927 et 1928.

<sup>17</sup> R. Alley, 1965, cat. n° 4.

<sup>18</sup> « that other powerful emotional force in English art, the sea », John Piper, *The Listener*, vol 9, 29 mars 1933, p. 492 (la peinture illustrée dans l'article n'est pas référencée dans le catalogue raisonné de Bowness & Lambertini).

1932, succession Victor Pasmore, B&L n°8) [fig. 7] dément cette interprétation. Sur un fond uniforme animé dans sa partie supérieure par une touche oblique, le plan de la table, relevé à la verticale, semble reposer sur la surface de la toile. S'il demeure quelques notations spatiales dans les objets représentés, celles-ci sont contradictoires (boite en perspective, cafetière de profil). La planéité de la peinture est renforcée par la dissociation entre la ligne et les aplats colorés : le trait cerne des objets transparents, sans volume, ou décrit des courbes et des contrecourbes qui dessinent des motifs apparemment abstraits. Plus qu'une référence à l'art de Whistler et de Conder, il est possible de voir dans cette œuvre une interprétation personnelle de différentes tendances du modernisme, et plus particulièrement du cubisme décoratif de Braque [fig. 7a].

Peu documentée, l'exposition de la Zwemmer Gallery en 1931 apporte surtout des informations sur l'entourage de Pasmore. William Coldstream qui figure sur la liste des exposants, se souvient l'avoir rencontré en 1930. Pasmore et Rogers avec qui il fondera plus tard l'Euston Road School, auraient pris dès cette époque l'habitude de lui rendre visite dans son appartement de Charlotte Street. Les paysages exposés par Coldstream à la Zwemmer Gallery – *Epple Bay, Birchington* et une vue du port de Dieppe – n'appartiennent cependant pas encore à la veine réaliste de l'Euston Road School. Dans un goût que Coldstream qualifie de Matisseien, ils se distinguent par leurs compositions structurées et leur coloris fauve. Coldstream, Pasmore et Rogers partagent cette référence à l'art français avec les artistes de la London Artists Association qu'ils rejoignent en 1932. Cette association, une émanation du London Group alors dominé par les peintres de Bloomsbury, assure à ses membres des expositions régulières et un revenu annuel en contrepartie de la libre jouissance de leur production. Elle consacre ainsi une exposition personnelle à Victor Pasmore d'octobre à novembre 1933, à la Cooling Gallery. L'artiste y expose des dessins et vingt et une peintures : natures mortes, paysages et portraits<sup>19</sup>. Trois natures mortes sur les quatre présentées touchent selon Pasmore à l'abstraction. Dans son journal, Claude Rogers décrit la plus grande d'entre elles, aujourd'hui disparue : « Elle représente le dessus d'une table, un peu de travers sur la toile de manière à ce que la forme rectangulaire semble se dresser de gauche à droite, et sur cette surface (en réalité) horizontale, plusieurs longs rouleaux de papiers à dessin. Les bords de la table et les lignes presque parallèles qui cernent les rouleaux de papiers, forment une très

---

<sup>19</sup> La liste complète des titres des œuvres exposées est reprise par Bruce Laughton (B. Laughton, 1986, pp. 348-349).

belle grille rectangulaire<sup>20</sup>. » Selon cette description, la nature morte est ici surtout prétexte à un travail sur la composition, et c'est incidemment qu'elle s'inscrit dans un motif géométrique. L'abstraction de ces œuvres, pour reprendre le terme utilisé par Pasmore, se réduit donc à une stylisation poussée de la représentation. Ce processus ne résulte pas d'une démarche empirique, mais il est la conséquence logique d'un apprentissage qui se limite exclusivement à l'étude de la forme, en se fondant sur la copie des œuvres les plus variées. Graham Bell note ainsi que, lors de leur rencontre en 1932, Pasmore copiait à la fois *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet [fig. 8b] et *L'Aurore sans espoir* [*The Hopeless Dawn*] de Frank Bramley<sup>21</sup> [fig. 8a]. S'il précise que le peintre abandonna par la suite la copie de l'œuvre de Bramley, jugeant celle-ci trop mauvaise pour en tirer quoique ce soit, il souligne néanmoins l'éclectisme des choix de Pasmore. Quoi de commun, en effet, entre la peinture de Manet et la scène de genre édifiante de Bramley ? En se bornant strictement à une analyse formelle de ces deux œuvres, il devient cependant possible de cerner les intérêts d'alors de Pasmore, et de mieux comprendre ses méthodes de travail. La lumière crue du *Déjeuner sur l'herbe*, cette manière de « voir par taches » qu'on reprocha à Manet, et la description minutieuse de la lumière naturelle et artificielle dans l'œuvre de Bramley, constituent deux propositions distinctes pour traiter les effets lumineux. Pasmore apparaît ainsi soucieux d'accumuler un savoir encyclopédique et technique sur la peinture, sans se préoccuper de l'esprit des œuvres qu'il copie. C'est ce désintéret marqué pour un contenu autre que pictural qui le mène progressivement aux bornes de l'abstraction.

Dès le début des années 1930, le fauvisme – et plus particulièrement la peinture de Matisse – exerce une influence croissante sur l'œuvre de Pasmore. Réalisé en 1932, *Fenêtre – Dieppe* [*Window Scene – Dieppe*<sup>22</sup>] [fig. 9] semble emprunter son schéma de composition au tableau

---

<sup>20</sup> « It represented a table top, a bit askew on the canvas so that the rectangular shape seemed to run up a little from left to right and on this (in reality) horizontal surface several long rolls of cartridge paper. The near parallel but not quite parallel lines that defined the paper rolls and the lines of the table top formed a beautifully rectangular grid. » Claude Rogers, cité par B. Laughton, 1986, p. 57.

<sup>21</sup> Graham Bell, cité par B. Laughton, 1986, p. 90. La peinture de Frank Bramley, « *The Hopeless Dawn* », était alors exposée à la Tate Gallery. Elle avait été présentée pour la première fois, en 1888, à la Royal Academy, accompagnée d'un extrait du livre de John Ruskin *The Harbours of England*.

<sup>22</sup> Non répertoriée dans le catalogue raisonné de Bowness & Lambertini, 1980, R. Alley, 1965, Cat. n°5 (pl. 13).

de Matisse, *La Sieste - Intérieur à Collioure* (1905, collection Werner et Gabrielle Merzbacher) [fig. 9b]. Un premier plan est sommairement brossé avec de larges aplats colorés où quelques touches isolées dessinent un motif. Dans cet espace abstrait, seuls demeurent de rares éléments figuratifs : un fauteuil – hors échelle – et la représentation en perspective du battant d’une fenêtre ouverte, soulignée par un quadrillage évoquant les reflets sur la vitre. Au second plan, une grille en fer forgé ouvre sur un paysage limité lui aussi à des aplats de couleurs qui décrivent la mer et les falaises crayeuses de Dieppe. En 1934, Pasmore choisit de présenter cette œuvre à la Zwemmer Gallery dans l’exposition de groupe « Objective Abstractions » qu’il partage avec Graham Bell, Thomas Carr, Ivons Hitchens, Rodrigo Moynihan, Ceri Richards et Geoffrey Tibble. Apparaissant pour l’occasion comme trois autres peintures de Pasmore, sous le titre générique de *Peinture [Painting]*, elle est reproduite dans le catalogue en illustration des déclarations de l’artiste<sup>23</sup>. La nature de cette œuvre peut paraître en contradiction avec le propos de l’exposition. Sur les sept peintures reproduites dans le catalogue, quatre – dont l’œuvre de Pasmore – appartiennent pourtant au registre de la figuration : un nu de Richards, une nature morte de Carr et une œuvre de Hitchens semblant hésiter entre paysage et nature morte<sup>24</sup>. Seules les peintures de Moynihan, de Tibble et de Bell sont abstraites. Moynihan et Tibble adoptent d’ailleurs l’abstraction dès 1933. Leur travail est alors remarqué par Graham Bell qui, dans son compte-rendu de l’exposition du London Group de novembre, admire une œuvre de Moynihan « retravaillée jusqu’à ce que tous les traits de pinceau, tous les nodules de peinture soient intensément signifiants<sup>25</sup> ». Les abstractions gestuelles exposées par Bell, Tibble et Moynihan à la Zwemmer Gallery [fig. 10, fig. 11, fig. 12) présentent d’ailleurs certaines ressemblances dans leurs compositions centrifuges, leurs traits vigoureux, leurs hachures nerveuses et dans leurs larges touches épaisses.

Le titre de l’exposition de la Zwemmer Gallery « Abstractions objectives » est choisi lors d’une réunion entre les artistes et le directeur de la galerie Robert Wellington. Il ne satisfait alors aucun des artistes présents, et ne semble correspondre qu’à la démarche adoptée par Tibble, Moynihan et Bell. Les textes du catalogue confirment cette impression. Dans son

---

<sup>23</sup> *Objective Abstractions*, Londres, Zwemmer Gallery, mars-avril 1934, pp 10-11 (Pl. III).

<sup>24</sup> Aîné de l’exposition, Ivon Hitchens appartient aussi au groupe « 7&5 » où il a fait entrer Ben Nicholson en 1924. Il ne peindra que quelques œuvres abstraites en 1937.

<sup>25</sup> « ... worked on till every stroke, every nodule of paint is intensely significant. » Graham Bell, « The Sickerts and the London group », *New Statesman and Nation*, Vol. VI, 25 novembre 1933, p. 663.

introduction, Nicolette Gray<sup>26</sup> évacue la question de la représentation en définissant avant tout la peinture comme une expérience visuelle. Le questionnaire soumis aux sept exposants ne comporte pas davantage de question explicite sur le caractère figuratif ou abstrait de leurs œuvres. Seule la question « Travaillez-vous d'après nature ? » [« Do you work from nature? »] peut sembler avoir trait au sujet de la représentation. Si aucun artiste ne rejette la question d'emblée, leurs réponses laissent cependant apparaître différentes compréhensions d'un travail d'après nature : la nature constitue, pour les uns, l'impulsion initiale nécessaire à toute création (un répertoire de formes et / ou le vecteur d'une réaction visuelle pour Bell, Carr, Hitchens et Richards), et pour les autres un système englobant (Moynihan assimile la nature au phénomène optique, Tibble décrit le sentiment de nature omniprésent). La question du travail d'après nature n'est en fait que secondaire puisqu'elle vient apporter une précision à la première question fondamentale : « Qu'essayez vous d'exprimer dans votre peinture ? » [« What are you trying to express in your painting? »]. Grâce à leurs réponses, il est possible de départager les artistes présents en deux principales catégories : ceux qui cherchent à retranscrire une impression visuelle dans la tradition de l'impressionnisme (Carr, Hitchens, Richards), et ceux pour qui l'expression et la signification sont inhérentes à la peinture (Bell, Moynihan, Pasmore et Tibble). Il faut néanmoins distinguer dans cette dernière catégorie la position de Bell qui insiste sur la peinture comme un mode spontané d'expression d'un état psychologique, de celle de Pasmore (« la peinture est une expression en soi<sup>27</sup> ») ou de celle de Tibble décrivant la peinture comme une forme s'auto définissant : « Je ne sais pas avant que ma peinture ne soit finie ce que je voulais exprimer. C'est pourquoi la peinture est la seule réponse possible à cette question<sup>28</sup>. » Il apparaît d'ailleurs que l'ensemble des artistes participant à cette exposition partage cette conception d'un mode autonome de création comme le démontrent leurs réponses à la troisième question : « Avez-vous une conception claire du tableau avant de commencer ? Se développe t'elle lorsque vous travaillez ? » [« Have you a clear conception before you begin? Does it grow while working? »]. Tous déclarent unanimement ne pas définir leurs œuvres préalablement et qu'elles résultent donc

---

<sup>26</sup> Bien que l'introduction et le questionnaire ne soient pas signés, il auraient été rédigés d'après Charles Harrison par Nicolette Gray (Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, op. cit., p. 335). Toutes les citations suivantes sont extraites du catalogue de l'exposition « Objective Abstractions ».

<sup>27</sup> « The painting itself is the expression. » Victor Pasmore, *Objective Abstractions*, op. cit., p. 10.

des décisions prises au cours de leur réalisation. Seul à admettre l'existence d'esquisses préparatoires, Hitchens précise néanmoins : « À partir du moment où la surface à peindre est choisie, l'œuvre devra se développer selon sa personnalité propre pour rencontrer la pensée créatrice de l'artiste, sans cela le résultat serait vide de vie<sup>29</sup>. » Il serait tentant de voir dans cette insistance sur l'autonomie du processus pictural, une démarche similaire à celle adoptée postérieurement par les artistes new-yorkais de l'Action Painting. Les réponses apportées à la dernière question de Nicolette Gray « Pensez vous que votre peintures est impressionniste ? » [« Do you consider your painting 'impressionist'? »] permettent cependant de contester cette interprétation. La majorité des artistes ne rejette pas en effet cette appellation et considère l'impressionnisme comme le mouvement fondateur – une attitude résumée par la déclaration de Moynihan : « Elles [mes peintures] ont plus en commun avec la technique impressionniste selon laquelle la peinture s'identifie de manière autonome avec ses moyens, et en dérive, qu'avec un système où l'artiste impose sur la toile une idée préconçue dont dépendra la valeur de la peinture<sup>30</sup>. »

La critique définit « Objective Abstractions » en se fondant sur la démarche de ces artistes. Dans son compte-rendu de l'exposition publié dans *The Listener*, William Townsend remarque ainsi : « [l'artiste de « Objective Abstractions »] doit laisser la peinture croître avec son pinceau comme si elle possédait dès le départ une vie propre, prête à se déployer, son développement n'étant que partiellement soumis au contrôle de l'artiste, plutôt qu'imposer rigidement sur la toile une construction qu'il aura auparavant parfait dans son esprit<sup>31</sup>. » Townsend fait ici allusion à l'exposition de « Unit One » présentée peu de temps auparavant à

---

<sup>28</sup> « Not until my painting is finished do I know what I wanted to express. Therefore the painting itself is the only possible answer to the question. » Geoffrey Tibble, *Objective Abstractions*, ibid., p 12.

<sup>29</sup> « From the moment when the painting surface is chosen, the work should grow with its own personality to meet the painter's creative thought, else the result will be devoid of life. » Ivon Hitchen, *Objective Abstractions*, ibid., p. 7.

<sup>30</sup> « They have more in common with the Impressionist technique whereby painting identifies itself with, and derives from, its means, than with a system in which the artist imposes upon the canvas a preconceived idea, on whose merit the value of the painting will depend. » Rodrigo Moynihan, *Objective Abstractions*, ibid., p. 9. Pour Moynihan, la référence à l'impressionnisme ne se limite d'ailleurs pas à un plan théorique puisqu'il emprunte en 1935 la texture et le coloris de ses peintures, à la série des *Cathédrales* de Rouen de Monet. Pour une analyse de l'œuvre de Moynihan, se reporter à l'introduction de Lawrence Gowing, dans le catalogue de sa rétrospective organisée à la Royal Academy (*Rodrigo Moynihan Retrospective*, Londres, Royal Academy, 1978).

la Mayor Gallery de Londres, tout en insistant sur le caractère cérébral et rigide qu'il attribue à cette dernière. « Unit One » est alors souvent assimilé par la critique à un groupe idéologique, il doit cependant davantage cette réputation au caractère extrême de certaines de ces productions artistiques – Ben Nicholson présente ses premiers reliefs blancs cette même année [fig. 13] – qu'aux opinions professées par ceux qui l'animent. Les textes de Herbert Read revendiquant « Unit One » comme un regroupement stratégique d'artistes, comme une instance appelée à formuler et à organiser à l'instar de l'ancienne académie, ou l'organisation d'une exposition itinérante, renforcent cependant à cette interprétation. Les démarches des artistes de « Unit One » et de « Objective Abstractions », souvent présentées comme opposées, peuvent néanmoins devenir parallèles. Dans le livre paru conjointement à l'exposition de la Mayor Gallery, Ben Nicholson décrit ainsi le processus de son travail sous la forme d'une recette, comme une succession de différents gestes techniques liés à un nombre limité d'ingrédients, entraînant des décisions formelles jusqu'à l'obtention d'un résultat satisfaisant. Cette description s'apparente à celle de Pasmore dans « Objective Abstractions » : « Je n'ai qu'une idée incertaine avant de commencer. Je poursuis ce qu'exige la peinture jusqu'à ce que je réalise la forme la plus achevée et la plus satisfaisante qu'il me soit possible<sup>32</sup>. » Selon Alan Bowness, Pasmore aurait d'ailleurs réalisé à cette époque quatre à cinq œuvres totalement abstraites sous la double influence de Tibble et de Nicholson dont il aurait découvert alors la peinture abstraite<sup>33</sup>. Jamais exposées, les œuvres abstraites de Pasmore auraient été rapidement détruites. Le revirement de Pasmore ne constitue pas un cas isolé, puisque Bell, Moynihan et Tibble abandonneront à leur tour l'abstraction en 1936. L'hostilité grandissante des critiques, les dissensions entre les artistes liées au contexte international – et tout particulièrement à la guerre d'Espagne – ont souvent été évoquées pour justifier la brièveté de « Objective Abstractions ». Il semble néanmoins que ce mouvement n'ait pas avorté du fait de pressions extérieures, mais qu'il constitue, dans sa révérence

---

<sup>31</sup> William Townsend, « The Painter and his Pictures », *The Listener*, Vol. II, 18 avril 1934, p. 674.

<sup>32</sup> Victor Pasmore, *Objective Abstractions*, op. cit., p.11

<sup>33</sup> Selon Ronald Alley, Pasmore aurait réalisé quatre à cinq œuvres abstraites suite à l'exposition « Objective Abstractions » en s'inspirant parallèlement des peintures abstraites de Nicholson (*Pasmore*, Tate Gallery, 1965, n.p.). Pour Alan Bowness, ces abstractions auraient été réalisées en 1932-33 (Bowness & Lambertini, *Pasmore*, 1980, p. 10) une version cependant contredite dans la chronologie de ce même ouvrage qui précise : « En 1934, il s'associe à « Objective Abstractions » et voit les premières peintures formelles de Ben Nicholson à l'exposition de la 'Seven and Five Society'. Après des essais et des expériences

marquée pour l'Impressionnisme, la conclusion d'une logique formelle développée dans la mouvance du groupe de Bloomsbury.

La revendication d'un contenu objectif pourrait ainsi s'analyser comme une opposition aux thèses défendues par « Unit One » sur la nature irrationnelle ou pré rationnelle de l'art <sup>34</sup> – Herbert Read décrivant l'œuvre comme le vecteur d'un contenu subjectif<sup>35</sup> et la forme comme une émotion dirigée et définie<sup>36</sup>. Il ne faut cependant pas comprendre ici le terme « objectif » comme l'affirmation d'un rapport persistant à l'objet. Dès 1934, cette compréhension littérale occasionne d'ailleurs certains malentendus, Hugh Gordon Porter distinguant, par exemple, Pasmore et Richards, comme les seuls peintres objectifs de l'exposition de la Zwemmer Gallery, du fait de leurs sujets aisément reconnaissables<sup>37</sup>. Le terme objectif qualifie davantage, comme le remarque Lawrence Gowing, un regard distancié à la fois réaliste et cynique<sup>38</sup>. Dans un essai sur l'impressionnisme et la peinture abstraite, rédigé en 1934, Moynihan décrit « ce scepticisme du vrai peintre 'visuel' dont l'esprit créatif doit, en ne supposant rien, avancer dans sa recherche d'une synthèse de la vision qui, bien que ne prétendant pas être absolue, est réelle dans le cadre des lois spécifiques qui la gouvernent<sup>39</sup> ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que cet essai porte davantage sur l'œuvre de Cézanne que sur celle de Monet et se réfère explicitement au livre de Roger Fry, *Cézanne A Study of His Development*<sup>40</sup>. En se fondant sur l'analyse par le critique anglais, des dernières peintures de Cézanne – où se manifeste une complète confiance dans les mouvements innés de sa sensibilité<sup>41</sup> – Moynihan conclue « ... la signification et l'importance réelle de l'impressionnisme : il crée une étroite alliance entre l'esprit du peintre, l'objet et la toile. Dans

---

sans succès sous cette double influence (aujourd'hui détruits), il revient à la peinture d'après le modèle visuel... » (Ibid., pp. 277-278).

<sup>34</sup> Il serait nécessaire de s'interroger à nouveau sur la réalité d'une telle opposition tant les artistes de « Objective Abstractions » paraissent pour la plupart ignorer « Unit One ». On notera ainsi que dans le bref essai que Rodrigo Moynihan consacre à l'Impressionnisme et la peinture abstraite en 1934, Picasso semble incarner à lui seul l'antithèse d'une approche objective (Rodrigo Moynihan, « Notes on Impressionism and Abstract Painting », *Burlington Magazine*, Vol CXXIV, n° 954, septembre 1982, p. 556).

<sup>35</sup> Herbert Read, *Art Now*, op. cit., 1933

<sup>36</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londres, Faber & Faber, 1931

<sup>37</sup> B. Laughton, 1986, p.100.

<sup>38</sup> Lawrence Gowing, dans Rodrigo Moynihan, « Notes on Impressionism and Abstract Painting », op. cit., p. 555.

<sup>39</sup> Rodrigo Moynihan, op. cit., p. 555.

<sup>40</sup> Roger Fry, *Cézanne A Study of His Development*, New York : The Macmillan Company, 1927.

ce processus, l'objet a perdu son caractère spécifique et le peintre, son choix de lui donner des implications émotionnelles et formelles<sup>42</sup>. »

Cette interprétation de l'impressionnisme comme un acte créatif où fusionnerait l'objet, sa perception et sa transposition, semble influencée par les développements artistiques postérieurs. Elle rappelle la déclaration de Matisse : « Je ne puis pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je le traduis<sup>43</sup>. » En définissant le travail de l'artiste comme une traduction, elle implique, comme le remarque Jean-Claude Lebensztejn, un rapport, *un écart et une analogie* entre art et réalité<sup>44</sup>. C'est dans cet esprit qu'il faut lire la déclaration de Pasmore dans la catalogue *Objective Abstractions* : « je ne peins pas directement d'après nature je m'applique à peindre en relation avec des formes naturelles<sup>45</sup>. » Pasmore semble au demeurant toujours très influencé par Matisse en 1933<sup>46</sup>, comme en témoigne sa peinture *Fenêtre, Finsbury Park* (*Window, Finsbury Park*, 1933, Coll. Département de l'environnement, Londres, B&L n° 13) [fig. 14] Cette peinture ainsi que son titre l'indique, aurait été peinte sur le motif, représentant la vue de son atelier. Au premier abord, elle apparaît pourtant moins comme une œuvre d'observation que comme une œuvre de conception. Bien que le motif de la fenêtre soit décentré, un axe vertical médian figuré par un montant reconstitue une symétrie. Pasmore construit sa peinture sur un contraste de couleurs rouges et vertes que seuls interrompent des tons ocre et bis, reprenant la palette fauve de Matisse, mais en l'obscurcissant. L'enchevêtrement des traits de pinceaux verts et rouges dessine au second plan un semblant de tapisserie. Autre trait matissien, Pasmore revendique

---

<sup>41</sup> Roger Fry, *Cézanne A Study of His Development*, ibid., p. 79.

<sup>42</sup> Rodrigo Moynihan, op. cit., p. 556.

<sup>43</sup> Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, 1908, dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972, p. 42. On ne peut ici évoquer qu'une parenté de réflexion entre les deux artistes et non une influence directe puisque la première traduction anglaise des *Notes d'un peintre* ne fut publiée qu'en 1931 dans le catalogue *Henri Matisse*, New-York : Museum of Modern Art.

<sup>44</sup> Jean-Claude Lebensztejn, « Tournant », *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1999, p.33

<sup>45</sup> Il faudrait aussi rapprocher cette citation de la description par Roger Fry des Post-impressionnistes français : « Ils ne cherchent pas à imiter les formes mais à créer des formes, ni à imiter la vie mais à en donner un équivalent » (Roger Fry, « The French Post-Impressionists », *Vision and Design*, Londres, Oxford University Press, 1981, p.167 – première publication sous le titre « The French Group » dans *Catalogue of the Second Post-Impressionist Exhibition*, Grafton Galleries, 1912)

<sup>46</sup> Ronald Alley rapporte que Pasmore peignait encore l'année suivante en 1934, selon ses dires, au milieu des reproductions des peintures de Matisse et de Picasso qui jonchaient le sol (R. Alley, 1965, n.p.)

alors le caractère décoratif de ses peintures<sup>47</sup>. Sa démarche semble d'ailleurs s'inscrire dans celle de l'artiste français qui déclarait : « Il m'est impossible de copier servilement la nature que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau<sup>48</sup>. » Cette contrainte apparaît plus nettement dans le traitement confus de l'espace : introduisant un premier effet de profondeur, la diagonale du bord inférieur de la fenêtre contredit l'apparente planéité du premier plan, ses battants sont eux clairement représentés en perspective, bien qu'un des montants du battant droit soit prolongé au mépris de toute vraisemblance pour former un axe abstrait. Pour Pasmore, cette coexistence entre art d'observation et de conception semble contradictoire et le pousse, de son propre aveu, à modifier sa démarche : « bien qu'étant capable d'accepter sans réserve la nouvelle image de la peinture créée par l'École de Paris, comme quelque chose en soi, je n'étais pas capable de la concilier avec ma propre expérience visuelle. Je voyais encore le monde naturel tel que je l'avais appris des grands maîtres. Cette divergence entre la nouvelle image libre que je voulais peindre et la vieille image que je voyais réellement produisit une crise qui me mena vers une impasse. Je sentais que, à moins que cette divergence ne disparaisse, je ne pourrais continuer sans aucune conviction<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Dans le catalogue de l'exposition « Objective abstractions », Pasmore répond à la question « Vos peintures sont-elles purement décoratives ? », « Une bonne peinture est toujours décorative » (*Objective Abstraction*, op. cit., p. 11).

<sup>48</sup> Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, op. cit., p. 46.

<sup>49</sup> « But although able to accept without reservation the new image of painting, created by the School of Paris, as something in itself, I was not able to reconcile my own visual experience. I still saw natural world in the way I had learnt from the old master. This discrepancy between the new free picture which I wanted to paint and the old image which I actually saw produced a crisis which ended in an impasse. I felt that it was impossible to continue with any conviction unless this discrepancy was removed. » Bowness & Lambertini, 1980, p. 40.

## Chapitre II : L'Euston Road School : une nouvelle objectivité ?

« Une de mes connaissances dit que le développement logique de la peinture doit conduire finalement à envisager la toile comme un objet... Mais c'est réellement absurde car la peinture exploite la vision, et non le matériau. Et par essence, la peinture est illusion<sup>1</sup>. »

William Coldstream, Lettre à John Rake, mars 1933

Selon son autobiographie<sup>2</sup>, Pasmore abandonne sa première manière abstraite car il ne parvient pas à concilier ce qu'il voit et ce qu'il peint. Il revient alors à une peinture d'après nature sous la double influence de Pierre Bonnard et de Walter Sickert<sup>3</sup>. Dans cette analyse rétrospective, Pasmore laisse supposer que son œuvre a connu un revirement stylistique sensible, et souligne qu'il est resté fidèle à une logique figurative dans les années 1930. Les peintures conservées témoignent néanmoins d'une lente évolution, perceptible dans l'importance croissante accordée à l'observation et au dessin. Présentée au London Group en 1935, *Tea Gardens* (Bury Art Gallery, B&L n°15) [fig. 15] appartient à ces œuvres de transition. Les couleurs vives – vert, rouge, rose, ocre, violet – dérivent toujours de la gamme colorée du fauvisme, mais elles ne sont plus arbitraires car elles transcrivent les effets de lumière. Comme dans la peinture de Bonnard, *La Table* (Collection Tate, Londres, 1925) [fig. 15a], l'artiste crée une atmosphère irréaliste en rendant l'ombre lumineuse grâce à des taches claires. L'intensité et la densité des couleurs installent une nouvelle hiérarchie entre les

---

<sup>1</sup> « Someone I know said the logical development in painting must eventually lead to regarding the canvas itself as the object [...] But it is really absurd because the painting is the exploitation of the vision & not the material. And the picture, in essence, is illusion. » William Coldstream, lettre à John Rake, en mars 1933, cité par B. Laughton, 1986, p.110

<sup>2</sup> Victor Pasmore, Bowness & Lambertini, 1980, p. 40.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 277, 278. Les deux artistes connaissent alors une nouvelle actualité à Londres : la Reid & Lefevre Gallery consacre une exposition monographique à Pierre Bonnard, en 1934 ; l'exposition monographique de Sickert chez Thomas Agnew & Son, 1933, est suivie par l'édition de son portrait par Virginia Woolf (Virginia Woolf, *Walter Sickert : A Conversation*, Londres : Hogarth Press, 1934).

différents éléments du tableau : seuls ressortent les parasols bariolés et les tables dessinant un damier, les deux silhouettes humaines s'effaçant dans le paysage. L'artiste paraît ici désireux de fuir toute fascination de l'objet et semble craindre, à l'exemple de Bonnard, que son attention captée par un détail ne trahisse sa première impression. Ce paysage n'est d'ailleurs pas peint sur le motif, mais recréé, dans l'isolement de l'atelier, à partir de dessins réalisés dans Hyde Park<sup>4</sup>. Ce travail de mémoire est perceptible dans la description de l'espace : l'étagement des motifs et leur rapetissement souligné par des lignes diagonales ne correspondent pas au schéma de la perspective géométrique. Pasmore s'attache ici à représenter directement ce qu'il a perçu, suivant encore l'exemple de Bonnard qui déclarait vouloir « montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce<sup>5</sup> », ou pour reprendre l'interprétation que donne Jean Clair de cette citation, rendre ce travail de l'œil, saisissant une impression globale, sélectionnant puis identifiant un objet, glissant sur un autre, tout en conservant son image en mémoire<sup>6</sup>. Lorsque Pasmore peint en 1936 *La Nappe rouge* (*The Red Tablecloth*, succession Kenneth Clark, B&L n° 22) [fig. 16], il semble emprunter à Bonnard ce mode d'appréhension du monde environnant tant physique que psychique. La nature morte au centre du tableau est envahie par l'ombre. Peu lisible, elle ne constitue plus un sujet, mais ses formes indistinctes lui confèrent la présence d'une image rémanente. La bordure décorative de la nappe paraît avoir finalement focalisé l'attention de Pasmore. Grossièrement peints, ses motifs d'ornement ont d'abord été tracés soigneusement au crayon, comme en témoigne le dessin sous-jacent.

Les mises au carreau transparaissant sous plusieurs peintures contemporaines de Pasmore (*Intérieur à la chaise en bois*, *Interior with a Wooden Chair*, c. 1937, B&L n° 24 [fig. 18] ; *Le Wagon restaurant*, *The Dining Car*, 1937, B&L n°26 [fig. 17]) trahissent d'autre part son nouvel intérêt pour le dessin. Bien que cette technique semble contredire leur facture picturale dont la spontanéité confine parfois à l'inachèvement, le dessin devient pour Pasmore le

---

<sup>4</sup> R. Alley, 1965, Cat. n°8.

<sup>5</sup> Pierre Bonnard, « Notes sur la peinture » reproduit dans *Bonnard*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1984, p. 182.

<sup>6</sup> « ... Une fois franchi le seuil subliminal où la pièce s'offre à mon regard comme un lieu totalement ouvert, un fouillis dans lequel il baigne tout entier et dans lequel tout s'offre à lui sans hiérarchie et sans nom, ma vision se mobilise, fait un tri entre l'important et l'accessoire, s'accommode sur un objet ou sur un être, se concentre, reconnaît et dénomme enfin, renvoyant du même coup sinon à la ténèbre du moins à la pénombre tout ce qui n'entre plus dans son champ. Pourtant « cela » qui entoure ma vision centrale n'a cessé d'être : bien plus,

moyen de structurer ses compositions et de recréer une illusion de profondeur. Le peintre paraît alors s'inspirer de Walter Sickert qui décrivait le dessin comme l'unique moyen d'explorer, d'éprouver et de définir une composition allant jusqu'à affirmer : « les plus grandes peintures au monde ne sont que des agrandissements d'excellents dessins<sup>7</sup>. » En raison de la rareté de ses œuvres graphiques conservées, seule l'analyse des dessins préparatoires de Claude Rogers – un artiste alors si proche de Pasmore qu'il est possible de confondre leurs paysages – permet de mieux comprendre leur mode de travail commun. Comme Pasmore, Claude Rogers a été tenté par l'expérience de « Objective Abstractions », puis il a abandonné temporairement la peinture en 1935, avant de revenir l'année suivante à un style réaliste. Nommé enseignant à la Raynes County Grammar School for Boys (Londres), Rogers a réalisé de nombreux croquis sur les scènes de vie de l'école, qui ont parfois donné lieu à des peintures. Le dessin préparatoire au tableau *Élèves au dîner* (*Boys at Dinner*, exposé en 1937 à la Storran Gallery de Londres) [fig. 19] semble, comme le remarque Bruce Laughton<sup>8</sup>, avoir préalablement servi à la réalisation d'une peinture de petit format *Deux élèves en cours artistique* (*Two Boys in Art Class*, 1936, Collection Mrs Peter Harris). Ce dessin à la plume et à l'encre soigneusement mis au carreau constituerait donc pour Rogers, un répertoire de motifs. Les cernes rompus, les hachures marquant les ombres et la mise en place sommaire de la composition indiquent que le croquis a été pris sur le vif. L'artiste accorde peu d'attention aux expressions et semble éprouver une réelle difficulté à saisir les figures en mouvement. Il s'attarde, en revanche, sur la description d'une carafe, des fleurs d'un bouquet, allant jusqu'à noter la couleur de trois gobelets (R[ed], Y[ellow], B[lue]). Si ce dessin se fonde sur une observation directe, il résulte aussi de la reconstitution mentale d'une réalité observée comme le démontre la superposition des motifs (assiette, verre, main, table) réduits à des formes géométriques, dans sa partie supérieure. Bien que sa facture diffère des dessins précis de Sickert, il participe d'un même esprit puisque *sa correction n'est pas*

---

c'est cette présence ombreuse et périphérique qui, en quelque sorte entoure et soutient mon attention. » Jean Clair, « Les aventures du nerf optique », *Bonnard*, op. cit., p. 20

<sup>7</sup> « The greatest paintings in the world are merely enlargements of excellent drawings. » Walter Sickert, « Drawing from Nature » (1<sup>ère</sup> conférence donnée à la Thanet School of Art, Margate School of Art, Kent, 1934) dans *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Anna Gruetzner Robins (éd.), New York : Oxford University Press, 2002, p. 633.

<sup>8</sup> B. Laughton, 1986, p. 74.

*mathématique*, pour reprendre les mots de Sickert, mais réside dans une *interprétation sincère*<sup>9</sup>.

Pasmore accumule lui aussi dans ses croquis, un répertoire de scènes sur le motif. Peint en 1936-1937, *Le Café parisien* (*Parisian Café*, Manchester City Gallery, B&L n°23) [fig. 20] serait selon l'artiste, l'interprétation d'un dessin réalisé à Paris en 1934-1935 : « [Cette peinture] tire son titre d'un croquis sommaire pris dans un petit restaurant parisien ; mais [elle] appartient réellement à mon atelier de Howland Mews et au Restaurant Bertorelli's dans Charlotte Street où elle est transposée ; la composition est inventée à partir du croquis original, mais toutes les figures ont été peintes directement d'après le modèle dans mon atelier<sup>10</sup>. » Le réalisme du *Café Parisien* ne provient donc pas de la transcription immédiate d'une impression mais, comme Sickert le préconise, de la reconstitution d'un sujet vraisemblable. Pour y parvenir, Pasmore retravaille l'ensemble du tableau d'après nature, le décor comme les personnages pour lesquels ont posé les peintres Lynton Lamb et Thelma Hubert, ainsi qu'un de ses collègues du London County Council. Ce processus conduit l'artiste à gommer progressivement l'aspect anecdotique du sujet. Seule la vitrine à droite, la nature morte de verres, carafe et bouteille, au premier plan, rappellent le décor d'un café. L'espace réduit à une mosaïque de plans rectangulaires renvoie aux précédentes expériences cubistes de Pasmore. L'absence d'expression des personnages contraste avec le soin apporté à la description précise de leur physionomie. La distribution arbitraire des taches d'ombre et de lumière, les touches apparentes concourent à accentuer cette distance vis-à-vis de la réalité. Le travail sur la forme se développe ici aux dépens de la fonction narrative du sujet. Pasmore se distingue en cela de Sickert pour qui forme et sujet constituent un tout indissociable<sup>11</sup>. Il ne retient que la manière de peindre de Sickert, sa définition inspirée par Degas, d'une « peinture amenée » : « c'est-à-dire amenée par étapes conscientes, visant à former une progression

---

<sup>9</sup> Walter Sickert, « Squaring up a drawing » (2<sup>ème</sup> conférence donnée à la Thanet School of Art, Margate School of Art, Kent, 1934) op. cit., p. 635.

<sup>10</sup> « [it] derived its title from a hasty sketch made in a small Paris restaurant; but the painting really belongs to my studio in Holland Mews and Bertorelli's restaurant in Charlotte Street to which it was transferred; the composition was an invention derived from the original sketch but all the figures were painted direct from models in my studio. » Victor Pasmore, lettre à Bruce Laughton datée du 11 avril 1978, B. Laughton, 1986, p. 60.

<sup>11</sup> Lisa Tickner souligne que le fait-divers constitue pour Sickert la principale source d'inspiration, et qu'il entraîne un traitement pictural spécifique (Lisa Tickner, « Walter Sickert : *The Camden Town Murder and Tabloid Crime* », *Modern Life and Modern Subjects British Art in the Early Twentieth Century*, New Haven (CT), Londres : Yale University Press, 2000, pp. 11-48.

régulière, pour une fin prévisible<sup>12</sup>. » La méthode suivie par Pasmore est sensible dans l'apparence même de la peinture dont les différents éléments étudiés séparément coexistent avec une certaine gaucherie. Les volumes des figures paraissent ainsi contraints par l'espace et le cadre exigus. Cette méthode astreignante annonce celle qui sera développée ultérieurement par l'Euston Road School. Pasmore note néanmoins que cette peinture est « dénuée de toute l'idéologie rationnelle à laquelle l'école s'attacherait plus tard<sup>13</sup> ».

L'appellation « Euston Road School » n'a pas été choisie par ses fondateurs (Claude Rogers, Victor Pasmore, William Coldstream), mais inventée par Clive Bell en 1938<sup>14</sup>. Cette identification avec un quartier londonien défavorisé souligne, comme pour leurs aînés du groupe de Camden Town, l'enracinement de leurs sujets dans la réalité quotidienne. Graham Bell, associé à l'école dès sa création, remarque ainsi : « [l'Euston Road School] évoque une impression d'opacité et de brouillard, de couleurs défraîchies, d'architectures avortées, de grisaille et de pauvreté, qui sont les qualités attribuées associées en premier lieu aux œuvres exposées par ces artistes<sup>15</sup>. » Il serait tentant, malgré le décalage temporel, de rapprocher la dynamique de l'Euston Road School de celle de la Nouvelle Objectivité allemande (« Neue Sachlichkeit ») du moins, si on s'en tient à sa définition par Paul Westheim en 1925 : la volonté de recourir à *une précision dépourvue de sentiments*, de témoigner des réalités de l'après-guerre avec *l'exactitude d'une documentation, avec une netteté draconienne, une fidélité vériste à la manière de l'œil devenu machine : l'appareil photo*<sup>16</sup>. Parmi les

---

<sup>12</sup> « A brought painting » « that is to say, brought about by conscious steps aiming to form a steady progression to a predictable end. » Walter Sickert, « With the Wisest Sorrow » (*Daily telegraph*, 1 avril 1925) op. cit., p. 511.

<sup>13</sup> « ... devoid of any of that rational ideology to which the school later attached itself » Victor Pasmore, lettre à Bruce Laughton datée du 11 avril 1978, B. Laughton, 1986, op. cit.

<sup>14</sup> Clive Bell, « Present and Future », *The New Statesman and Nation*, 26 mars 1938, pp. 524-526.

<sup>15</sup> « ... [It] conveyed to the mind an impression of murk and fog, dingy colours and inconclusive architecture, drabness and poverty, which were the qualities first to be associated with the works exhibited by these artists... » Graham Bell, tapuscrit conservé dans les archives de Claude Rogers vers 1942, cité par B. Laughton, 1986, p.7.

<sup>16</sup> Paul Westheim, « Stil der Sachlichkeit », *Berliner Börsen-Zeitung*, 7 juin 1925 cité par Uwe Fleckner dans « Les réalités glacées de la Nouvelle Objectivité, Histoire, théorie et langage formel d'un art entre critique sociale et idéal esthétique » (traduction Claude Riehl) *Allemagne Années 20 / La Nouvelle Objectivité*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 2003, p. 15. Il n'existe pas de réel équivalent à la Nouvelle Objectivité allemande dans l'Angleterre des années 1920, d'où l'absence d'antécédents nationaux à l'Euston Road School. Il faut

fondateurs de l'école, seul William Coldstream semble néanmoins répondre à des préoccupations sociales. En 1935, il abandonnait déjà temporairement la peinture, la jugeant trop élitiste : « J'étais ennuyé à l'époque par le fait que tant de peintures d'avant-garde paraissent inaccessibles à un grand nombre de gens [...] D'un point de vue moral, j'étais plutôt d'avis, en tant qu'étudiant et je le suis encore, qu'il faudrait mieux faire quelque chose d'accessible au plus grand nombre et c'est pourquoi je me suis trouvé un emploi dans le service cinématographique de la G.P.O. [General Post Office Film Unit]<sup>17</sup>. » Revenu à la peinture, Coldstream semble toujours conclure que l'intérêt des artistes modernes pour la peinture pure est inconciliable avec l'exigence du grand public d'un art accessible. Il se comporte, ainsi que le remarque Charles Harrison comme s'il était donc nécessaire de faire un choix moral entre les deux<sup>18</sup>. Graham Bell partage les convictions de Coldstream, mais il s'en démarque par son activisme politique. Il faut rappeler ici que la Guerre d'Espagne pousse nombre d'intellectuels londoniens à s'engager, comme le remarque Myfanwy Evans : « Gauche, droite, noir, rouge [...] Hampstead, Bloomsbury, surréaliste, abstrait, réaliste social, Espagne, Allemagne, Ciel, Enfer, Paradis, Chaos, lumière, obscurité, rond, carré [...] ne voyez vous pas que vous devez vous impliquer – c'est une question de principe. Avez-vous signé la pétition – n'avez-vous pas une peinture plus en rapport avec vos buts<sup>19</sup>... » Antifasciste de la première heure, Graham Bell encourage ses collègues de l'école à participer à différentes manifestations : marche de protestation du Popular Front, le 1<sup>er</sup> mai 1938 (contre le Franquisme et la politique de conciliation poursuivie par Neville Chamberlain), réalisation de bannières d'après *Les Désastres de la guerre* de Goya, pour le rassemblement « Arms for Spain » à Trafalgar Square, le 12 février 1939. Les opinions

---

néanmoins souligner chez certains membres du groupe X, comme Edward Wadsworth ou Wyndham Lewis, un retour au classicisme, un goût pour les formes nettement dessinées pouvant conduire à une représentation froide et minutieuse du monde visible.

<sup>17</sup> « I was disturbed at the time that so much of the avant-garde painting appeared to be inaccessible to a great number of people [...] I had slightly conscientious views as a student, and still have, that perhaps one ought to do something which was accessible to a fairly large number of people and for that reason I got myself a job in the GPO Film Unit. » William Coldstream cité dans *Painting the Visible World : Painters at the Euston Road School and at Camberwell School of Arts and Craft, 1930-1960*, Londres : Austin/Desmond Fine Art, 1989, p. 4.

<sup>18</sup> Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, op. cit., p. 341.

<sup>19</sup> « Left, right, black, red [...] Hampstead, Bloomsbury, surrealist, abstract, social realist, Spain, Germany, Heaven, Hell, Paradise, Chaos, light, dark, round, square [...] don't you see you are bound to be implicated – it's a matter of principle. Have you signed the petition – haven't you a picture more in keeping with your aims... » Myfanwy Evans, *The Painter Object* (1937) cité dans *Thirties*, Londres : Arts Council of Great Britain, 1979, p. 35.

politiques de Graham Bell ne sont pourtant pas partagées, ni même comprises par son entourage. Pasmore se souvient ainsi qu'il a cru participer à une manifestation pacifiste en apportant sa contribution à « Arms for Spain », sans réaliser qu'il s'agissait en fait d'une marche *procommuniste*<sup>20</sup>. Néanmoins, Graham Bell s'oppose surtout à Pasmore et Rogers lorsqu'il affirme la nécessité de lier l'art aux besoins sociaux. Cette conviction sous-tend la plupart de ses éditoriaux et explique la virulence de ses attaques contre Herbert Read, et contre sa définition de l'art moderne comme le développement d'une forme d'expression autonome s'adressant à un public spécialisé. Dans sa peinture, elle se borne cependant à la recherche d'un contenu objectif et se confond avec l'adoption d'une technique exigeante, professionnelle<sup>21</sup>. Bell et Coldstream répondent, en fait, principalement à des motivations esthétiques comme il apparaît dans leurs interventions au débat les opposant aux surréalistes, organisé par l'Artists International Association, le 26 mai 1938<sup>22</sup>. Malgré une critique bienveillante d'Anthony Blunt, l'auditoire semble avoir pris conscience, dans son ensemble, des limites formelles de leurs approches<sup>23</sup>. Herbert Read, leur plus violent détracteur, note ainsi : « Aucun observateur impartial ne pourra décrire l'affaire autrement que comme une débâcle [...] Les réalistes en étaient réduits à évoquer l'appareil photographique et Courbet [...] Bien sûr, nos réalistes ne sont pas en réalité les durs à cuire qu'ils devraient être, mais les rejetons bâtards et stériles de l'école de travaux d'aiguille de Bloomsbury<sup>24</sup>. »

---

<sup>20</sup> B. Laughton, 1986, p. 183.

<sup>21</sup> Graham Bell, comme William Coldstream, participera au programme « Mass Observation » conçu par Tom Harrison : une résidence d'artistes à Bolton (Lancashire) permettant de s'immerger dans un milieu populaire et d'analyser ses attentes en matière d'art. Il est intéressant de noter que cette expérience ne modifiera en rien son approche, ses œuvres semblant alors fortement influencées par la technique de Coldstream.

<sup>22</sup> L'Artists International Association (A.I.A.) a pour finalité de générer et de diffuser une propagande anticolonialiste et antifasciste. Elle multiplie alors les discussions sur la valeur et la signification sociales de l'art, et sur l'exploitation des mass médias – affiches, publications, films. Dans ce débat, Graham Bell, William Coldstream et le sculpteur hongrois Peter Peri représentaient le camp des réalistes, Julian Trevelyand, Humphrey Jennings, Roland Penrose, celui des surréalistes.

<sup>23</sup> Dans son compte-rendu « The Realists Fall In » (*The Spectator*, 25 mars, 1938, p. 76), Blunt reproche à Coldstream sa modestie face à Picasso. Richard Townsend, pourtant proche de l'Euston Road School, note dans son journal que Bell et Coldstream ne semblaient présenter aucun argument contre le surréalisme et que leurs peintures exposées lors du débat ne soutenaient pas la comparaison avec les peintures de Miro et Picasso, présentées par les surréalistes (Andrew Forge (éd.), *The Townsend Journals : An Artist's Record of his Times 1928-51*, Londres, Tate Gallery, 1976, p. 43).

<sup>24</sup> « No unprejudiced observer could describe the affair as anything but a rout [...] The Realists were reduced to talking about the camera and Courbet [...] Actually of course, our

Avant d'être assimilée à un style, l'école d'art connue plus tard sous le nom d'Euston Road School a reçu dès le départ le soutien du groupe de Bloomsbury. Recherchant des commanditaires susceptibles de financer sa création, Claude Rogers s'est d'abord adressé à Helen Anrep qui a contacté à son tour Vanessa Bell et Duncan Grant. Tous deux ont répondu positivement et se sont employés à persuader Kenneth Clark, alors directeur de la National Gallery, de commanditer l'entreprise à commencer par son prospectus. Kenneth Clark a convaincu ensuite plusieurs de ses amis – dont Samuel Courtauld – d'apporter leurs contributions. Clark aidera financièrement Rogers, pour lui permettre de diriger l'école, ainsi que Pasmore, Graham Bell et Coldstream afin qu'ils puissent se consacrer totalement à leur art. Vanessa Bell et Duncan Grant ainsi qu'Augustus John et John Nash sont mentionnés dans le prospectus de lancement comme des intervenants exceptionnels ayant promis de fréquenter, de critiquer, et de travailler occasionnellement à l'école. Augustus John, portraitiste reconnu, semble être admiré par les fondateurs de l'école qu'il reçoit fréquemment. Il est, de plus, un ancien élève de la Slade School of Fine Art, comme Coldstream et Rogers. La concentration des anciens élèves de Slade parmi les professeurs et les intervenants de l'Euston Road School explique sans doute que son programme soit défini en réaction à l'enseignement qui y est alors pratiqué. Coldstream remarque ainsi en 1965 : « Je pense que Slade a exercé une puissante influence, une influence plutôt réactionnaire. Le problème des écoles d'art à notre époque [...] résidait dans leur programme très irréaliste, fondé sur un idéal pictural qui n'existait nulle part, un mélange cherchant à réaliser le dessin de la Renaissance [...] couplé à une juxtaposition quasiment surréaliste de, disons, Sickert ou Wilson Steer<sup>25</sup>. » Les fondateurs de l'école ne s'opposent pas seulement au caractère irréaliste de l'enseignement traditionnel, mais leurs critiques portent aussi sur l'importance croissante des arts appliqués dans les écoles d'art. Dans leur déclaration d'intention, ils précisent donc : « Cette école est fondée uniquement pour l'étude du Dessin et de la Peinture. Il existe aujourd'hui dans les écoles d'art une tendance à se concentrer sur l'enseignement des arts appliqués, du design industriel et commercial et à reléguer en deuxième position l'étude du dessin libre et de la

---

English Realists are not the tough guys they ought to be, but the effete and bastard offspring of the Bloomsbury school of needlework. » Herbert Read, « Discussion between Realists and Surrealists », *London Bulletin*, Vol.1, n°1, avril 1938.

<sup>25</sup> « I think that Slade had a powerful influence on one, a rather reactionary influence [...] The difficulty about art schools in our time [...] was that one's programme was very unrealistic, based on an ideal of painting which had no existence anywhere, the mixture of trying to achieve a Renaissance drawing [...] coupled with the almost surrealist juxtaposition

peinture. Il est donc devenu de plus en plus difficile pour ceux qui souhaitent se lancer dans le Dessin ou la Peinture comme une fin en soi, de trouver une école où ils recevront des encouragements sincères [et] entreront en contact direct avec des professeurs étant eux-mêmes des peintres en exercice<sup>26</sup>. » Lorsque l'école ouvre en octobre 1937, dans un atelier au 12 Fitzroy Street<sup>27</sup>, elle se conforme aux modèles parisiens de l'Académie Colarossi ou de l'Académie Julian, la limitation du nombre d'élèves permettant de dispenser un enseignement personnalisé<sup>28</sup>. Elle semble reprendre parallèlement un mode d'apprentissage traditionnel, corporatiste, en affirmant que le travail en atelier permet seul à l'élève d'apprendre un métier au contact de ses pairs. Elle ne propose cependant pas tant un enseignement technique, qu'une formation du regard comme le précise encore son prospectus : « Une attention particulière sera accordée à la formation de l'observation, car c'est la faculté la plus à même d'être entraînée. Il ne sera fait, toutefois, aucune tentative pour imposer un style, et la plus grande liberté d'expression sera laissée aux étudiants<sup>29</sup>. » Cette insistance sur l'observation comme un apprentissage artistique fondamental renvoie curieusement à l'enseignement dispensé par Henry Tonks à Slade que les fondateurs de l'école n'ont de cesse par ailleurs de critiquer<sup>30</sup>. Elle doit aussi beaucoup aux convictions de Coldstream qui affirmait en 1933 : « Une de mes connaissances dit que le développement logique de la peinture doit conduire finalement à envisager la toile comme un objet, quelque chose sur quoi travailler comme le menuisier travaille sur une chaise [...] Mais c'est réellement absurde car la peinture exploite la vision, et

---

of say, Sickert or Wilson Steer. William Coldstream dans un entretien avec Rodrigo Moynihan, « A Nonconformist », *Art and Literature*, 4, printemps 1965, p. 205.

<sup>26</sup> « This school is established solely for the study of Drawing and Painting. Today there is a tendency in the art schools to concentrate on the teaching of the applied arts, industrial and commercial design, and to relegate to a secondary position the study of free drawing and painting. It is becoming, therefore, increasingly difficult for those who wish to take up Drawing and Painting as ends in themselves to find a school where they will received a wholehearted encouragement in this subject only, and at the same time obtain direct contact with teachers who are themselves practising painters. » Prospectus cité dans Bruce Laughton, 1986, p. 145.

<sup>27</sup> L'école déménage en février 1938, dans un ancien garage, 314-316 Euston Road.

<sup>28</sup> La première année, l'école accueillait 8 à 10 élèves par jour.

<sup>29</sup> « In teaching, particular emphasis will be laid on training the observation, since this is the faculty most open to training. No attempt, however will be made to impose a style and students will be left with the maximum of freedom of expression. » Prospectus, cité par Bruce Laughton, 1986, p. 3.

<sup>30</sup> Tonks exigeait de ces élèves une observation méticuleuse du monde réel, ainsi qu'une réelle maîtrise du dessin et exerçait une réelle influence sur ces élèves comme Townsend le remarquait dans son journal le 10 janvier 1937 (Andrew Forge (éd), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 39).

non un matériau<sup>31</sup>. » Les enseignants de l'Euston Road School opposent ainsi aux thèses modernistes, un retour à un art fondé sur l'observation. Cette démarche reflète leurs évolutions individuelles. Dans un document préfigurant le projet de l'école, mis en circulation en 1937, Graham Bell et Coldstream affirmaient : « Nous avons fait personnellement des expériences dans l'art abstrait et décoratif et, à un moment, nous avons même senti (contre notre inclination naturelle) qu'il n'y avait pas de futur pour le genre de peinture dont nous avons toujours rêvé. Mais nous avons découvert que pour nous en tout cas, l'exploration et l'expression du monde matériel fondées sur l'expérience réelle constituent les seuls aspects vraiment captivants de la peinture<sup>32</sup>. » La pédagogie de l'Euston Road School ne consiste donc pas à enseigner des règles définies à priori, mais à fournir aux élèves une méthode qui leur permettra d'analyser ce qu'ils voient, et de le retranscrire. Sam Carter – un des élèves les plus assidus – rapporte que Coldstream lui a permis de comprendre le phénomène de raccourcissement dans la perception visuelle, en lui expliquant comment utiliser un système de mesure des proportions à partir d'un point fixe<sup>33</sup>. Coldstream utilise, en fait, une méthode traditionnelle où l'artiste, un œil fermé, tient à bout de bras un pinceau, parallèle ou perpendiculaire à l'axe visuel et s'en sert pour mesurer et comparer les différentes proportions. Ce système utilisé rigoureusement lui permet de créer de vraies projections. À en croire Christopher Pinsent, Coldstream a d'ailleurs développé une réelle obsession pour cette technique : « Coldstream disait qu'il avait commencé à mesurer, soucieux de rendre les choses réellement ressemblantes. Mais le travail consistant à trouver exactement des distances comparables ou divisibles a fini évidemment par le fasciner [...] Ses peintures sont donc fondées sur un réseau de proportions simples, tricoté lâche ou serré suivant son degré de concentration et la nature des différentes parties du sujet<sup>34</sup>. » Dans *L'Homme à la barbe* (*Man*

---

<sup>31</sup> William Coldstream, lettre à John Rake datée mars 1933, in B. Laughton, 1986, op. cit.

<sup>32</sup> « We have ourselves experimented in abstract and decorative art and even at one time (against our natural inclination) felt that there were no future for the kind of painting we have always hankered after. But we have found that, for us at any rate, the only aspect of painting that is really engrossing is the exploration and expression in paint, by actual experience, of the material world. » Graham Bell, William Coldstream, *A Plan for Artist*, un document mis en circulation durant l'été 1937, cité par B. Laughton, 1986, p. 4.

<sup>33</sup> B. Laughton, 1986, p. 147.

<sup>34</sup> « Coldstream has said that he began measuring form a concern to get things to look really alike. But evidently he became fascinated with the business of finding exactly comparable or divisible distance. [...] His paintings are thus informed with a mesh of simple proportions closely or sparsely knit according to the degree of concentration on and nature of any part of the subject. » Christopher Pinsent, Lettre à Bruce Laughton datée du 10 février 1982, citée dans B. Laughton, 1986, p. 157.

*with a Beard*, 1939, Collection Tate) [fig. 21], Coldstream focalise son attention sur le visage du personnage. Les horizontales soulignant les yeux, le nez et la bouche servent de repères permettant de rapporter soigneusement proportions et intervalles. Les touches de peinture s'élargissent et deviennent moins denses au fur et à mesure qu'elles s'éloignent du visage. Elles n'épousent pas les formes, mais concourent à la géométrisation de la figure. Si Coldstream représente un homme du peuple – un sujet caractéristique de l'Euston Road School – il n'en donne pas un portrait psychologique. Malgré la précision clinique du traitement, l'homme à la barbe paraît figé, sans expression. Il est facile de comprendre ici la formule de Lawrence Gowing qui décrit l'art de Coldstream (dont il est un ancien élève) « comme opposant à une esthétique de la discrimination, une esthétique de la vérification<sup>35</sup>. »

*Jeune Fille au sac* (*Girl with a Handbag*, 1938, B& L n° 29) [fig. 22] est l'une des rares peintures de Pasmore réalisées entièrement dans les locaux de l'école. Cette œuvre permet de mesurer les convergences et les divergences existant alors entre Pasmore et Coldstream. L'absence d'expression, déjà sensible dans les portraits de Coldstream, paraît accentuée par la pose rigide du modèle. Pasmore n'utilise pas un système rigoureux pour mesurer les proportions, comme le laisse deviner les raccourcis empiriques des bras et des mains. S'il recourt, à l'exemple de Coldstream, à des touches croisées, il se contente parfois d'un cerne imprécis, tracé au pinceau, pour définir les formes. Sa touche lâche permet surtout de travailler les couleurs en transparence : pourpre grisé, vert sauge. Selon Sam Carter, l'enseignement de Pasmore à l'Euston Road School consiste d'ailleurs à faire comprendre par la pratique, les relations entre les couleurs. Bruce Laughton reconstitue ainsi une leçon de Pasmore, en se fondant sur les souvenirs de Carter : « Carter était entrain de peindre un modèle dans une robe bleue, sur un mur jaune, et n'avait pas saisi leurs valeurs tonales individuelles et relatives. Prenant un pinceau chargé de peinture, Pasmore peignit les deux surfaces de manière à ce que les couleurs se mélangent en donnant une certaine valeur. Puis il repeignit ces deux surfaces, bleu contre ocre, mais s'accordant maintenant correctement sur son précédent mélange<sup>36</sup>. » Pasmore, comme Rogers, fait figure de coloriste à l'Euston Road

---

<sup>35</sup> «... which opposed to the aesthetic of discrimination an aesthetic of verification. »  
Lawrence Gowing, *Rodrigo Moynihan, A Retrospective Exhibition*, Londres : Royal Academy 1978, p. 10.

<sup>36</sup> « Carter happened to be painting a model in a blue dress against the yellow wall, and had not grasped the tone-colour value of either, relative to each other. Pasmore, taking up a brush well doused in oil, painted across both areas so that the colours mixed, making a certain

School, il existe d'ailleurs plusieurs anecdotes semblables sur l'enseignement de Rogers. Pasmore ne partage pourtant avec lui que le souhait d'établir la représentation sur un fondement objectif, comme il l'explique dans son autobiographie : « Incapable d'avancer avec l'École de Paris, je n'avais donc d'autres options que de revenir à l'objet visuel concret et à partir de là, que de travailler à nouveau d'une manière traditionnelle<sup>37</sup>. » À la différence de Coldstream, il ne cherche donc pas à développer une méthode susceptible d'être diffusée auprès de ses élèves, et l'école lui fournit principalement un moyen de travailler sur le modèle. Peint autour de 1939, *La Robe rayée : artiste et modèle* (*The Striped Dress : Artist and Model*, B&L n° 37) [fig. 23] reprend le système de touches de l'Euston Road School. Les touches fragmentées ne sont cependant pas utilisées comme des repères dont le réseau ténu permettrait une description précise de l'espace. Grandes et fluides, elles permettent, au contraire, de brosser de larges aplats, de créer des passages chromatiques, et deviennent parfois des motifs abstraits comme le tableau à droite, au premier plan. La couleur unifie et équilibre encore cette composition scandée par des verticales. La lente maturation de l'influence de Pierre Bonnard semble toujours ici à l'œuvre. L'espace créé par une succession de plans est, d'ailleurs, plus complexe qu'il n'y paraît : la femme serait représentée en vision directe, et l'homme par son reflet. La peinture subdivisée en rectangles peut aussi laisser supposer que Pasmore aurait montré dès cette époque un intérêt pour la géométrie, ce que confirmeraient les souvenirs de MacInnes qui aurait perçu chez l'artiste les déclarations gnomiques d'une nature abstraite<sup>38</sup>.

L'Euston Road School ferme définitivement ses portes après la déclaration de la guerre, le 3 septembre 1939. De nombreux artistes préfèrent rejoindre les bords de mer (Ben Nicholson, Naum Gabo) ou s'installer à la campagne comme Graham Bell et Claude Rogers accueillis par Helen Anrep à Rodwell House. Jusqu'en mai 1940, durant « la drôle de guerre », Claude Rogers et Graham Bell font cependant fréquemment des séjours à Londres où ils retrouvent Coldstream et Pasmore qui ont choisi de demeurer dans la capitale. Ces deux derniers occupent les anciens ateliers de Vanessa Bell et de Duncan Grant sur Fitzroy Street, et suivent

---

value. Then he painted both colour areas again, blue versus yellow ochre, but now properly related, on top of his previous merging. » B. Laughton, 1986, p. 147.

<sup>37</sup> « Unable to go forwards with the School of Paris, therefore, I had no option but to take the road back to the concrete visual object and work through it again on traditional lines. » Victor Pasmore, Bowness & Lambertini, 1980, p. 40.

<sup>38</sup> Colin MacInnes, *Thelma Hulbert*, exposition rétrospective, Londres : Whitechapel Art Gallery, 1962, p. 7.

toujours plusieurs élèves particuliers. L'esprit de l'Euston Road School perdure donc malgré sa fermeture. La notoriété de l'école se propage d'autre part, grâce notamment à Maurice Feilds – un ancien élève de Slade, ami de Coldstream et de Rogers – qui l'évoque souvent dans ses cours d'arts plastiques à la Dows School. En réaction à la violente reprise des hostilités, William Coldstream et Graham Bell s'engagent en juin 1940, abandonnant pour un temps leurs activités artistiques. Malgré une exposition monographique remarquée aux Leicester Galleries, Claude Rogers semble, quant à lui, éprouver de réelles difficultés à peindre et se lance dans la rédaction d'une histoire de l'art occidental. L'attitude de Pasmore face à la guerre est marquée par plusieurs revirements : objecteur de conscience au début du conflit, il rejoint le service actif en 1941, puis il revient à ses premières convictions en 1942 et reste emprisonné six mois avant d'être définitivement démobilisé. Parmi les anciens de l'Euston Road School, il est donc le seul en mesure de poursuivre ses recherches picturales. Il se consacre alors à des sujets domestiques où figure fréquemment Wendy Bloom qu'il a épousée en juin 1940. Dans une lettre qu'il adresse à Graham Bell en mars 1941, il décrit son intérêt renouvelé pour la peinture : « J'ai beaucoup peint. Wendy pose pour moi et j'ai fait des études de fleurs et des intérieurs. C'est une expérience nouvelle de peindre aujourd'hui. On n'est plus harcelé par les idées contradictoires de nos amis et de nos collègues et il n'y a plus de peintures françaises tentantes à imiter. On est confronté directement à la nature, une bonne chose si on peut être à sa hauteur<sup>39</sup>. » La scène intimiste de *La Lampe* (*Lamplight*, Collection Tate, Londres, 1941, B&L n° 48) [fig. 24] est caractéristique de cette époque : une lampe éclaire la nature morte du premier plan, au fond dans une semi obscurité se devinent l'artiste et sa femme. La palette sombre soulignant l'atmosphère confinée paraît faire écho au couvre-feu. Des taches de blanc et de couleurs claires – rose, vermillon et ocre – rehaussent une gamme colorée fondée sur le contraste des verts et des pourpres. Le traitement réaliste du sujet renvoie aux premières peintures de Camden Town de Sickert. Cette œuvre est présentée avec dix autres peintures contemporaines de Pasmore, dans l'exposition « The Euston Road School » organisée sous l'égide de la Contemporary Art Society, à l'Ashmolean Museum d'Oxford, en mai 1941. À l'origine du projet d'exposition, Kenneth Clark signe l'introduction du catalogue. Il cherche désormais à définir l'Euston Road School comme un style « hors

---

<sup>39</sup> « ... I have been painting a great deal. Wendy sits for me a lot and I have been doing flower studies and interior subjects. It is a new experience painting these days. One is no longer harassed by the conflicting ideas of fellow painters and friends and there are no tempting French pictures to imitate. One is thrown directly to nature, a good thing if you can rise to

mode » qui s'inscrirait dans la lignée du groupe de Camden Town et de Sickert, et resterait débiteur de l'art de Cézanne, Degas et Bonnard. Outre ses propres œuvres, Victor Pasmore aide Kenneth Clark à rassembler pour l'occasion des peintures de Graham Bell, Claude Rogers, William Coldstream et Lawrence Gowing, auxquelles s'ajoute une sélection arbitraire de quelques productions d'artistes associés à l'école (Rodrigo Moynihan, Ralph Nuttall-Smith) et d'anciens élèves (Dennis Dawney, Colin McInnes, Basil Rocke). L'exposition voulue comme un outil de promotion, fait davantage figure de rétrospective et n'obtient pas le succès escompté. Face à la popularité croissante des peintures de guerre métaphoriques de Graham Sutherland et de John Piper, ces œuvres apparaissent aux critiques « ternes » « maussade », leur réalisme, tatillon. John Piper ne retient ainsi de l'exposition que Pasmore et Rogers, sauvés par leurs talents de coloristes<sup>40</sup>. La confusion entre l'Euston Road School et un retour à un mode réaliste traditionnel n'est pas le seul fait de la critique. Pasmore confesse, en effet, n'avoir compris qu'a posteriori les implications de l'Euston Road School et des théories de Coldstream : « La retraite de l'Euston School [face à l'abstraction] n'était pas conçue simplement comme un retour négatif ou académique au naturalisme classique ; au contraire elle commença comme un essai positif pour recommencer à partir d'un point de vue objectif, défini et fondamental qui portait à la fois sur l'objet visuel et sur la surface picturale – un point de vue qui semblait s'être perdu dans la dialectique de l'art moderne. L'Euston Road School était donc fondamentalement un appel à l'objectivité submergée par la domination subjective de l'expressionnisme moderne<sup>41</sup>.

---

her. » Lettre de Victor Pasmore à Graham Bell, datée du 25 mars 1941 (collection Mme Quentin Bell), citée dans B. Laughton, 1986, pp. 218-219.

<sup>40</sup> John Piper, « The Euston Road Group », *The Listener*, Vol. 25, 29 mai 1943, pp. 771-772.

<sup>41</sup> « The Euston School retreat [from abstraction] was not conceived simply as a negative or academic return to classical naturalism; on the contrary it began as a positive attempt to 'start

---

again' by retrieving a determinate and basic objective standpoint both in the visual object and on the picture plane – a standpoint which seemed to have been lost in the dialectics of modern art. Thus the Euston School was basically a call for objectivity overwhelmed by the subjective domination of modern expressionism. » Victor Pasmore, texte écrit vers 1977 (sans doute rédigé pour la monographie publiée par Bowness & Lambertini, 1980) envoyé à Bruce Laughton avec une lettre le 11 avril 1978, cité dans B. Laughton, 1986, p. 220.

## Chapitre III : Les Méthodes de construction picturale, retour à l'abstraction

« On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature, mais on n'est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression<sup>1</sup>. »

Paul Cézanne, lettre à Émile Bernard, 26 mai 1904

Si Pasmore attribue à sa formation autodidacte ses premières difficultés à saisir l'originalité de l'Euston Road School, il considère néanmoins avoir mis ses principes en application lorsqu'il enseignait à la Camberwell School of Arts and Crafts : « En vérité, je n'étais qu'un peintre du dimanche sans formation académique quand je participai à Objective Abstractions et à l'Euston Road School (à ses débuts) [...] À Camberwell [...] j'ai compris l'ensemble des implications de l'enseignement d'Euston et j'ai réalisé ce que je considère comme mes deux principales contributions à cet égard – *La Tamise à Chiswick* et *L'Atelier d'Ingres*. Ce serait donc une erreur de limiter les activités de l'Euston School à la période de 1937 à 1940, car elles se sont prolongées entre les mains de ses trois fondateurs originaux jusqu'en 1946, à Camberwell<sup>2</sup>. » Sur la recommandation de Kenneth Clark, William Johnstone, le principal de Camberwell, nomme Pasmore chargé de cours en 1942. L'équipe enseignante compte déjà un proche de l'Euston Road School en la personne de John Dodgson, puis est rejointe par deux de ses élèves – Lawrence Gowing et Sam Carter – respectivement en 1943 et 1944. Pasmore cherche parallèlement à réunir les fondateurs de l'école, et encourage Johnstone à recruter

---

<sup>1</sup> Paul Cézanne, *Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, Edition révisée et augmentée, Paris : Bernard Grasset, 1978, p. 303.

<sup>2</sup> « But the truth is that as a member of both the Objective Abstractions and the Euston Road School (in its initial phase) I was only a week-end painter with no academic training... [whereas] at Camberwell... I accepted the full implications of the Euston teaching and produced what I regard as my two major contributions in this respect – *The Thames at Chiswick* and *The Studio of Ingres*. It would be a mistake, therefore, to confine the activities of the Euston School to the period 1937-40 because it extended at Camberwell in the hands of its three original founders right up to about 1946. » Victor Pasmore, texte accompagnant une lettre à Bruce Laughton datée du 11 avril 1978 op. cit., cité dans B. Laughton, 1986, p. 220.

Claude Rogers et William Coldstream, après leur démobilisation en 1945. Cette présence est encore renforcée après guerre par la venue de Harold Philip Matthews, un autre ancien élève, et de William Townsend, un ami de Coldstream.

À Camberwell, Rogers et Coldstream semblent plus convaincus que jamais de la justesse des pratiques développées par l'Euston Road School, et rien ne paraît pouvoir les détourner d'une observation rigoureuse et minutieuse de la réalité. Leur démarche se concentre dans cette recherche qui devient la spécificité même de leur art comme l'explique William Coldstream dans une conversation que rapporte Townsend dans son journal : « [les peintres qui n'ont que la peinture pour objet] commencent là où nous nous arrêtons. Ils croient qu'ils peuvent dessiner cette grue sans difficulté, leur seul problème est où la placer et dans quelle peinture. Nous ne sommes pas sûrs de pouvoir la dessiner telle que nous la voyons, notre tentative pour y parvenir constitue la peinture dans son ensemble et nous considérons que nous avons bien travaillé si nous nous en approchons. [...] Mais tout cela ne peut être compris que par un contact direct avec les objets et avec l'espace où ils se situent<sup>3</sup>. » Cette recherche de précision conduit Coldstream à mesurer systématiquement à la règle, les proportions de ses sujets et à les reporter sur ses toiles grâce à des points de repère. Bien qu'il exige de ses élèves une grande rigueur d'observation, il ne cherche pas à imposer sa propre pratique. Son enseignement n'est pourtant pas toujours exempt d'une forme de maniérisme. Francis Hoyland et Christopher Pinsent rappellent ainsi qu'il existait, à l'époque, une méthode « facile » à Camberwell, connue sous le nom de « point à point »<sup>4</sup>.

À la différence de Coldstream, Pasmore ne cherche pas à transmettre de méthode. Selon les souvenirs d'Alastair Gordon, un de ses anciens élèves, il émaille ses rapides passages dans les salles de cours de propos abrupts – parfois sibyllins<sup>5</sup>. Son attitude reflète alors les hésitations

---

<sup>3</sup> « They start where we leave off. They believe they can draw that crane without any difficulty, the only problem is where to place it and in what picture. We are not sure we can draw it as we see it and the whole picture is our attempt to do so and we consider we have done well if we get somewhere near it [...] But all this is understood by direct contact with the objects themselves and of the space in which they are sited. » William Townsend (17 octobre 1947) voir Andrew Forge (ed.), *The Townsend Journals*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>4</sup> Philip Wright, *Painting the Visible World, Painters at the Euston Road School and at Camberwell School of Arts & Crafts 1930-1960*, Londres: Austin Desmond Fine Art, 1989, p. 17.

<sup>5</sup> « Victor formulait ses réflexions intimes en adressant à ses étudiants des déclarations brillantes mais des plus alarmantes, les laissant discerner seuls ce qui relevait du rebut excentrique et ce qui se rapportait à leur propre travail » [« Victor's internal working-out found verbal form in the most alarming but brilliant statements to students, who had to work

et les contradictions présentes dans ses œuvres. *La Tamise à Chiswick*, (*The Thames at Chiswick*, 1943, collection National Gallery of Canada, Ottawa, B&L n°61) [fig. 25] relève ainsi d'une démarche duale comme le remarque l'artiste : « Cette peinture ne démontre pas seulement de la manière la plus positive mon attachement à l'objectivité propagée par l'Euston School, c'est aussi la première œuvre majeure dans laquelle je développe librement le facteur subjectif<sup>6</sup>. » Contrairement à son habitude, Pasmore peint entièrement ce paysage sur le motif en accordant une grande attention à la description des berges se fondant dans les brumes. S'il reproduit ici fidèlement les tonalités d'un coucher de soleil hivernal enflammant de rouge les branches dénudées des arbres, ses couleurs en camaïeu évoquent davantage l'idéalisme de Whistler que la précision de Coldstream. La subjectivité de l'artiste semble d'ailleurs se manifester ouvertement dans le dessin ornemental des branchages. Pasmore remarque d'ailleurs a posteriori : « Les motifs linéaires et les rythmes créés par l'entrelacement des branches des arbres hivernaux ont commencé à fonctionner indépendamment et à se transformer par endroits en configurations en spirales [...] en réalisant ses rythmes spiralés, j'ai repris conscience que la ligne pouvait être indépendante lorsqu'elle était reportée de l'objet visuel au plan de la peinture<sup>7</sup>. »

Cette évolution semble déclenchée par la lecture des écrits des artistes postimpressionnistes qu'il découvre dans la bibliothèque de Bryan Guinness, à Biddesden où il séjourne en 1943 et 1944. Lorsqu'il justifie son passage à l'abstraction en 1951, Pasmore explique : « On me demande comment je peux travailler ainsi [d'une manière abstraite] après une longue période de peinture visuelle dans la lignée de l'impressionnisme. Je peux répondre que c'est précisément l'étude des idées formulées par les impressionnistes français et la pratique constante de l'abstraction visuelle devant la nature qui m'ont amené à ce développement. Les écrits de Cézanne, Seurat, Gauguin et Whistler révèlent très clairement que ces maîtres ne regardaient pas l'impressionnisme comme une fin, mais comme un commencement et, de

---

out in their own minds which were eccentric discards and which were relevant to their own work. »] Alastair Gordon (étudiant à Camberwell de 1946 à 1948), dans Geoff Hassell, *Camberwell School of Arts & Crafts, Its Students & Teachers 1943-1960*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1995, p.195.

<sup>6</sup> « This painting was not only the most positive demonstration on my part of the objective commitment propagated by the Euston School, but it was also the first major work in which the subjective factor was a free development of my own. » Victor Pasmore, Lettre à Bruce Laughton datée du 22 août 1979, citée dans B. Laughton, 1986, p. 228.

<sup>7</sup> Victor Pasmore, *ibid.*

plus, qu'ils se considéraient comme les primitifs d'un nouvel art, d'un art du futur plus proche de la musique, où la couleur 'régnerait en maître', pour reprendre les mots de Van Gogh<sup>8</sup>. »

L'influence prédominante serait alors, toujours selon l'artiste, celle de Cézanne : « C'est en fait, à cette époque, la publication à Londres des lettres de Paul Cézanne, sur la peinture duquel l'école s'était toujours lourdement appuyée, qui m'a fait douter du futur de l'idée d'objectivité absolue défendue par l'Euston School. Ces lettres révélaient une théorie qui apportait une nouvelle dimension à la représentation visuelle en unissant des facteurs objectifs et subjectifs dans des relations dialectiques<sup>9</sup>. » Publiée en 1941, la correspondance de Cézanne, recueillie et annotée par John Rewald, se compose principalement de ses lettres à Émile Zola, et s'achève sur une sélection de celles qu'il adressa à de jeunes artistes (Maurice Denis, Émile Bernard ou Charles Camoin). C'est cette dernière partie qui capte toute l'attention de Pasmore, car s'il ne retient pas la plus célèbre d'entre elles (« Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre... »), il semble s'inspirer en revanche d'une lettre de Cézanne à Émile Bernard, datée du 26 mai 1904 : « On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature, mais on n'est plus ou

---

<sup>8</sup> « I have been asked how it is that I have been able to work in this way after a long period of visual painting along impressionist lines. I can reply by saying that it was precisely the study of ideas formulated by the French Impressionists, together with the constant practice of visual abstraction before nature, which led to this development. The writings of Cézanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin and Whistler reveal quite clearly that these masters regarded Impressionism not as an end, but as a beginning and, further, that they considered themselves as the primitives of the new art, an art of the future closer to music, where colour would reign 'supreme' as van Gogh put it. » Victor Pasmore, « The Artist Speaks », *Art News and Review*, 24 février 1951, n°2, p. 3. Cette explication sera reprise dans toutes ses biographies et autobiographies postérieures. Il est difficile d'identifier les livres auxquels Pasmore se réfère ici, ceux-ci pouvant être des essais critiques ou les écrits mêmes des artistes impressionnistes. Il peut être néanmoins établi avec certitude que l'artiste a lu *Ten O'Clock* de Whistler, la *Correspondance* de Cézanne recueillie par John Rewald, ainsi que la *Correspondance* de Van Gogh éditée à Londres en 1911.

<sup>9</sup> « Indeed it was the publication in London at that time of the letters of Paul Cezanne, in whose paintings the School had always leaned heavily, which raised doubts in my mind as to the future of the Euston School idea of absolute objectivity. » Victor Pasmore, lettre à Bruce Laughton datée du 20 avril 1982, citée dans B. Laughton, 1986, p. 229. Les peintres de l'Euston Road School se réclamaient de Cézanne lorsqu'ils revendiquaient le primat de la nature dans toute inspiration. Ancien élève à Camberwell, David Hopher remarque à ce propos : « [Camberwell] était une école très perceptuelle, peut-être trop. Cézanne était Dieu et il existait une défiance générale pour l'art du XXe siècle » [« It was a very perceptual school, perhaps too much so. Cézanne was god and there were a general mistrust of twentieth century art. »] Geoff Hassell, *Camberwell School of Arts & Crafts, Its Students & Teachers*, op. cit. p. 198.

moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression<sup>10</sup>. » L'interprétation par Pasmore de la démarche de Cézanne – décrite comme dialectique alternant objectif et subjectif – paraît demeurer sous l'emprise des écrits de Roger Fry. L'artiste connaît en effet l'étude que ce dernier a consacrée au peintre français en 1927, et il l'appréciera encore assez en 1955, pour l'offrir à son frère<sup>11</sup>. Tout en soulignant les principes de composition dans chaque description d'œuvre, Fry conclut dans cet ouvrage l'impossibilité de dissocier chez Cézanne, la réponse spontanée à des sensations visuelles et leurs traductions par des couleurs plastiques : « On doit toujours rappeler que [la structure géométrique de Cézanne] n'est pas un schéma a priori imposé sur les apparences, mais plutôt une interprétation qu'il en distille graduellement grâce à une contemplation prolongée<sup>12</sup>. » L'influence de Cézanne se traduit simultanément de deux façons dans l'œuvre de Pasmore. Les natures mortes ou les études peintes les samedis matins dans les ateliers de Camberwell (*Étude d'après l'antique*, 1944-1945, succession Claude Rogers, B&L n° 90) [fig. 26] laissent transparaître, d'une part, une puissante analyse volumétrique malgré leur facture classique. Ses portraits rappellent, d'autre part, les déformations des figures de Cézanne, par leurs traits outrés. *Le Portrait d'une femme juive* (*Portrait of a Jewish Woman*, 1943-45, collection Tate, B&L n° 88) [fig. 27] permet de suivre la méthode de travail de Pasmore. Du propre aveu de l'artiste, la forme finale serait « une complète invention imposée sur une œuvre inachevée, réalisée directement d'après un modèle<sup>13</sup> ». Il existe, de fait, certains points communs entre ce tableau et un second portrait de profil du même modèle peint en 1944 (*Portrait d'une femme au chapeau rouge*, [*Portrait of a Woman in a Red Hat*], Ashmolean Museum, Oxford, B&L n°70) : fond bicolore, forme du nez, ovale du visage, bonnet rouge, décolleté, etc. En reprenant sa toile, Pasmore a modifié sa palette pour la réduire au noir, au gris et aux tons chair que rehaussent des touches d'écarlate et de vert. L'atmosphère sombre créée par la couleur trouve un écho dans la modification des traits du visage : les cernes sont creusés, les lèvres fardées de rouge,

---

<sup>10</sup> Paul Cézanne, *Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, op. cit., p 303.

<sup>11</sup> Le livre annoté de la main de Victor Pasmore, *Stephen from Victor – Christmas 1955*, a été mis en vente en 2005.

<sup>12</sup> Roger Fry, *Cézanne, A Study of His Development*, New York : The Macmillan Company, 1927, p. 70. Pour une étude approfondie de la lecture de Cézanne par Roger Fry, on se rapportera au texte de Richard Shiff, « Roger Fry : vision trouvée et dessein construit », dans *Cézanne et la fin de l'Impressionnisme, Etude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, traduction Jean-François Allain, Paris : Flammarion, 1995, pp 128-137.

épaissies. L'artiste a insisté parallèlement sur les formes ovales (yeux cernés soulignés par les rides du front, visage, cou, pendentif, roses posées sur l'épaule) s'inspirant d'un procédé décrit par Roger Fry dans *La Femme à la cafetière* de Cézanne<sup>14</sup> [fig. 27a], c'est-à-dire l'accentuation et la répétition d'une forme géométrique. Il est possible, d'ailleurs, de discerner dans *Le Portrait d'une femme juive*, certains échos assourdis de cette peinture – ou plutôt de sa description par Fry – dans la scansion verticale du fond, le dessin vivant des fleurs ou le jeu sur la dissymétrie.

Créé en 1942 et retravaillé jusqu'en 1946, *Le Souper à Emmaüs* (*The Supper at Emmaeus*, 1942-46, succession Sir Michael Balcon, B& L cat. 92) [fig. 28] apporte de nouvelles informations sur la manière dont l'artiste envisage alors la peinture de sujet. De même que *les Suffragettes* (*The Suffragettes*, 1943-1944, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, B&L n° 68) renvoie aux récentes mésaventures juridiques de Pasmore<sup>15</sup>, l'iconographie singulière de ce tableau – seule peinture religieuse répertoriée dans son œuvre<sup>16</sup> – semble posséder des résonances personnelles liées ou amplifiées par le contexte de la Seconde Guerre mondiale. L'analyse comparée entre l'état final de cette peinture et un état intermédiaire connu grâce à sa reproduction dans la monographie de Clive Bell (pl. 16) [fig. 28 a] confirme cette hypothèse. Dans un premier temps, Pasmore illustre directement l'évangile selon Saint Luc : « alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, puis il leur devint invisible » (Luc 24.30). Au centre, la présence du Christ est suggérée par la lumière filtrant à travers la vitre, et par le dessin de la baie. Les deux pèlerins sont en prière. Les restes du repas se détachent sur la nappe blanche, le verre de vin apparaissant déjà comme une allusion à l'Eucharistie. Dans la version finale, l'apparition de la figure du Christ renvoie à une interprétation plus traditionnelle du *Souper à Emmaüs* qui concentre en une image deux versets (« Or quand il se fut mis à table avec eux, il prit le pain, prononça la bénédiction, le rompit et le leur donna. Alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent... » Luc 24.30-31), une image qui

---

<sup>13</sup> « [It's final form was] a complete invention imposed on an unfinished painting done direct from the model. » R. Alley, 1965, cat. n°47.

<sup>14</sup> Roger Fry, *Cézanne, A Study of His Development*, op. cit., p. 66.

<sup>15</sup> Après avoir fait ses classes à Edimbourg, puis à Sandhurst, en 1941, Pasmore déserte et rentre brusquement à Londres où il se déclare à nouveau objecteur de conscience. Il est alors arrêté et reste emprisonné six mois. Il comparait devant différentes cours, et bénéficie tout au long de ses procès du soutien de William Coldstream et de Kenneth Clark.

<sup>16</sup> Il existe néanmoins un portrait de jeune femme portant une croix, daté de 1944, (*Girl with a Cross*, 1944, Coll. Brinsley Ford, B&L n°79) sans doute, une étudiante de Camberwell, dont

permet aussi implicitement de se référer à la Cène<sup>17</sup>. Il faut néanmoins s'interroger sur les réelles motivations de ce changement iconographique : manifestation d'une foi retrouvée, ou expérimentation de nouvelles solutions formelles ? Il est ainsi possible de voir dans les deux demi-cercles entourant la figure du Christ (partie supérieure de la fenêtre, dossier simplifié de la chaise au premier plan), une sorte de mandorle ou le recours à un procédé de composition jouant sur la répétition d'une forme géométrique. Dans cette dernière version, la peinture est modifiée de manière à accentuer sa dissymétrie, en partie par la simplification ou l'effacement des détails anecdotiques. À droite, l'effet perspectif a été renforcé grâce à une diagonale soulignant la ligne de fuite du plafond, alors que la partie gauche est maintenant occupée par des formes planes comme le rectangle blanc de la nappe, coupé par le rectangle noir de la porte qui descend jusqu'au bas de la toile. Un vocabulaire figuratif coexiste ici avec des signes abstraits : ovale de l'assise de la chaise et demi-cercle de son dossier, ovales des fleurs. Comme le suggère Ronald Alley<sup>18</sup>, dans ce sujet atypique se manifeste sans doute l'intérêt renouvelé de Pasmore pour la peinture ancienne et pour ses méthodes de composition. Peint entre 1945 et 1947, *L'Atelier d'Ingres* (*The Studio of Ingres*, succession Kenneth Clark – B&L n°108) [fig. 29] est, quant à lui, une allusion directe à l'œuvre du peintre français. L'inscription du titre sur la toile – peut-être en allusion au livre d'Amaury Duval – permet à Pasmore de revendiquer ses sources, et transforme sa peinture en *cas d'école*, citant et inversant la méthode ingresque. Comme son prédécesseur, il fait poser son modèle conformément à l'attitude d'une figure de référence afin de lui donner une nouvelle réalité, mais il se fonde désormais sur *La Grande Odalisque* et non sur une planche extraite des *Antiquités* de Caylus. Pasmore se souvient aussi du conseil que Cézanne adressait à Camoin : « Puisque [...] les maîtres du Louvre vous attirent, et si cela vous dit, faites [...] des études, mais comme vous feriez d'après nature...<sup>19</sup> » Dans cette peinture, le modèle reprend globalement la pose de l'*Odalisque* d'Ingres, à l'exception de la jambe gauche et du bras gauche replié en appui sous la tête. L'œuvre diffère cependant de l'original par un certain

---

il existe un second portrait de la même année, intitulé *Christine* (Succession de l'artiste, B&L n°77).

<sup>17</sup> Dans son livre, *Bacon and Sutherland* (New Haven (CT), Londres : Yale University Press, 2005), Martin Hammer remarque que l'iconographie religieuse – en particulier le thème de la crucifixion pour Bacon et Sutherland – est alors relue en fonction du contexte historique de la Seconde Guerre mondiale. Elle correspond à la recherche d'une esthétique rédemptrice qui va de pair avec la résignation au caractère inéluctable de la violence.

<sup>18</sup> R. Alley, 1965, cat. n°50.

<sup>19</sup> Paul Cézanne, *Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, op. cit., p. 280.

réalisme dû au respect des proportions corporelles et de l'angle de vue : le dos à la colonne vertébrale saillante est représenté de profil, le bras droit et la jambe gauche en raccourci. Le choix d'une peinture emblématique d'Ingres pourrait paraître naturel pour Pasmore qui redécouvre alors les potentialités expressives de la ligne. Il ne faut cependant pas chercher trace ici de la ligne ondulante d'Ingres, la sécheresse du dessin rappelant surtout la minutie de Coldstream. Pasmore considère, d'ailleurs, cette œuvre comme sa deuxième contribution majeure à la peinture eustonienne<sup>20</sup>. La touche verticale – encore présente dans les hachures marquant l'ombre du nez, les avant-bras et les jambes – forme pourtant un motif indépendant ; tout comme les lignes décrivant les plis des draps dessinent des courbes et des contre-courbes qui renvoient au dessin ornemental des branches du paysage *La Tamise à Chiswick* [fig. 25], étudié précédemment.

Il apparaît ici évident que l'impact de l'exposition « Matisse et Picasso » présentée au Victoria and Albert Museum, en décembre 1945, n'est pas immédiat sur l'œuvre de Pasmore, bien que celui-ci ait affirmé : « Juste après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu la grande exposition Matisse et Picasso, au Victoria et Albert Museum, et j'ai pensé que je devais revenir en arrière et regarder à nouveau Picasso. Je n'ai pas aimé l'exposition parce que les œuvres me semblaient un peu trop monstrueuses. Mais ce qui était tout à fait clair pour moi, c'était que Picasso avait complètement détruit l'ensemble de la tradition de la Renaissance, de Léonard à Cézanne. Et j'ai pensé, je dois tout recommencer<sup>21</sup>. » Cette exposition ne lui apporte, en fait, que tardivement, la confirmation d'hypothèses formulées au long d'un processus graduel – une évolution perceptible dès la série des bouquets d'*Immortelles* commencée en 1940, et manifeste dans ses derniers paysages sur la Tamise, présentés à la Redfern Gallery, en 1947. Exposée à cette occasion, *L'Etoile du soir : effet de brume* (*The*

---

<sup>20</sup> Victor Pasmore, texte accompagnant une lettre à Bruce Laughton datée du 11 avril 1978 op. cit., cité dans B. Laughton, 1986, p. 220.

<sup>21</sup> « Just after the Second World War there was a big show of Matisse and Picasso, at the Victoria and Albert Museum [December 1945] and I thought I ought to go back and look at Picasso again. I didn't like the exhibition because the works seemed to me a bit too monstrous. But what was quite clear to me was that Picasso had completely destroyed the whole Renaissance tradition, from Leonardo to Cézanne. And I thought to myself, I have got to start again. » Nicholas Watkins, « An Interview with Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, Vol CXLVII, n°1178, mai 2001, p. 285. L'artiste a souvent repris cette anecdote dans ses écrits et entretiens voir aussi Bowness & Lambertini, 1980, p. 84.

*Evening Star: Effect of Mist, 1945-1947*, Succession Kenneth Clark, B&L n° 107) [fig. 31] reprend un motif développé précédemment dans *La Rivière calme, la Tamise à Chiswick (The Quiet River, The Thames at Chiswick, 1943-44*, Collection Tate, B&L n° 67) [fig. 30] : une vue contemporaine du fleuve fermée à droite par la diagonale d'une jetée, où la brume enveloppante dissout les contours et adoucit la couleur en un camaïeu de bleu et de rose évoquant l'œuvre de Whistler. Quelques années auparavant, Robert Ironside notait incidemment : « Ce n'est pas diminuer les réalisations de Pasmore que d'affirmer qu'elles n'incarnent pas la conscience des ambitions actuelles, des expériences, ni des pistes menant vers des chemins inexplorés, mais qu'elles se fondent fermement sur un exemple historique, sur une poignée d'aspects décoratifs de l'impressionnisme, une révérence pour les chefs d'œuvres de l'art chinois, et une acceptation naturelle des fins poursuivies par Whistler<sup>22</sup>. » *L'Etoile du soir, effet de brume* [fig. 31] se réfère aussi à un précédent pictural, la peinture éponyme de Turner conservée à la National Gallery de Londres [fig. 31a]. Les effets de lumière traduisent cette atmosphère nocturne qui valut a posteriori son titre à l'œuvre de Turner, le motif du chien bondissant lui étant directement emprunté. Des signes géométriques apparaissent parallèlement dans cette peinture figurative. Si certains peuvent être identifiés grâce à la version précédente – rectangle et cercles noirs pour des panneaux de signalisation, quadrillage reprenant les lignes de la jetée, etc. – d'autres, comme les triangles, n'ont d'autres justifications que formelles<sup>23</sup>. Bien que semblant d'imagination, cette peinture est réalisée d'après des dessins qui serviront de la même façon à la conception d'une troisième version de ce paysage, *La Tamise à Chiswick : soleil brillant dans la brume (The Thames at Chiswick : Sun Shining through the Mist, 1946-1948*, National Gallery of Victoria, Melbourne, B&L 110) [fig. 32]. Le 2 février 1947, Robert Townsend note à ce propos, dans son journal : « [Pasmore] est désormais préoccupé par les définitions de la réalité [...] contrairement à Bill [Coldstream] qui n'est jamais content lorsque ses yeux ne sont pas fixés sur l'objet qu'il peint, Victor commence de la même façon, mais [...] il se retire dans son atelier [...] se livrant à

---

<sup>22</sup> « It is not to belittle Pasmore's achievement to state that, while they are firmly based upon historical example, upon a grasp of the decorative aspects of impressionism, a reverence of the masterpiece of Chinese art and a natural acceptance of the ends pursued by Whistler, they do not embody any awareness of current ambitions and experiments or lead towards untrodden way. » Robert Ironside, « Victor Pasmore », *Horizon*, XI, n°63, 1945, p.168-169.

<sup>23</sup> Pour une analyse de l'importance de la signalétique dans le paysage urbain et ses répercussions sur l'art, on se reportera à l'article d'Arnauld Pierre, « Signaux. L'esperanto visuel de la modernité », dans le catalogue de l'exposition présentée au Musée national Fernand Léger, Biot du 20 juin-11 octobre 2010, *Disques et Sémaphores : Le langage du signal chez Léger et ses contemporains*, Paris, R.M.N., 2010.

toutes sortes d'altérations ou d'additions sur sa version des faits de la nature [...] Il aimerait être maintenant certain qu'un concept intellectuel est aussi réel, et de la même façon, que la réalité physique<sup>24</sup>. » La composition de cette peinture est ainsi fondée sur une partition rectangulaire qui détermine le placement des différents motifs, la silhouette féminine étant alignée sur la section d'or. La mise en évidence de certaines lignes de constructions, comme l'axe médian, laisse à penser que l'artiste s'inspire ici directement de l'ouvrage de J.W. Power, *Eléments de la construction picturale, Aperçu des méthodes des maîtres anciens et modernes*<sup>25</sup>. Reprenant les théories développées par Jay Hambidge dans *The Elements of Dynamic Symmetry*<sup>26</sup>, ce livre largement illustré se propose de transmettre les méthodes de compositions picturales depuis la Renaissance. L'exposé de la première partie se conclut par un chapitre sur le format mouvant<sup>27</sup>, il est suivi par une série de cas pratiques où les compositions de six œuvres sont analysées grâce à la superposition de calques et de rhodoïds imprimés. Pasmore découvre ce livre très populaire à Camberwell, par l'intermédiaire d'un de ses collègues, Elliott Seabrooke. Ce dernier le fait aussi bénéficier de ses connaissances approfondies sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme<sup>28</sup>. Son influence transparait

---

<sup>24</sup> « [Pasmore] is now concerned with definition of reality... unlike Bill [Coldstream] who is never happy when his eye is not fixed on the object he is painting, Victor starts this way, but... retires in his studio... making all sorts of alterations and additions to his version of the facts of nature... now he would like to assure himself that a mental concept is as real, and in the same way, as physical reality. » Extrait du Journal de Townsend du 2 février 1947 cité par Adrian Lewis, « British Avant Garde Painting, 1945-1956, Part III », *Artscribe*, n°36, août 1982, p.16.

<sup>25</sup> J.W. Power, *Eléments de la construction picturale, Aperçu des méthodes des maîtres anciens et modernes*, Paris : Antoine Roche, 1932.

<sup>26</sup> Jay Hambidge, *The Elements of Dynamic Symmetry*, New York : Dover, 1926.

<sup>27</sup> Cette méthode de construction sera bientôt largement utilisée par Pasmore, Heath et les Martin.

<sup>28</sup> Pasmore écrira, en 1951, lors de la rétrospective Seabrooke au Leicester Galleries : « La mort d'Elliott Seabrooke est une grande perte pour l'art anglais. Personne dans ce pays n'a pénétré plus avant la science de la peinture [...] Il connaissait l'œuvre des grands maîtres de l'impressionnisme, mais il les connaissait différemment non pas simplement comme un style pictural, mais comme la réalisation d'un rêve – un rêve d'harmonie [...] il s'est identifié avec les aspects purement idéalistes et rationnels des dernières œuvres de Cézanne et de Seurat. Il apparaît ainsi essentiellement comme un peintre classique et constructif. » [« The death of Elliott Seabrooke was a great loss to English Art. No one in this country had penetrated more deeply into the science of painting [...] He knew the works of great Impressionist masters, but he knew them with a difference; not simply as a style of painting, but as a realisation of a dream – a dream of harmony. [...] he identified himself with the purely idealist and rational aspects of the later works of Cézanne and Seurat. In his way he emerged essentially as a classical and constructive painter. »] Victor Pasmore, *Elliott Seabrooke*, Londres, Leicester Galleries, 1951, n.p.

dans l'intérêt renouvelé de Pasmore pour l'œuvre de Seurat, pour son usage scientifique de la couleur et pour la rigueur de ses compositions. *Les Jardins suspendus de Hammersmith : effet de clair de lune* (*The Hanging Gardens of Hammersmith: Effect of Moonlight*, 1946-1947, collection particulière, B&L n° 106) [fig. 33] présente cette combinaison de pointillisme et de graphisme élégant qui caractérise la peinture de Pasmore, un court laps de temps. Comme précédemment, l'œuvre reprend le motif d'une toile antérieure (*Riverside Garden, Hammersmith*, 1944, Collection particulière, B&L n° 85) [fig. 34] : une vue de la maison de l'artiste sur les jardins bordant la Tamise. La stylisation poussée du graphisme et le traitement décoratif de la touche ôtent tout caractère réaliste au sujet. Le dessin à l'origine de cette œuvre, n'est plus conçu comme un moyen pour enregistrer objectivement la réalité, mais ainsi que le note Pasmore : « [il] n'est pas seulement contour et modelé, il est structure, rythme, mouvement, équilibre et proportion, relation de tous les détails, ton et couleur<sup>29</sup>. »

L'expérimentation de figures géométriques aux proportions « harmoniques » est à l'origine des premières abstractions de Pasmore, ainsi que le note Robert Townsend dans son journal, le 14 avril 1948 : « Parmi les peintures, quatre petites "abstractions". Les deux plus réussies d'entre elles, distinctement des Pasmore, sont organisées avec précision à la manière de Klee, et sont des expériences [réalisées] avec de simples 'formats mouvants'. La meilleure, une composition verticale, est un mouvement en spirale, sur fond vert, de petits triangles entrecoupés de rectangles dont certains sont divisés en deux ou en quatre triangles, parfois déformés pour souligner le mouvement. L'autre possède une progression horizontale, avec d'un côté un agglomérat de carrés et de triangles se raréfiant pour former une queue à droite, comme dans une partie de jeu d'halma<sup>30</sup>. » *Abstrait en cinq couleurs* (*Abstract in Five colours*, 1947, collection privée, B&L n°122), une des deux abstractions exposées au London

---

<sup>29</sup> « Drawing is not only the outline and the modelling. It is the structure, the rhythm, the movement, the balance and proportion, the relation of every particular, the tone and the colouring. » Victor Pasmore, « Notes on Drawing », circa 1945, dans Bruce Laughton, 1984, p. 345 (Appendice 1).

<sup>30</sup> « Among the pictures Victor's four small 'abstract.' The two most successful of these, which are unmistakable Pasmores, have a Klee-like precision of organization and are experiment with a simple 'moving format'. The better, an upright composition, is a spiral movement on a green ground, of small triangles interspersed with rectangles, some of which divided diagonally into two or four angles, some distorted to emphasize the movement. The other is a horizontal movement, with clustered squares and triangles at one side thinning out to a tail on the right, like a game of Halma in progress. » William Townsend (14 avril 1948) voir Andrew Forge (ed) *The Townsend Journals*, op. cit., p.78.

Group en 1948, pourrait correspondre à la première œuvre décrite par Townsend<sup>31</sup>. Sa composition est construite à l'aide d'un petit rectangle dont les proportions ont été calculées en fonction de celles de la toile, et qui « peut pivoter et glisser à l'intérieur d'un format en créant une partition harmonieuse de l'espace, une forme inattendue et un sens du mouvement<sup>32</sup> ». Pasmore semble alors concevoir la section d'or comme un moyen de réguler et de développer ses compositions de manière organique. La deuxième abstraction mentionnée par Townsend, peut être identifiée avec *Motif carré : vert et lilas* (*Square Motif : Green and Lilac*, 1948, collection privée, B&L n°128) [fig. 35] présentée l'année de sa création à la Redfern Gallery. Ronald Alley souligne, d'ailleurs, la proximité de cette œuvre avec une peinture de Paul Klee, *Château et Soleil* (*Burg und Sonne*, 1928, Collection G.D. Thompson, Pittsburg (CA)) qui figure en 1948 dans l'exposition « Forty Years of Modern Art, 1940-47 » (Institute of Contemporary Art, 10 février - 10 mars) [fig. 35a]<sup>33</sup>. Pasmore confirmera ce propos, dans une lettre adressée à Bruce Laughton, le 20 avril 1982 : « Dans une exposition à Londres, j'ai découvert une peinture de Paul Klee réalisée uniquement avec des carrés colorés. J'ai tout de suite décidé que c'était le point objectif d'où je pourrais repartir<sup>34</sup>. » L'œuvre de Klee connaît alors un regain d'actualité lié non seulement à la publication d'une traduction anglaise de sa conférence *Über moderne Kunst*, [*Théories de l'art moderne*] préfacée par Herbert Read (Londres : Faber, 1948), mais aussi à des expositions successives, à commencer par la grande rétrospective « Paul Klee 1879-1940 » que lui a consacrée la Tate Gallery du 22 décembre 1945 au 17 février 1946. L'influence de l'artiste suisse sur l'œuvre de Pasmore s'affirmera dans les années suivantes<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Il est difficile d'identifier les peintures abstraites de Pasmore de la fin des années quarante, car la plupart ont perdu leur titre d'origine et ne sont pas illustrées dans les catalogues de l'époque. Ronald Alley établit néanmoins que *Abstract in Black and White* et *Abstract in Five Colours* (sous le titre *Motif in Bottle Green, Red and Indigo*) ont été présentés au London Group en 1948. Il présente également *Square Motif* comme la première abstraction de Pasmore qui aurait été présentée à la Redfern Gallery, en 1948, sous le titre *Abstract in Squares* ou *Abstract – Triangular Motif* (R. Alley, 1965, cat. n°70 et 71).

<sup>32</sup> Définition du *Format mouvant* dans J.W. Power, *Les éléments de la construction picturale Aperçu des méthodes des maîtres anciens et des maîtres modernes*, op. cit., pp. 57-58.

<sup>33</sup> R. Alley, 1965, cat. n°70.

<sup>34</sup> « At an exhibition in London I discovered a painting by Paul Klee made up only of coloured squares. I decided straight away that this was the objective point from which I should start again. » Lettre de Victor Pasmore à Bruce Laughton datée du 20 avril 1982, op. cit., citée dans B. Laughton, 1986, p. 295.

<sup>35</sup> Voir Partie 2, Chapitre I.

Si Pasmore présente deux, puis huit, peintures abstraites dans deux expositions consécutives (au London Group du 21 mai au 6 juin 1948, puis à la Redfern Gallery du 30 novembre au 31 décembre 1948) celles-ci apparaissent toujours minoritaires dans des listes d'œuvres faisant la part belle aux peintures figuratives<sup>36</sup>. Pour l'artiste, il n'existe pas alors d'antinomie entre ces deux démarches comme il l'explique dans son introduction au catalogue de la Redfern Gallery : « En imitant les objets et les effets de la nature, le peintre est capable d'acquérir une infinité de formes picturales et de combinaisons avec lesquelles s'exprimer. Le peintre abstrait doit avoir, à son tour, un même matériel à disposition sans quoi il sera incapable de construire sa peinture [...] La peinture abstraite apparaît comme un art plus proche de la musique que jamais auparavant – un art essentiellement plastique dans la forme mais suggestif dans l'effet<sup>37</sup>. » Nourrie des théories postimpressionnistes, la pensée de Pasmore apparaît encore singulièrement proche des réflexions de Whistler lorsqu'il affirmait dans *Ten O'Clock* l'autonomie de l'artiste et son aptitude à transcender le spectacle de la nature<sup>38</sup>. La présentation contiguë de ses peintures figuratives et abstraites confère pourtant un aspect radical aux secondes. Le mode d'exposition choisi concourt ainsi à la virulence des critiques, la plupart des commentateurs déplorant que le peintre gaspille son talent dans de simples exercices formels et décoratifs. Cette désapprobation se double d'un échec commercial. Les références théoriques de Pasmore évoluent pourtant lentement. Dans l'introduction au catalogue du London Group de 1948 qu'il cosigne avec Eliott Seabrooke, il mentionne pour la première fois le Vorticisme comme un des mouvements – avec le groupe de Camden Town – qui aura permis à l'Angleterre de concurrencer le continent. Son évolution transparaît, de manière plus évidente, dans sa réaction hostile à l'organisation d'une exposition sur l'Euston Road School que rapporte William Townsend : « Claude [Rogers] est

---

<sup>36</sup> Dans l'exposition de la Redfern Gallery étaient présentées douze peintures figuratives dont une nature morte de 1928, deux œuvres des années trente et neuf œuvres des années quarante.

<sup>37</sup> « By imitating the objects and the effects of nature, the painter is able to acquire endless pictorial forms, with which to express himself. In turn the abstract painter must have similar material at his disposal without which he cannot construct his painting [...] Abstract painting emerges as a pictorial art closer to music that has hitherto been possible – an art essentially plastic in form but suggestive in effect. » Victor Pasmore, *Abstract Painting*, Redfern Gallery, Londres, 30 novembre – 31 décembre 1948, n. p.

<sup>38</sup> Cf. James Abott Mc Neill Whistler : « La nature contient les éléments, en couleur et forme, de toute peinture comme le clavier contient les notes de toute musique. Mais l'artiste est né pour en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau – comme le musicien assemble ses notes et forme des accords – jusqu'à ce qu'il éveille du chaos la glorieuse harmonie » (James Abott Mc Neill Whistler, *Ten O'Clock*, traduction Stéphane Mallarmé, Paris : L'Échoppe, 1992, p. 31).

à fond pour : il attend avec impatience que l'idée de l'école, quelle qu'elle ait été, soit clarifiée, montrée sans erreur comme quelque chose de très différent d'un naturalisme académique, et présentée dans une exposition importante. Victor pense que cela cantonnerait tout le monde derrière une ligne qui n'a jamais été définie, ni acceptée, et que cela devra être très vague de manière à n'exclure personne et donc sans aucune valeur, ou limité artificiellement de manière à empêcher tout progrès<sup>39</sup>. » Le projet aboutit néanmoins, à une exposition itinérante qui débute à Wakefield (8 mai-12 juin 1948), se poursuit à Harrogate, Sheffield et Brighton, avant d'être reprise sous une forme restreinte par le Arts Council. Bien que Townsend se borne, dans l'introduction du catalogue, à une définition de l'Euston Road School, à la fois historique, et suffisamment vague pour englober les démarches des différents participants<sup>40</sup>, Pasmore limite sa contribution à dix œuvres et trois dessins antérieurs à 1945.

---

<sup>39</sup> « Claude is all for this; he longs to see the idea of the school, whatever it was, clarified, unmistakably demonstrated as something quite different from academic naturalism, and indicated in an important show. Victor sees this would tie everyone down to a line that never has been defined or agreed, that would have to be so vague that it could not be exclusive or of any value, or else artificially limited so that it would be a ban on progress. » William Townsend (11 juin 1948) dans Andrew Forge (ed.), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 79.

<sup>40</sup> William Townsend : « Ce serait vrai de dire, je pense, pour tous qu'ils sont intensément intéressés par ce qu'ils voient autour d'eux, les gens, les bâtiments, les paysages ; et qu'ils essaient de peindre ce monde extérieur sans lui imposer un quelconque motif, sentiment ou atmosphère qu'ils ne trouveraient pas dans les choses qu'ils regardent. » [« It would be true of all of them, I think to say that they are so intensely interested in what they see around them: people, buildings, landscapes; and that they try to paint this outside world without imposing on it any kind of pattern or feeling or atmosphere that they do not find in the things they are looking at. »] William Townsend *The Euston Road School and Others*, Wakefield : Wakefield City Art Gallery, 1948, n.p.



Selon l'interprétation de Lawrence Alloway, évoquée dans l'introduction, *la conversion* à l'art abstrait de Victor Pasmore résulterait de l'abandon de sa première manière figurative et de sa volonté de *faire revivre les principes de l'art moderne international*. Pourtant, lorsque l'artiste adopte l'abstraction en 1948, il ne rejette pas ses œuvres antérieures et continue de présenter côte à côte, natures mortes, paysages et peintures abstraites. Il justifie de plus sa nouvelle pratique en la comparant à celle d'un artiste qui imiterait la nature. D'autre part, Pasmore ne s'est jusqu'alors intéressé que très brièvement à l'art moderne international, et cela exclusivement à travers sa manifestation anglaise, le groupe Unit One. Enfin, l'expression *conversion* impliquerait – outre le sous-entendu d'une nouvelle ferveur religieuse – un revirement radical, or le développement de Pasmore est loin d'être linéaire : il s'approche une première fois de l'abstraction en 1934 et n'y revient que quatorze ans plus tard. Fondée sur les développements postérieurs de l'œuvre de l'artiste, l'analyse d'Alloway comporte donc certains anachronismes.

L'évolution de Pasmore est bien conditionnée dans un premier temps par sa curiosité de l'art moderne, mais dans son acception la plus répandue à Londres dans les années 1930, c'est-à-dire la peinture française de l'impressionnisme à la première École de Paris. Sa perception du monde a jusqu'alors été forgée, comme dans tout apprentissage traditionnel, par l'imitation d'œuvres antérieures – principalement celles des paysagistes anglais du XIXe siècle –, elle ne se fonde pas sur une observation directe. Fidèle à sa formation, Pasmore cherche dans un premier temps à reproduire les formes de cet *art moderne* sans parvenir à se les approprier. Durant la période d'« Abstractions objectives », il fait la brève expérience d'une peinture qui, bien qu'encore figurative, posséderait une vie propre et n'obéirait qu'à ses lois. Cette définition de l'art semble s'inscrire dans la descendance directe de la pensée de Whistler. Il faut s'attarder ici sur la première apparition du terme *objectif* qui deviendra bientôt un leitmotiv dans les écrits et déclarations de Pasmore. Si le titre « Abstractions objectives » n'a pas été choisi par les artistes qui participent à l'exposition, il fait écho à leur conception de l'acte créatif qui exclurait toute projection émotionnelle ou formelle en fusionnant perception et représentation. La notion d'objectivité s'oppose directement à la revendication de la subjectivité de l'art moderne par un groupe comme Unit One, et plus largement par les différentes mouvances expressionnistes ou surréalistes. Pasmore envisage d'ailleurs l'épisode suivant de l'Euston Road School comme une réaction à ce qu'il nomme *la domination subjective de l'expressionnisme moderne*. À la manière des artistes de la Nouvelle Objectivité allemande qui avaient rejeté les avant-gardes de la décennie précédente au profit d'un certain

naturalisme, les peintres de l'Euston Road School poursuivent l'idéal d'une représentation neutre et précise du monde visible. Néanmoins, ils ne s'attachent pas à témoigner d'une réalité sociale et n'accordent que peu d'importance à leurs sujets, et cela bien qu'ils dépeignent leur environnement immédiat, un quartier populaire du centre de Londres. Intrinsèquement liés au groupe de Bloomsbury, ils s'intéressent pour citer Clive Bell à *l'apparence pour elle-même et non pour l'information qu'elle pourrait transmettre*<sup>1</sup>. Leur principale motivation réside dans l'étude et le développement de moyens picturaux qui permettraient de retranscrire la réalité de manière vraisemblable. Pour Pasmore, c'est surtout l'occasion d'explorer des sources aussi diverses que l'art de Sickert, Bonnard, Ingres ou Seurat. L'artiste est cependant moins intéressé par la question de la représentation que par la recherche de lois propres à la peinture comme le laisse deviner ses lectures assidues des traités de composition picturale. Il essaie alors de se convaincre qu'un concept formel peut être aussi réel que le monde physique. Sa quête d'une peinture objective le conduit inconsciemment à se rapprocher des conceptions des pionniers de l'art concret, que ce soit Théo Van Doesburg et son affirmation « rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface<sup>2</sup> » ou Jean Arp lorsqu'il écrivait : « Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle sont tout aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre<sup>3</sup>. »

Pasmore, toujours selon Lawrence Alloway, établit *un modèle de conversion* pour les artistes qui adopteront l'abstraction au début des années 1950 – y compris pour ceux de sa propre génération comme Kenneth et Mary Martin. Bien que très mal documentée<sup>4</sup>, l'évolution des

---

<sup>1</sup> Clive Bell, *Victor Pasmore*, op. cit., p. 6.

<sup>2</sup> Théo Van Doesburg, *Art concret, Groupe et revue fondés en 1930 à Paris, Numéro d'introduction*, avril 1930

<sup>3</sup> Jean Arp, « A propos d'art abstrait », *Cahiers d'Art*, n°7-8, 1931, p. 358.

<sup>4</sup> Peu d'œuvres de Kenneth Martin antérieures à 1947 ont été conservées. Des difficultés financières liées au contexte de la Seconde guerre mondiale ont contraint l'artiste à réaliser fréquemment ses œuvres sur de précédents tableaux. La datation de ses peintures est complexifiée par la pauvreté de leur documentation, car elles n'apparaissent que sous des titres génériques dans les catalogues des Leicester Galleries de 1943 et 1946. Kenneth Martin ne jugera de plus jamais utile d'exposer ses œuvres figuratives après son passage à l'abstraction. Les peintures de Mary Martin des années 1930 et 1940 sont plus rares encore. Son métier, responsable du département tissage à la Chelmsford School of Art (Essex) puis la naissance de ses deux fils en 1944 et 1946 l'ont conduit pendant plusieurs années à ralentir ses activités artistiques. Ses carnets de dessins témoignent cependant d'une activité constante. L'un d'entre eux comporte des résumés et des commentaires sur différents livres ayant retenu son attention alors qu'elle étudiait au Royal College of Art (son nom de jeune fille étant

Martin présente, en fait, certaines affinités avec celle de Pasmore. En 1929, Kenneth Martin a intégré le Royal College of Art en même temps que Mary Balmford qu'il a épousé l'année suivante. L'un et l'autre avaient suivi auparavant une formation, au Sheffield College of Art (South Yorkshire) pour le premier, et pour la seconde, à la Goldsmiths School of Art (Londres). Bien que le Royal College of Art se soit ouvert aux arts décoratifs dans les années 1930, et qu'Henry Moore y ait enseigné la sculpture, les cours demeuraient principalement fondés sur l'imitation des maîtres anciens. Rétrospectivement, Kenneth Martin déplorera que ses études ne lui aient pas permis de découvrir les tenants du modernisme : « La seule chose que j'ai apprise au Royal College of Art, c'est lorsque Will Rothenstein m'a autorisé à aller faire des copies à la National Gallery<sup>5</sup>. » Il conservera de cette époque une connaissance approfondie de la peinture classique, mais il devra aussi à cet apprentissage une certaine défiance vis-à-vis de l'art moderne et sa propension à déconstruire plutôt qu'à se fonder sur des principes établis. Au début des années 1940, Kenneth Martin peint des œuvres réalistes sous-tendues par de rigoureuses compositions géométriques. La gamme colorée – où dominant l'ocre et le brun – ainsi que le travail méthodique des touches rappellent le style de l'Euston Road School. La précision de la description ne joue pourtant pas au détriment de l'expression (*Autoportrait*, 1940, National Portrait Gallery, Londres) [fig. 36]. En 1946, il est nommé chargé de cours à mi-temps à la Camberwell School of Art, et se rapproche de Pasmore qu'il avait rencontré dans les années 1930. S'ils n'enseignent pas les mêmes jours et se croisent donc rarement à l'École, ils partagent un ami commun en la personne d'Elliott Seabrooke, et se découvrent un même intérêt pour les méthodes de composition picturale. Comme Kenneth Martin le confiera à Alastair Grieve en 1979, son travail d'après-guerre est profondément influencé par ses discussions avec Seabrooke sur les théories de Chevreul, par les tableaux de Poussin et de Cézanne, et par ses collègues de l'ancienne Euston Road School<sup>6</sup>. Il abandonne alors la touche fragmentée et développe un style figuratif plus

---

inscrit sur la couverture, le carnet a été commencé avant 1930) : D.S. MacColl, *19th Century* (1902), Clive Bell, *Landmarks in the XIXth Century Painting* (1927), Clive Bell, *Since Cézanne* (1922), G.K. Chesterton, *William Blake* (1910), Roger Fry, *Vision and Design* (1920) ; R.H. Wilenski, *Modern Movement in Art* (1927) ; C. J. Holmes, *Notes on Science of Picture Making* (1909).

<sup>5</sup> « The only thing I learned at the Royal College was when Will Rothenstein allowed me to go and copy at the National Gallery », Kenneth Martin, dans *Kenneth Martin*, Andrew Forge (éd.), New Heaven: Yale Center for British Art, 1979, p. 7. Il copie alors Poussin et Rubens (cf. d'après Paul Rubens, *Le Jugement de Paris*, circa 1929, succession Kenneth et Mary Martin)

<sup>6</sup> A. Grieve, 2005, p. 86

synthétique : la planéité de la toile est fréquemment soulignée par des bandes verticales, les formes sont simplifiées jusqu'à perdre parfois leur lisibilité, des contrastes de couleurs complémentaires animent des constructions linéaires (*Tournesols [Sunflowers]*, 1946, succession Kenneth Martin) [fig. 37]. L'évolution de Mary Martin est similaire : des œuvres aux compositions très structurées succèdent, à la fin des années 1940, à ses paysages dans la veine de Sisley. Leur construction géométrique et la répartition des couleurs accentuent leur absence de profondeur (*Nature morte aux fruits [Still Life with Fruits]*, 1948, collection privée) [fig. 38]. Dans ses carnets de dessin, certains contours sont synthétisés jusqu'à devenir des cercles ou des polygones irréguliers, les hachures ne servent plus tant à indiquer les ombres qu'à créer un rythme (fig. 38a et b). *Maison et arbres (House and Trees)*, 1949, succession Mary Martin) [fig. 39], une peinture de Mary Martin exposée au London Group en 1949, marque une rupture avec ses œuvres précédentes : les formes – à l'exception des arbres et du paysage à l'horizon – se réduisent à une superposition de triangles et de rectangles ; les lignes de composition reprennent clairement les principes de construction du rectangle d'or décrit par Jay Hambidge, ainsi que le montre un dessin préparatoire. Réalisée par Kenneth Martin à partir de 1947, la série de *Chalk Farm*, et plus particulièrement la lithographie sur ce thème datée de 1949 [fig. 40], comporte des caractéristiques semblables. Si les esquisses de ces paysages portent encore les traces d'un rendu réaliste, l'artiste s'est ensuite appliqué à simplifier et à géométriser les formes, puis à recomposer les images sur des proportions harmoniques jusqu'à ce qu'elles apparaissent comme une marqueterie d'aplats colorés. Kenneth Martin expliquera à Alastair Grieve : « Je faisais des abstractions et je construisais d'après nature, sur place à Chalkfarm. Je me suis éloigné davantage du naturalisme vers la construction, jusqu'à devoir décider s'il fallait avancer vers la construction ou retourner au naturalisme. J'ai passé (réellement) une ou deux nuits blanches, puis j'ai décidé de continuer<sup>7</sup>. » Des propos que corroborent ses carnets de croquis où voisinent figures géométriques et dessins manifestement pris sur le motif [fig. 40a et b]. Les chemins qui conduisent Kenneth et Mary Martin à l'abstraction sont ainsi parallèles à ceux empruntés par Victor Pasmore. Il semble néanmoins que l'évolution de ce dernier exerce une forme d'émulation sur le couple. Lorsque Pasmore adopte l'abstraction, il crée, en fait, davantage

---

<sup>7</sup> « I abstracted and constructed from nature on the spot at Chalk Farm. I moved further from Naturalism – towards Construction, until I had to decide whether to move forward to Construction or go back to Naturalism. I had one or two sleepless nights (actually), then decided to go forward. » Kenneth Martin, note à Alastair Grieve datée du 29 octobre 1979, citée dans A. Grieve, 2005, p. 87

qu'un précédent car sa notoriété rend non seulement ce choix possible mais aussi crédible. D'autres artistes moins connus peuvent ainsi à sa suite, et au terme d'une évolution semblable, passer à l'acte.

Le parcours de Pasmore se distingue néanmoins du schéma évolutif communément admis, dans les années 1950, pour l'histoire de l'art du XXe siècle. Dans son livre *Abstract painting, Its origin and meaning*, son élève Adrian Heath déclare en 1953 : « L'abstraction classique ou géométrique, comme on la nomme fréquemment, descend par l'intermédiaire des cubistes, de Cézanne. Le style subjectif, plus directement expressif, de Gauguin, Van Gogh et des "fauves"<sup>8</sup>. » Heath reprend ici partiellement la généalogie établie par Alfred H. Barr dans *Cubism and Abstract Art* (New York : Museum of Modern Art, 1936). Il est néanmoins facile de remarquer que l'art abstrait géométrique de Pasmore ne « descend » pas du cubisme. L'artiste doit, en fait, étudier Matisse, Bonnard et Sickert, avant de pouvoir *comprendre* Cézanne. Faut-il en conclure que Pasmore, ignorant tout de l'art moderne, doit redécouvrir l'abstraction en revenant à son origine ? La réalité s'avère plus complexe car l'art abstrait constitue à la fois le point de départ de son évolution – le premier style choisi pour affirmer son originalité – et son aboutissement – la forme consacrant sa maturité artistique et son indépendance. Mais l'artiste n'accomplit pas une révolution car sa définition de l'abstraction s'est radicalement modifiée dans les quatorze années qui séparent ces deux étapes. En 1934, il conçoit encore l'abstraction à la manière de Kupka ou Kandinsky, c'est-à-dire comme une traduction synthétique du monde visible, dans laquelle voir n'est plus une fonction passive d'enregistrement, mais une activité productrice investissant d'autres sens<sup>9</sup>. Pasmore ne justifie pas cependant l'universalité de ce langage, comme le faisaient ses pionniers, en l'enracinant dans une interprétation mystique du monde, et celui-ci lui apparaît rapidement trop subjectif. L'artiste semble alors arriver à la conclusion suivante : si la peinture peut devenir un mode d'expression autonome, elle érige comme toute monade des lois qui lui sont

---

<sup>8</sup> « Classical, or geometrical abstraction, as it is frequently called, descend through the Cubist from Cezanne; the more directly expressive, or subjective style, from Gauguin, Van Gogh, and the 'Fauves' ». » Adrian Heath, *Abstract painting, Its origin and meaning, 1953*, Londres; Tiranti, n.p.

<sup>9</sup> Les artistes « d'Abstractions objective » revendiquent une « vision pure », et s'inscrivent dans un discours sur la perception largement déduit de l'impressionnisme. Pour un exposé complet sur l'influence des théories de la perception apparues au XIXe siècle sur l'écllosion des premières formes d'abstraction et leur médiation par l'impressionnisme, on se reportera à l'article de Pascal Rousseau, « "L'Œil solaire" Une généalogie impressionniste de

propres. Il s'attachera donc désormais à étudier au sein de sa propre pratique des principes universels (lois des contrastes, proportions harmoniques, etc.) qui seront les garants de l'objectivité de ses œuvres. Il est intéressant de noter que Pasmore, comme Kandinsky, Kupka ou Delaunay en leurs temps, attribue l'intuition qui fonde son retour à l'abstraction, au regard neuf porté sur le tableau d'un de ces prédécesseurs, un paysage de Paul Klee *uniquement composé* de carrés colorés. Pour Pasmore, l'image fondatrice serait donc cette grille qui, sans cesse « découverte » par les artistes abstraits, incarne de manière ambiguë selon l'analyse de Rosalind Krauss<sup>10</sup>, la table rase et la répétition, la peinture dans son plus simple appareil : la toile mise au carré.

---

l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Paris : R.M.N., Musée d'Orsay, 2004.

<sup>10</sup> Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit.





# Un art de l'environnement



Parvenus à l'abstraction géométrique en autodidacte, Victor Pasmore, Kenneth et Mary Martin forment une nouvelle génération d'artistes à ce mode d'expression dès la fin des années 1940. Adrian Heath – d'une quinzaine d'années le cadet de Victor Pasmore et de Kenneth Martin – s'essaie ainsi à l'art non figuratif en 1949, sous leurs vifs encouragements. À son retour à Londres en 1948, il a renoué avec Pasmore. Sa rencontre avec Kenneth et Mary Martin date de l'année suivante. Rien ne semble pourtant prédestiner Heath à l'art abstrait. Après des études à Slade interrompues par la guerre – Heath s'est engagé dans la Royal Air Force en 1940, et a été fait prisonnier en Allemagne deux ans plus tard – il s'est installé à Carcassonne en 1947. L'artiste peint alors des paysages urbains qui s'inscrivent dans la tradition cézannienne par leur décomposition du motif en volumes (*Les Toits de Carcassonne*, [*Roofs of Carcassonne*], 1948, Succession d'Adrian Heath) [fig. 41]. Profondément influencé par sa lecture du livre de Paul Éluard et René-Jean, *Jacques Villon ou l'art glorieux*<sup>1</sup>, il cherche, à l'exemple du peintre français, à marier l'art de l'observation aux sciences de la composition et de la couleur. Revenu en Angleterre, Heath tente toujours de conjuguer une représentation traditionnelle et une composition fondée sur la section d'or et les lois chromatiques, comme en témoigne *Les Toits de Hammersmith* (*Rooftops at Hammersmith*, 1949, succession de l'artiste) [fig. 42]. Mais après Villon, Heath s'intéresse à Gris, et se détache progressivement de la peinture figurative sous l'emprise des traités de composition picturale de J.W. Power, Jay Hambidge et Thomas D'Arcy Thompson, comme Pasmore, Kenneth et Mary Martin en leur temps<sup>2</sup>. Bien que n'adoptant totalement l'abstraction qu'en 1951, Heath devient rapidement un de ses plus actifs promoteurs : il expose non seulement régulièrement avec Pasmore, Kenneth et Mary Martin, mais participe aussi à l'organisation d'une série de manifestations permettant de présenter leurs œuvres. De plus, il sera à l'origine de la plus importante publication à leur être consacrée : *Nine Abstract Artists*<sup>3</sup>. Selon un schéma semblable, le jeune Anthony Hill développe une pratique abstraite au contact de ses professeurs à la Central School of Art, Victor Pasmore et Robert Adams, tout en prenant part à leurs expositions dès 1951, alors qu'il n'a que 21 ans. Intervenant dans plusieurs publications, il fait bientôt figure de théoricien parmi ces artistes. A partir de la fin des années 1940, il ne s'agit donc plus d'évolutions parallèles vers une forme d'abstraction

---

<sup>1</sup> Paul Éluard et René-Jean, *Jacques Villon ou l'art glorieux*, Paris : Louis Carré, 1948.

<sup>2</sup> Adrian Heath, tapuscrit, c. 1962, succession de l'artiste, cité dans Alastair Grieve, 2005, pp. 101-102

<sup>3</sup> Lawrence Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres : Tiranti, 1954.

géométrique, mais davantage d'un travail en cordée dans laquelle chacun participe activement à la définition et à la promotion de cette tendance artistique. L'exemple de Robert Adams est, là encore, parlant. De la même génération que Heath, Adams est déjà reconnu pour ses sculptures qui évoquent le biomorphisme des années 1930, lorsqu'il rencontre Pasmore en 1949. Bien que leurs œuvres diffèrent, leurs conceptions de la forme et de son apprentissage se rapprochent quand ils enseignent côte à côte à la Central School of Art.

Ces artistes ne revendiquent cependant pas leur appartenance à un groupe et ne le feront pas non plus a posteriori. Leurs difficultés à choisir un terme pour décrire leur pratique trahissent d'ailleurs un certain embarras à se définir : Pasmore utilise encore l'adjectif « abstrait » en 1949<sup>4</sup> comme Kenneth Martin deux ans plus tard<sup>5</sup>. L'un et l'autre soulignent pourtant son inadéquation en 1952 : Pasmore lui préfère alors le terme « concret » – un choix partagé par Anthony Hill – et Kenneth Martin adopte le néologisme « constructionniste » inventé par l'artiste américain Charles Biederman<sup>6</sup>. Les critiques d'art identifient, quant à eux, une nette parenté entre leurs œuvres et les décrivent comme formant un groupe distinct. En 1951, Tony del Renzio présente ainsi Pasmore comme le challenger de Nicholson, le nouveau maître de l'art abstrait, et retrouve les caractéristiques de son œuvre dans les peintures *en plans colorés* de Kenneth Martin, Adrian Heath et Anthony Hill – une nouvelle tendance qu'il juge néanmoins d'un *constructivisme étroit*<sup>7</sup>. Lawrence Alloway affirme dans le compte-rendu d'une de leur exposition, l'année suivante : « Victor Pasmore est au centre d'un groupe qui comprend Robert Adams, Adrian Heath, Anthony Hill et Kenneth Martin. Leur inclination les porte vers l'art constructiviste<sup>8</sup>. » En 1953, Roger van Gindertael décrit dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, « le groupe des jeunes "abstractionnistes" évoluant autour de Pasmore et Kenneth Martin<sup>9</sup> », en citant deux longs extraits des articles de Kenneth Martin et d'Anthony Hill parus dans la revue *Broadsheet*. Le critique d'art a néanmoins souligné auparavant la difficulté des artistes anglais à se fédérer, et lorsqu'il dresse la liste des « abstractionnistes »,

---

<sup>4</sup> Victor Pasmore, *Victor Pasmore*, Londres : Redfern Gallery, 1949.

<sup>5</sup> Kenneth Martin, « Abstract Art », *Broadsheet n°1*, Londres, Tiranti, 1951, n.p.

<sup>6</sup> Kenneth Martin, « An Art of Environment », *Broadsheet n°2*, 1952, n.p.

<sup>7</sup> Toni del Renzio, « First Principles and Last Hopes », *Typographica n°4*, 1951, pp 14-20

<sup>8</sup> « Victor Pasmore is the centre of the group, which includes Robert Adams, Adrian Heath, Anthony Hill and Kenneth Martin. Their bias is towards constructivist art. » Lawrence Alloway, *Art News and Review*, Londres, Vol IV, N° 13, 26 juillet 1952, p. 4.

<sup>9</sup> R.V. Gindertael, « Les Peintres britanniques d'aujourd'hui », *Art d'Aujourd'hui*, IV, 2, mars 1953, p. 14.

il n'évoque que des artistes ayant exposé à Paris : Anthony Hill, Adrian Heath, James Hull, Vera Spencer, Terry Frost, Sven Blomberg ou Redvers Taylors.

Dans sa récente monographie sur ce sujet, Alastair Grieve qui reste sur la définition du groupe donnée par Alloway en 1952, reconnaît dans cette structure informelle *une avant-garde* négligée par l'histoire de l'art<sup>10</sup>. Il justifie le qualificatif d'avant-garde par les critères suivants : cette forme d'art s'est développée sinon en réaction, du moins au sein d'un contexte culturel hostile à l'abstraction, et cette situation a conduit à l'organisation d'expositions et à la publication de documents dont certains peuvent apparaître comme des manifestes. Il faut cependant noter que si, pour Renato Poggioli<sup>11</sup>, hostilité et opposition sont deux caractéristiques permanentes des avant-gardes, elles ne sont pas uniquement subies, mais constituent le moteur même de ces mouvements. L'activisme, l'antagonisme vis-à-vis de la tradition comme du public de masse sont, selon lui, les deux attitudes principales qui conditionnent les méthodes et les moyens avant-gardistes. Celles-ci entraînent à la fois provocation, scandale et anticonformisme, mais se manifestent aussi dans une tendance à l'autopromotion (publicité, propagande ou prosélytisme). Comment ne pas remarquer que rien ne semble plus étranger à ce groupement d'artistes anglais que cette propension à se définir *contre*, cette conscience aigüe de former une entité ?

Il serait sans doute préférable d'évoquer ici la compréhension de l'avant-garde que propose Clement Greenberg<sup>12</sup>. Bien que le critique new-yorkais identifie une coïncidence entre l'avènement d'une pensée révolutionnaire et la naissance de l'avant-garde, il souligne que sa fonction principale consiste rapidement à permettre à l'art de poursuivre son évolution propre, au sein des confusions idéologiques. Conséquence de cette autonomie conquise, l'art fonderait uniquement sa validité esthétique sur l'ensemble des lois qu'il a érigées, où en

---

<sup>10</sup> Dans sa conclusion, Alastair Grieve explique que cette avant-garde a été négligée par l'histoire de l'art depuis les années 1960. Il décèle parallèlement, dans son introduction, une similarité entre l'aspiration à collaborer avec des architectes et les recherches modernistes des années 1930 ; et voit en cela une justification supplémentaire à la détermination de ce groupe en tant qu'avant garde (Alastair Grieve, 2005). Dans sa monographie sur l'art anglais d'après-guerre, Margaret Garlake intitule la partie qu'elle consacre au groupe de Pasmore : « The Structure of an Avant Garde » (Margaret Garlake, *New World, New Art, British Art in Postwar Society*, New Haven (CT), Londres : Yale University Press, 1998, pp. 112-125).

<sup>11</sup> Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Trad. Gerald Fitzgerald, Cambridge, Londres : Belknap Press of Harvard U.P., 1968.

<sup>12</sup> Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch » (1939), *Art et culture*, (1<sup>ère</sup> publication 1961), Trad. Ann Hindry, Paris : Macula, 1988, pp. 9-28. Les passages en italique dans les phrases suivantes, sont extraits de cet article.

d'autres termes, pour l'avant-garde, il s'agirait désormais *d'imiter le processus de l'imitation*. Il est tentant de rappeler ici le rôle fondamental joué par les traités de composition picturale dans le passage à l'abstraction de Pasmore, Heath, Hill, Kenneth et Mary Martin. Dans la réflexion de Greenberg, l'avant-garde ne s'oppose pas tant, du reste, à la tradition, qu'au kitsch, culture de masse et dernière incarnation de l'académisme. Ce texte est néanmoins écrit en 1939, et son analyse du kitsch qui *n'imiterait que les effets de l'art* peut paraître restrictive dix ans plus tard.

En 1951, un événement majeur comme le Festival de Grande-Bretagne se conçoit, en effet, comme une fête populaire et une célébration de la vitalité de la culture britannique. La différenciation entre « haute » et « basse » culture devient alors parfois malaisée, l'une semblant emprunter à l'autre, et vice et versa : les sculptures de Henry Moore s'apprécient ainsi davantage pour leur représentation consensuelle d'une paisible prospérité<sup>13</sup>, que pour leurs formes modernistes ; de la même façon, le succès du Dôme et du Skylon, les deux constructions iconiques du Festival, doit sans doute être imputé tout autant à leurs architectures futuristes qu'à l'imaginaire de science-fiction qu'ils évoquent. L'esprit qui préside à l'organisation du Festival est caractéristique de la politique culturelle du Welfare State, au même titre que le Arts Council qui en constitue l'incarnation directe. Mais si le Comité d'organisation du Festival recherche avant tout dans les œuvres d'art, un moyen d'illustrer aussi bien les découvertes scientifiques qu'une certaine utopie sociale, le Arts Council reste très attaché au concept des beaux-arts<sup>14</sup>. Comme le remarque Margaret Garlake dans son livre *New Art, New World*, la devise du Arts Council « le meilleur pour le plus grand nombre » se résume souvent à vouloir que « les arts soient investis d'une popularité semblable au monde du rêve par procuration du cinéma<sup>15</sup> ». Pour John Maynard Keynes qui a modelé cette institution, la référence n'est d'ailleurs pas la culture populaire mais davantage

---

<sup>13</sup>La grande popularité des *Trois figures debouts* (*Three Standing Figures*, 1948) de Henry Moore présentées précédemment dans l'exposition de sculptures en plein air de Battersea, a aussi été attribuée au fait que ces sculptures étaient comprises comme une représentation de l'endurance de la population civile pendant la guerre.

<sup>14</sup> Les relations tendues entre les autorités du Festival et le Arts Council, ont limité l'intervention de ce dernier sur Southbank, aux commandes des sculptures importantes et à un rôle de conseil pour les commandes de peintures murales.

<sup>15</sup> « ... proposing to invest the arts with the popularity of the vicarious dreamworld of the cinema », Margaret Garlake, *New Art, New World, British Art in Postwar Society*, op. cit., p. 19.

le fantasme de ce qu'elle représente pour une certaine classe dirigeante<sup>16</sup>. Le conservatisme du Arts Council, sensible sous la présidence de Kenneth Clark au début des années 1950<sup>17</sup>, s'explique aussi par l'importance accordée durant la guerre et l'immédiate après-guerre à la tradition, devenue le garant de la survie culturelle. Un même rejet de l'art contemporain – jugé ésotérique – marque les choix de John Rothenstein<sup>18</sup> qui dirige la Tate Gallery. En 1978, Kenneth Martin se souviendra que Clark utilisait encore, dans une de ses conférences, la reproduction d'une peinture de Mondrian comme un sujet de plaisanterie<sup>19</sup>. Les artistes du cercle de Pasmore, les critiques d'art comme les historiens qui s'intéressent à leurs œuvres, insistent d'ailleurs sur le climat très conservateur de l'époque. Il semble nécessaire de modérer cette analyse, car malgré la frilosité réelle de la plupart des institutions artistiques, les commandes publiques s'ouvrent aussi à de jeunes artistes parmi les plus novateurs, tels Lynn Chadwick ou Reg Butler. Adams et Pasmore bénéficient chacun d'une commande dans le cadre du Festival, tandis que neuf œuvres de Pasmore – dont trois abstractions – sont sélectionnées pour figurer dans les deux volets d'une rétrospective sur la peinture britannique organisée à cette occasion par le Arts Council. En 1952, Adams expose au pavillon de la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise. Il est vrai que cette dernière manifestation est prise en charge par le British Council qui, fortement influencé par les idées de Herbert Read<sup>20</sup>, poursuit une politique distincte de celle du Arts Council. Le critique d'art anglais participe parallèlement, en 1948, à la création de l'Institute of Contemporary Art<sup>21</sup>. L'I.C.A. s'apparente alors à un club surréaliste qui favorise les échanges entre l'art et les sciences (ethnologie, psychanalyse) et accueille de multiples disciplines : films, poésie, jazz. Si son caractère élitaire sera souligné ensuite par la jeune génération qui formera en son sein l'Independent Group, l'I.C.A. demeure néanmoins pour l'époque un lieu d'expérimentation

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 20.

<sup>17</sup> Kenneth Clark fut président du Arts Council's Art Panel de 1946 à 1948, puis de 1951 à 1953 avant de présider le Arts Council de 1953 à 1960.

<sup>18</sup> John Rothenstein a dirigé la Tate Gallery de 1938 à 1964.

<sup>19</sup> Conversation entre Kenneth Martin et Alastair Grieve datée du 27 avril 1978, citée dans Alastair Grieve, 2005, p. 10. Il faut néanmoins rappeler que bien que se désintéressant des formes d'art les plus contemporaines, Kenneth Clark soutenait alors la politique novatrice de l'Institute of Contemporary Art (cf. Margaret Garlake, *New Art, New World, British Art in Postwar Society*, op.cit., p. 21).

<sup>20</sup> Herbert Read est alors membre du British Council Arts Advisory Committee.

<sup>21</sup> Les autres membres fondateurs étaient les artistes surréalistes, E.L.T. Mesens et Roland Penrose, les mécènes et collectionneurs, Peter Watson et Eric Grigory, les critiques d'art, Robert Melville et Geoffrey Grigson, les cinéastes Brunius et Georges Hoellering, puis J.M. Richards, éditeur de l'*Architectural Review* et Douglas Cooper.

largement ouvert aux croisements culturels. Cette hybridation des cultures, quelques soient les motivations de ceux qui la promeuvent – politique, populiste, anarchiste, élitiste etc. – apparaît donc comme une des caractéristiques de l'esprit qui préside à la reconstruction. En 1951, Pasmore remarque : « Les changements révolutionnaires dans nos moyens d'existence liés aux découvertes scientifiques (l'aéroplane, la voiture motorisée, la radio, l'électricité, l'énergie atomique, etc.) qui ont marqué ce siècle, ne sont pas des facteurs isolés dans un monde statique, mais les contreparties de changements similaires dans la politique, le comportement social, la philosophie et l'art. Aujourd'hui, le monde entier est ébranlé par l'esprit de la reconstruction<sup>22</sup>. » L'abstraction rencontre toujours, cependant, une forte hostilité au début des années 1950. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer l'épisode de la destruction de la maquette de Reg Butler pour le Monument du prisonnier inconnu devant le public passif de la Tate Gallery, en 1953<sup>23</sup>. Mais en dépit de ce contexte, les artistes gravitant autour de Pasmore semblent vouloir s'inscrire dans leur époque. Cette attitude évoque la posture artistique qui, pour Harold Rosenberg, caractériserait la décennie suivante : « L'art des années soixante est à la fois dans l'« environnement » et un art de « l'environnement », et il a soif de prolonger les traits caractéristiques de celui-ci, que ce soit sous formes d'images de nus bronzés, de monuments érigés au coins des rues, ou de combinaisons programmées de lumière et de sons<sup>24</sup>. » Un des textes principaux de Kenneth Martin, publié dans la revue *Broadsheet 2*, s'intitule d'ailleurs « un art de l'environnement » – ce dernier terme étant employé au sens social et physique. Faut-il en conclure que le groupe de Pasmore s'apparente à cette avant-garde de la zone démilitarisée sur laquelle Rosenberg insiste, c'est-à-dire à une avant-garde socialement réconciliée et qui, réduisant à une succession de révolutions formelles les expériences qui l'ont précédée, chercherait à s'inscrire dans une tradition de formes innovantes ?

---

<sup>22</sup> « The revolutionary changes in our means of existence brought about the discoveries of science (the aeroplane, motor car, wireless, electricity, atomic energy, etc.), which mark the character of this century, are not isolated factors in a static world, but counterparts of similar changes in politics, social behaviour, philosophy and art. Today the whole world is shaken by the spirit of reconstruction. » Victor Pasmore, « Abstract Painting in England », *The Listener*, XLVI, n° 1176, 13 septembre 1951, p. 427.

<sup>23</sup> Il faut souligner que non seulement l'œuvre de Butler était critiquée pour son absence d'humanisme, mais que le thème du concours « le monument au prisonnier politique inconnu » était perçu comme une tentative d'imposer l'idéologie américaine.

<sup>24</sup> Harold Rosenberg, « L'avant gardisme de la zone démilitarisée », *La Dé-définition de l'art*, trad. Christian Bounay, Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1992, p. 225.

Avant de répondre à cette question, il faut d'abord s'interroger sur l'état de leurs connaissances des mouvements antérieurs, et sur les informations dont ils disposent pour former leur jugement. De Pasmore à Hill, en passant par Heath ou Martin, tous soulignent leurs difficultés à accéder aux œuvres et aux écrits des artistes de la première moitié du XXe siècle. Pourtant, le modernisme international avait semblé trouver une nouvelle terre d'élection en Angleterre à la fin des années 1930, mais c'était sans compter la Seconde Guerre mondiale et la dispersion du cercle de Hampstead : la plupart des artistes continentaux réfugiés à Londres<sup>25</sup> ont, en effet, choisi d'immigrer aux États-Unis, tandis que les principaux représentants anglais de cet art moderne – Hepworth et Nicholson, installés désormais à Saint Ives en Cornouailles, ou Moore – sont revenus à une compréhension plus traditionnelle de leurs disciplines. Soulignant à la fois son avidité de connaissances et la disette des sources, Heath se souvient a posteriori de l'importance de l'exposition « The School of Paris » présentée à la Royal Academy en 1951, car il aurait pu y voir, pour la première fois, une peinture de Mondrian<sup>26</sup>. Il existe néanmoins un intérêt certain pour l'art moderne dans le Londres d'après-guerre, ainsi qu'en témoignent les deux expositions successives organisées en 1948 par l'I.C.A. : « 40 Years of Modern Art » et « 40, 000 Years of Modern Art ». Loin d'être confidentielles, ces manifestations sont largement commentées par la presse, et attirent un nombre important de visiteurs (20 000 auraient fréquentés la seconde). Si le contenu de la première est critiqué car jugé trop convenu<sup>27</sup>, le propos de « 40, 000 Years of Modern Art » s'avère plus ambitieux<sup>28</sup> : une redéfinition du primitif dans un sens élargi, transculturel et transhistorique. Dans la préface du catalogue, Herbert Read qui poursuit ses réflexions développées dans les années 1930, décèle une motivation commune à tous ces objets : « un sens vague de l'insécurité, une angoisse cosmique (*Angst...*), des sensations et des intuitions qui requièrent d'être exprimées dans des formes abstraites ou non naturalistes<sup>29</sup>. » Si les

---

<sup>25</sup> Gabo s'est installé aux États-Unis en 1946, Gropius et Breuer en 1937, Mondrian (mort en 1944) en 1940.

<sup>26</sup> Adrian Heath, Conversation avec Alastair Grieve datée du 29 mars 1979, cité dans Alastair Grieve, 2005, p. 11.

<sup>27</sup> Réalisée à partir des collections anglaises, l'exposition présentait néanmoins une sélection conséquente de peintures cubistes, et permettait de découvrir une première œuvre de Francis Bacon (*Painting*, 1946, Museum of Modern Art, New York).

<sup>28</sup> Les plus grands musées (l'Ashmolean, le Louvre) avaient prêté des œuvres pour l'occasion. Barr avait même consenti à son ami Roland Penrose, le prêt exceptionnel des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

<sup>29</sup> « a vague sense of insecurity, a cosmic anguish (*Angst...*) feelings and intuitions that demand expression in abstract or un naturalist forms. » Herbert Read, Préface, *40,000 Years of Modern Art*, Londres : I.C.A., 1948, pp 6-7

artistes du groupe de Pasmore ne peuvent ignorer de telles initiatives, comment expliquer leurs réactions ou plutôt leur absence relative de réaction vis-à-vis de ces manifestations ? Quels sont leurs rapports avec l'histoire et l'actualité de l'art, et quelles seront les conséquences de leur positionnement vis-à-vis du modernisme (héritiers ou contradicteurs) sur leur évolution ?

## Chapitre I : Produire pour ne plus reproduire

« On ne doit plus comprendre l'ancienne maxime 'l'art imite la nature' dans le sens superficiel imposé par les écoles et les académies de peinture visuelle, mais dans sa signification la plus profonde – l'art imite la nature dans ses modes opératoires<sup>214</sup> ».

Victor Pasmore.

Venu rendre visite à Victor Pasmore dans son atelier de Blackheath, William Townsend découvre, en août 1949, les premiers collages de l'artiste : « Ils sont composés de bouts de journaux – *Le Times* et *Le Daily Worker* – de papier à dessin, et de surprenants, mais peu nombreux, morceaux de papiers colorés ; surtout des rectangles, pratiquement pas de formes curvilignes, collés sur les toiles blanches [...] La gamme des couleurs et des tons est subtile et très restreinte – blanc, blanc cassé, crème<sup>215</sup> ». Pasmore s'inspire alors principalement des papiers collés de Braque, Picasso et Gris<sup>216</sup>. Il utilise cependant cette technique dans un esprit différent, car il ne s'en sert pas pour évoquer des objets où pour les intégrer dans ses tableaux<sup>217</sup>. Si le choix des articles découpés paraît parfois intentionnel, leurs contenus

---

<sup>214</sup> « That ancient maxim, « art imitates nature, » must no longer be construed in the superficial sense which the schools and academies of visual painting have imposed upon it, but in its deeper meaning – art imitates nature in its manner of operation. » Victor Pasmore, « The Artist Speaks », *Art News and Review*, Vol. 3, n°2, 24 février 1951, p. 3.

<sup>215</sup> « They are composed of pieces of newspaper – *Times* and *Daily Worker* – of cartridge paper and odd pieces, very few of coloured paper; mostly rectangular in shape, practically no curved shapes, pasted on white canvases [...] The colour and the tone range is very subtle and narrow – white, off white, cream ». William Townsend (4 août 1949) voir Andrew Forge (ed), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 85.

<sup>216</sup> Victor Pasmore, Lettre à Alastair Grieve, datée du 21 novembre 1979, citée dans A. Grieve, 2005, p. 62.

<sup>217</sup> On sait néanmoins que Pasmore a inclus des feuilles de papier miroir dans un de ses collages (W. Townsend, op. cit.), peut-être en référence à l'œuvre de Gris, *Le Lavabo* (1912, Kunstmuseum, Berne). Son interprétation formelle du cubisme s'inscrit dans la logique de sa formation. Il faut de plus noter que mis à part l'exposition « The Cubist Spirit in its Time » (London Gallery, 18 mars – 3 mai 1947) qui présentait des papiers collés de Picasso, de Braque et de Gris, ses principales sources d'informations sur ce mouvement proviennent du livre de Daniel-Henry Kahnweiler sur Juan Gris (*Juan Gris, His Life and Work*, édité en 1947

semblent indifférents la plupart du temps. *Abstrait en blanc, gris et ocre n°1* (*Abstract in White, Grey and Ochre n°1*, 1949, Collection Tate, Londres, B&L n° 136) [fig. 43] et *Abstrait en blanc, marron et ocre* (*Abstract in White, Brown and Ochre*, 1949, Collection Dr. John Rake, B&L n°137) [fig. 44], deux collages si proches qu'ils ont souvent été confondus, sont ainsi réalisés avec des articles aux sujets différents : actualité générale et sportive pour le premier, thème de société pour le second. Les morceaux de papier journal sont sélectionnés, en premier lieu, pour leur mise en page. Dans ces deux œuvres, ils interviennent comme des motifs, repris par des hachures horizontales tracées à main levée au fusain – l'artiste opposant ici dessin illusionniste et matériau réel. Son adoption temporaire du collage va de pair avec une nouvelle façon de concevoir l'abstraction qu'il définit en 1949 : « Dans la forme, [la peinture abstraite] n'est ni illustrative, ni représentationnelle dans le sens littéral du mot mais, comme la musique, suggestive et évocatrice. L'utilisation de formes pures et limitées est objective [...] Comme les divisions rythmiques du temps et du son en musique trouvent un écho dans les plus profonds recoins de notre esprit, il en est de même pour l'espace, les tons et les couleurs de la peinture<sup>218</sup>. » Toujours fondée sur les théories postimpressionnistes – celles de Whistler en particulier<sup>219</sup> – la pensée de Pasmore se nourrit désormais des écrits des pionniers de l'art moderne. L'anthologie *Abstract Art, Comments by some Artists and Critics* qu'il publie à Camberwell en 1949, rassemble des citations de Léonard de Vinci, Poussin, Focillon, Seurat, Whistler et Fry, mais aussi Léger, Breton, Malevitch, Mondrian ou encore Gabo<sup>220</sup>. Pasmore lit alors assidûment les anthologies de la série *Documents of Modern Art* conçue par Robert Motherwell pour les éditions Wittenborn, avec entre autres, *Mondrian* publié en 1945, *Kandinsky* en 1947, et *Arp* en 1948<sup>221</sup>. Il affirmera, en 1979, avoir été profondément marqué par le manifeste de Jean Arp sur l'art concret qui lui aurait apporté une

---

à Londres) et des analyses des tableaux de Gris par J.W. Power dans *Les Éléments de la construction picturale*.

<sup>218</sup> « In form it is neither illustrative nor representational in the literal sense of the word, but like music, suggestive and evocative. The use of pure and limited form is objective [...] As the rhythmic divisions of time and sound in music find an echo in the deepest recesses of the mind, so do the spaces, the tone and the colours of painting. » Victor Pasmore dans [*Victor Pasmore*, Londres : Redfern Gallery, 1949, n.p.

<sup>219</sup> Alastair Grieve note que la comparaison entre la peinture abstraite et la musique renvoie aux idées de Whistler ainsi qu'à celles d'Albert Moore et de Pater (A. Grieve, 2005, p. 61).

<sup>220</sup> Dans *Nine abstract Artists* (op. cit.), Alloway note que l'artiste a complété ultérieurement son exemplaire, avec des citations de Klee, Arp, Van Doesburg, Vantongerloo, Pevsner, Herbin, Gabo, Bill and Biederman (p. 19, n. 24).

<sup>221</sup> Alan Bowness, « The Paintings and Constructions of Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, n°686, vol. CII May 1960, p. 202, n. 8.

première confirmation de ses recherches<sup>222</sup>. Dès 1949, il utilise ainsi une métaphore organique pour décrire le développement de ses collages – *ils ont poussés lentement*<sup>223</sup> – qui s’inspire de la déclaration de Arp : « Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit...<sup>224</sup> » La remarque de Pasmore renvoie aussi directement aux modes de création qu’il s’est choisis : fondés sur la section d’or et les progressions  $\Phi$ , ils reprennent les modèles mathématiques de la croissance comme le démontre Matila Ghyka. Dès 1948, l’artiste s’est intéressé aux thèses développées par ce dernier dans son article « Le Corbusier Modulor and the concept of the Golden Mean » paru dans *Architectural Review*<sup>225</sup>, mais c’est désormais son livre *The Geometry of Art and Life*<sup>226</sup> qui retient toute l’attention de Pasmore. Le mathématicien y décrit les différentes formes géométriques issues des proportions harmoniques, leur présence dans la nature, leur usage dans la Grèce antique et chez les architectes gothiques, ainsi que leur renouveau dans l’art moderne qu’annonce la peinture de Seurat.

Comme à l’époque d’Abstractions objectives, les œuvres de Pasmore se définissent progressivement et de manière autonome ; leur développement n’est cependant pas empirique mais contrôlé. Dans *Abstrait en blanc, gris et ocre n°1* [fig. 43], et dans *Abstrait en blanc, marron et ocre* [fig. 44], un dessin au fusain détermine la partition rectangulaire du tableau et l’emplacement des différentes formes géométriques destinées à être recouvertes de papiers découpés. Tous deux sont exposés avec quatre autres papiers collés et huit peintures à la Redfern Gallery en 1949 (le second servant d’illustration de couverture au catalogue). Pour Alastair Grieve, la présentation contigüe de deux œuvres si proches, laisse à penser que Pasmore remet déjà en question le caractère unique de l’œuvre d’art<sup>227</sup>. L’artiste envisage

---

<sup>222</sup> Victor Pasmore, Lettre à Alastair Grieve, datée du 21 novembre 1979, op. cit. A. Grieve, 2005, p. 62.

<sup>223</sup> Andrew Forge (ed), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 85

<sup>224</sup> Jean Arp, « Art concret », *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 324.

<sup>225</sup> William Townsend note que Pasmore lui a demandé de lui procurer l’article de Matila Ghyka, « Le Corbusier Modulor and the concept of the Golden Mean » paru dans *Architectural Review*, en février 1948 (Vol.CIII, n°613, pp. 39-42), Andrew Forge (ed), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 78.

<sup>226</sup> Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, Londres : Sheed and Ward, 1946.

Comme Pasmore, Kenneth Martin s’intéresse aux thèses de Matila Ghyka. Il a rencontré le théoricien roumain, alors diplomate, par l’intermédiaire d’un de ses parents qui fréquentait Camberwell.

<sup>227</sup> A. Grieve, 2005, p. 63.

néanmoins le collage comme une étape – le moyen de résoudre certains problèmes apparus lors de son passage à l’abstraction – comme le rapporte William Townsend : « Il est très modeste à leur propos – il dit qu’il fait des collages seulement comme un premier pas vers la peinture, à ce stade, il ne se ressent pas de peindre des formes non représentatives sur de si larges surfaces<sup>228</sup>. » L’analyse comparée de trois œuvres aux compositions voisines permet de mieux percevoir l’interaction entre ces deux techniques. *Abstrait en rouge, marron, olive et moutarde*<sup>229</sup> (*Abstract in Red, Brown, Olive and Mustard*, coll. Earl Haig – B&L 131) [fig. 45] conserve les traits caractéristiques du faire pictural de Pasmore : des contours flous, une peinture mince comme frottée. Malgré une apparence brouillonne – les lignes de constructions et les repentirs sont laissés apparents – sa composition est entièrement calculée sur la section d’or. Celle-ci est utilisée pour délimiter les différents espaces du tableau (les deux rectangles de droite sont des rectangles dorés) et pour positionner la figure principale (le carré portant en son centre un rond noir est situé à l’angle de ces deux rectangles). Le motif central est généré par le déplacement d’un module selon le principe du *format mouvant*. Bien qu’abstraite, cette peinture présente certaines similitudes avec une de ses dernières œuvres figuratives, *Roses dans un pot* (*Roses in a Jar*, 1947, Collection Tate, B&L n° 120) [fig. 46], que se soit dans sa configuration générale ou dans la figure principale qui rappelle le dessin d’une fleur. Mêlant peinture à l’huile et papier collé, *Abstrait en rose, jaune et terre d’ombre* (*Abstract in Pink, Yellow and Umber*, 1949, Ferens Art Gallery, Hull, B&L n° 138) [fig. 47] reprend les principes de composition d’*Abstrait en rouge, marron, olive et moutarde* en les adaptant à un format différent et plus important ; un carré avec un cercle circonscrit souligne toujours l’angle de deux rectangles dorés. Comme les formes dessinées et peintes, les papiers collés sont disposés selon la section d’or, les lignes imprimées du papier journal reprenant les lignes de construction du tableau. La composition gagne cependant en lisibilité : le fond est désormais partagé en quatre zones, le motif central, allégé, apparaît clairement composé de formes géométriques. *Abstrait en rouge indien, rose, olive et marron* (*Abstract in Indian Red, Pink, Olive and Maroon*, 1949, Coll. Earl Haig, B&L 139) [fig. 48] résulte des deux œuvres précédentes : Pasmore reprend le format et le style de la peinture de 1948, mais sa composition renvoie à une version simplifiée de celle du papier collé de 1949. L’étape du

---

<sup>228</sup> « He is very modest about them – says he is doing collage only as a step towards painting; at this state he does not feel happy about painting such large surfaces of non-representational shapes. » Andrew Forge (ed), *The Townsend Journals*, op. cit. 85

collage permet donc à l'artiste d'éliminer toute connotation figurative et de prendre possession de la surface picturale avec une nouvelle autorité.

En 1949, l'exposition de ses peintures et collages à la Redfern Gallery, qui confirme son passage à l'abstraction, entraîne un déferlement de critiques hostiles. Le principal reproche adressé à Pasmore porte sur le caractère calculé et systématique de ces nouvelles œuvres. Seule son attitude – bien qu'incomprise – a grâce aux yeux de quelques journalistes comme en témoigne le compte-rendu du *Times* : « Mais l'intérêt essentiel de l'exposition réside dans cette phase fantastique et totalement imprévisible du développement d'un des plus talentueux artistes anglais vivants [...] Pour l'instant, on peut surtout admirer une telle conduite, désintéressée jusqu'à l'extravagance, et s'interroger sur ce qu'il adviendra lorsqu'en l'absence d'édition sur beaux papiers pour cubistes, les journaux auront jauni, lorsque tous les théorèmes du livre auront trouvé une application, et lorsque l'artiste retrouvera un intérêt pour la nature et la peinture au pinceau<sup>230</sup>. » Quelques voix s'élèvent néanmoins parmi les artistes pour défendre les derniers développements de l'œuvre de Pasmore. Dans *New Statesman and Nation*, Patrick Héron juge l'exposition de la Redfern Gallery, la plus importante de l'année. Il loue la qualité des collages de l'artiste qui constituent, selon lui, des prolongements directs à sa peinture figurative : « La couleur exquise, claire dans les nuances, résonante dans les tons, appliquée en couche d'une douce uniformité ; l'équilibre réfléchi et compliqué du dessin qui, bien que dérivant d'une profonde sensation d'espace, flatte merveilleusement la surface, et finalement le geste extrêmement sensible, que ce soit au fusain ou au pinceau ; pour tout cela le Pasmore d'aujourd'hui apparaît parfaitement dans la continuité du Pasmore d'hier<sup>231</sup>. »

---

<sup>229</sup> Selon Bowness et Lambertini, cette œuvre aurait été présentée, en 1948, au London Group, mais Ronald Alley remarque qu'elle apparaît sur une photographie de l'exposition à la Redfern Gallery, la même année (R. Alley, 1965, cat. n°73).

<sup>230</sup> « Mainly the exhibition is of interest as a fantastic and wholly unpredictable phase in the development of one of the most gifted of living English artists [...] And for the moment it is only possible to admire such extravagantly disinterested conduct and to wonder what effect it may have when the newsprint has yellowed in the absence of Special editions on fine paper for cubists, when every theorem of the book has been given its application, and when the artist takes an interest in the paint brush and nature again. » Anonyme « Redfern Gallery. Mr. Pasmore's Abstractions », *The Times*, 5 novembre 1949.

<sup>231</sup> « The exquisite colour, clear in hue, resonant in tone, and softly flat in its actual application: the intricate, thoughtful balance of design, which while it derives form a profound sensation of space, is wonderfully flattering to the surface: and finally the extremely sensitive touch, whether of chalk or brush – by means of all these the Pasmore of the present is seen to be perfectly related to the Pasmore of the past. » Patrick Héron, compte-rendu d'exposition, *New Statesman and Nation*, XXXVIII, n° 975, 12 novembre 1949, p. 548.

John Piper, pour sa part, fait l'acquisition d'*Abstrait en blanc, gris et ocre n°1* qu'il proposera à la Tate Gallery en 1956.

Kenneth Martin se heurte à une hostilité semblable à celle que rencontre alors Pasmore, lorsqu'il choisit d'adopter l'abstraction. Bien que désapprouvant ce choix, Oliver Brown, directeur des Leicester Galleries, présente sa première peinture abstraite *Construction* (non identifiée) en juillet 1950. En février l'année suivante, l'artiste expose, à la Gimpel Fils Gallery, une deuxième abstraction, aujourd'hui intitulée *Collage en rouge et gris* (*Collage in Red and Grey*, 1950, succession Kenneth Martin) [fig. 49]. Cette œuvre présente plusieurs points communs avec les collages de Pasmore : sa technique qui mêle peinture à l'huile et papier collé, son vocabulaire pictural strictement limité à des formes géométriques, le recours systématique à la section d'or et au « format mouvant ». Elle relève cependant d'une autre sensibilité, et il ne faut pas chercher ici de dessin expressif, d'équilibres précaires ou de jeux sur les contrastes de textures. Des blocs de couleurs uniformes structurent une composition dense, fortement charpentée, mais dynamique. Ses peintures, de plus petit format, déclinent fréquemment un motif en série. Daté de l'hiver 1949-50, *Abstrait vert et marron* (*Abstract, Green and Brown*, collection Kenneth Powell) [fig. 50] se compose d'un fond scandé par des bandes verticales blanches disposées selon la section d'or, et d'un module carré répété sur l'ensemble de la surface de la toile. Tous les déplacements du module – ses interactions avec la grille du fond et ses précédents emplacements – entraînent une configuration complexe de formes géométriques soulignées par la couleur. Une autre œuvre de la même série, *Abstrait, vert et marron (3)* (*Abstract, Green and Brown (3)*, c. 1950, Succession Kenneth Martin<sup>232</sup>) [fig. 51] reprend ce mode de construction : un fond rythmé par des bandes verticales, un module (qui décrit cette fois-ci un mouvement resserré au centre de la toile) ainsi qu'une distribution des couleurs en fonction des interactions entre la grille et le « format mouvant ». Bien que ces deux peintures soient de strictes applications de principes de composition, elles conservent dans leurs cernes imprécis et leurs touches apparentes (semblant brossées à la hâte) un aspect artisanal, « artistique ». Lawrence Alloway remarque à ce propos, en 1954 : « Les premières peintures concrètes de Kenneth Martin sont d'une géométrie légèrement

---

<sup>232</sup> Dans le catalogue *Kenneth et Mary Martin* (Londres : Annely Juda Fine Art, 1987), cette œuvre est datée de 1948 (cat. n°48). *Abstrait, vert et marron* (coll. Kenneth Powell) de cette même série portant au dos la mention manuscrite « december 1949 – january 1950 » (Cf. A. Grieve, 2005, p. 88), il est probable cependant qu'elle soit plus tardive.

déséquilibrée, évoquant des collages qui auraient été assemblés avec des mains sales. Elles sont maculées et atmosphériques et, grâce à de légers écarts avec les axes horizontaux et verticaux, les rectangles sont disposés selon des relations vivantes<sup>233</sup>. »

Kenneth et Mary Martin travaillent alors de concert, partageant les mêmes intérêts et arrivant à des conclusions semblables. Mary Martin abandonne ainsi l'art figuratif en même temps que son époux, et présente ses premières abstractions à la Gimpel Fils Gallery, au London Group en février 1951, puis à l'Artists International Association, en mai de cette même année. Elle ne considère cependant pas ces peintures comme des œuvres d'art à part entière, ainsi qu'elle l'explique en 1969 : « mes premières œuvres abstraites étaient des exercices logiques sans qu'elles soient considérées comme des expressions en soi ou des produits<sup>234</sup> ». De fait, aucune n'a été conservée, et elles ne sont connues aujourd'hui que par trois photographies en noir et blanc. Sur l'une d'entre elles, figure un tableau de format rectangulaire [fig. 52] dont la surface est divisée orthogonalement. Les carrés et les rectangles ainsi tracés sont disposés en spirale, et colorés de manière à ne jamais porter la même couleur s'ils se jouxtent. Se remémorant son passage au relief, Mary Martin décrit la manière dont elle procédait à l'époque : « [le premier relief] était une traduction directe des peintures précédentes que j'avais construites en déplaçant un "format" sur des espaces positifs et négatifs (un échiquier). Les espaces positifs étaient peints en blanc, les négatifs, en noir, mais les espaces qui partageaient à la fois des zones positives et négatives, étaient peints en rouge terre<sup>235</sup>. » La division en échiquier dérive de son analyse des peintures de Paul Klee lorsqu'il détermine des zones sombres ou claires, par les entrelacs d'un trait ombré d'un seul côté. Selon Peter Lowe,

---

<sup>233</sup> « Kenneth Martin's first concrete paintings were of a slightly disorder geometry, reminiscent of collages assembled with dirty hands. They were smudge and atmospheric and the rectangles were set in lively relationship by small departures from horizontal and vertical axes. » L. Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 13.

<sup>234</sup> « My first abstract Works were logical exercises with no thought of them as self-expression or as product. » Mary Martin, « Character of the Oblique », *The Structurist*, n°9, 1969, p. 51 ; Kenneth Martin rapporte, de plus, que Mary Martin avait répondu à Peter Gimpel qui s'intéressait à ses peintures abstraites, qu'elles n'étaient pas des peintures mais des concepts (*designs*) (Cf. Michael Compton dans *Mary Martin*, Londres : Tate Gallery, 1984, p. 13).

<sup>235</sup> « [My first construction] was a straight translation of preceding paintings, which I had constructed by movement of a format through positive and negative area (chess board). The positive area were painted white and the negative were painted black but those areas which partook of both positive and negative were painted earth red. » Mary Martin dans *Relief/Construction/Relief*, J van der Marck (éd.), Chicago : Museum of Contemporary Art, 1968, n.p.

Mary Martin proposera ensuite, dans ses cours, un exercice reprenant cette manière de procéder, qu'elle accompagnera d'un travail sur la ligne directement inspiré des *Esquisses pédagogiques* de Klee<sup>236</sup>. A la manière de l'artiste suisse qui définit le travail principal de l'artiste comme le fait de « grouper ses matériaux avec une clarté et une logique telle qu'aucun ne nuise aux autres...<sup>237</sup> », Mary Martin considère que les principes de composition peuvent devenir créatifs en eux-mêmes. Elle attribue, d'ailleurs, son passage à l'abstraction à leur découverte : « La logique qui m'a conduite à devenir un peintre abstrait en 1950 a été enclenchée, entre beaucoup d'autres choses (c'est-à-dire les utilisations traditionnelles des lois régissant la composition picturale et les proportions), par une étude de l'utilisation cubiste du "format mouvant". J'ai vu qu'il pouvait être utilisé en tant qu'élément créatif, dans son droit propre, comme une forme géométrique, sans mimétisme<sup>238</sup>. » Elle se réfère ici directement à l'analyse de l'œuvre de Juan Gris par J.W. Power, dans les *Éléments de la construction picturale*. Dans les œuvres de Mary Martin, l'influence du peintre espagnol se devine aussi dans les contrastes affirmés de couleurs et de valeurs, ainsi que dans la récurrence de la diagonale qui apparaît comme un faible écho aux réseaux de cassures que Gris surimposait à ses figures dans les années 1910.

Comme Mary Martin, Adrian Heath est fortement influencé par le livre de J.W. Power, *Les Éléments de la construction picturale*, lorsqu'il s'essaie à l'abstraction en 1949. Exposée au London Group cette même année, sa première peinture abstraite *Rectangle en rotation* (*Rotating Rectangles*, 1949, Succession Adrian Heath) [fig. 53] est une application littérale du « format mouvant ». Sa facture imprécise renvoie aux toiles contemporaines de Kenneth Martin et de Victor Pasmore avec qui il travaille régulièrement le samedi matin à la Camberwell School of Arts and Crafts. La composition de ses peintures va néanmoins se complexifiant et, en 1950, un tableau comme *Composition montante, verte et bleue*<sup>239</sup> (*Climbing Composition Green and Blue*, Coll. Kenneth Powell) [fig. 54] montre une parfaite

---

<sup>236</sup> Peter Lowe, « Personal Recollections of Kenneth Martin as Teacher », *Constructivist Forum*, 1986, n°3, p. 7.

<sup>237</sup> Paul Klee, « De l'art moderne », *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris : Denoël, 1985, p. 23.

<sup>238</sup> « The logic by which I became an abstract painter in 1950 was set in motion among many other things (e.g. traditional uses of laws of proportion and pictorial composition) by a study of the cubists' use of the « moving format ». I saw it could be used as an inventing element in its own right as a geometric shape, non-mimetically ». Mary Martin, Note à Nicholas Wadley, c. 1964, cité dans *Mary Martin*, Londres : Tate Gallery, 1984, op. cit., p. 12.

maîtrise des règles de construction définies par Jay Hambidge<sup>240</sup>. Grâce à un dessin préparatoire, il est possible de suivre les différentes étapes de développement de cette peinture : l'artiste trace d'abord une série de carrés et de rectangles harmoniques en fonction des dimensions du tableau, il déplace ensuite un carré sur l'ensemble de la toile, puis trace selon ses interactions avec les formes précédemment définies, de nouveaux motifs géométriques.

La personnalité de Heath – son caractère sociable et sa générosité – permet parallèlement au jeune artiste de jouer un rôle important dans le groupe qui se constitue autour de Pasmore. C'est ainsi par l'intermédiaire d'un de ses amis, Terry Frost, que Pasmore entre en contact direct avec Ben Nicholson. Frost et Heath se sont rencontrés pendant la guerre, lorsqu'ils étaient tous deux prisonniers en Allemagne. De retour en Angleterre en 1946, Terry Frost s'est installé à Saint Ives et a étudié à l'école de peinture. Après avoir obtenu une bourse d'ancien combattant, il s'inscrit l'année suivante à la Camberwell School of Arts and Crafts, sur les conseils de Heath. Il suit les cours de Victor Pasmore tout en conservant des liens avec Saint Ives<sup>241</sup>. En octobre 1949, il passe un message d'encouragement de Ben Nicholson à Victor Pasmore<sup>242</sup>. Frost se fait, en retour, l'écho du désir de rencontrer Nicholson exprimé par Pasmore, dans une lettre datée du 4 novembre, à laquelle il joint le catalogue de son exposition en cours à la Redfern Gallery<sup>243</sup>. Le 15 novembre, Nicholson répond directement à Pasmore pour lui dire tout l'intérêt qu'il porte à ses abstractions<sup>244</sup>. De son côté, Pasmore paraît avoir été impressionné par l'œuvre de Nicholson exposée à la Lefèvre Gallery, en

---

<sup>239</sup> L'œuvre est reproduite, planche 14, dans le livre de Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, sous le titre *Interlocking Planes*, du fait d'une inversion de légende.

<sup>240</sup> J. Hambidge, *The Elements of Dynamic Symmetry*, op. cit.

<sup>241</sup> En 1950, Terry Frost loue un atelier jouxtant celui de Ben Nicholson à Porthemear et adhère à la Penwith Society. Il devient l'assistant de Barbara Hepworth en 1951

<sup>242</sup> Selon Jeremy Lewison la correspondance entre Pasmore et Nicholson daterait de mars 1949 (Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1994, op. cit., p. 246).

<sup>243</sup> Terry Frost, Lettre à Ben Nicholson, 4 novembre 1949, Ben Nicholson Archive, Tate Gallery Archive.

<sup>244</sup> Ben Nicholson, Lettre à Victor Pasmore, 15 novembre 1949, succession Victor Pasmore.

1947<sup>245</sup>. Début 1950, il acquiert un relief de Nicholson de 1938<sup>246</sup> et semble brièvement influencé par son œuvre.

Le London Passenger Transport Board lui commande alors pour le dépôt de bus de Kingston (Surrey), une œuvre murale destinée à orner la cantine des inspecteurs et des conducteurs. Dès le mois d'avril, Pasmore présente une première maquette (aujourd'hui disparue) lors de l'exposition organisée par la Société des peintres muraux, à l'initiative du Arts Council (18 avril au 10 mai 1950). Une deuxième maquette de petites dimensions, ayant appartenu à Robert Adams (*Maquette pour le mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston*, 1950, collage sur bois, 11,4 x 23,5 cm, collection particulière) [fig. 55] montre une composition et un vocabulaire formel déjà présents dans ses collages de 1949. Dès cette première phase du projet, pour paraphraser Greenberg, *l'illusion de profondeur créée par le contraste entre le matériau rapporté et le reste, cède immédiatement le pas à une illusion de bas-relief*<sup>247</sup>. Cet effet se concrétise lors de la réalisation de l'œuvre monumentale<sup>248</sup> car les formes géométriques sont sculptées dans le plâtre à prise rapide ou peintes dans une technique proche de la détrempe avec un mélange de pigments, d'œuf et d'huile de lin. Comme Pasmore avait précédemment opté pour le collage pour agrandir la taille de ses œuvres, il adopte cette technique pour s'adapter aux dimensions importantes de la surface à traiter (8'x19' / 2,44 x 5,79 m) [fig. 56]. Cette évolution est néanmoins plus consentie, que recherchée. Le procédé choisi – de faibles dénivellations obtenues par le creusement d'une surface plane – sépare cette œuvre de ses constructions plus tardives, mais la rattache directement aux reliefs de Nicholson. C'est de la même façon un « accident créatif » qui serait, selon Nicholson, à l'origine de son premier relief : alors que l'artiste, préoccupé par la planéité du tableau, incisait et grattait sa peinture, un morceau d'enduit s'en serait détaché<sup>249</sup>. Outre son procédé,

---

<sup>245</sup> Alan Bowness, op. cit., p. 202.

<sup>246</sup> Victor Pasmore, Lettre à Ben Nicholson datée du 15 février 1950 (Ben Nicholson Archive, Tate Gallery Archive). Selon Alastair Grieve, l'œuvre de Ben Nicholson achetée par Pasmore serait *Relief coloré (Coloured Relief)*, huile, crayon et lavis planche sculpté, 1938, 33,99 x 44,2 cm) (A. Grieve, 2005, p. 265, n.17).

<sup>247</sup> Clement Greenberg à propos des papiers collés de Braque et Picasso, dans Clement Greenberg, « Le collage », *Art et Culture*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>248</sup> Cette œuvre a été détruite en 2000.

<sup>249</sup> Nicholson rapporte tardivement cette anecdote dans la monographie éditée par Herbert Read (*Ben Nicholson : Paintings, Reliefs, Drawings*, Londres : Lund Humphries, 1948). Jeremy Lewison remarque néanmoins que son premier relief achevé (1933, Coll. particulière) fut sculpté dans une planche de bois (Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1994, op. cit.).

le mural de Pasmore rappelle par ses formes géométriques nettement définies, sa composition échappant à une stricte orthogonalité et ses couleurs éteintes (rouille et chamois), certaines abstractions contemporaines de Nicholson, tels les panneaux concaves destinés au Rangitane, un navire de la New Zealand Shipping Company (*Octobre*, 1949, Collection particulière) [fig. 56a].

Au printemps 1950, Pasmore est invité à participer à l'exposition de la Penwith Society. Il y adhère en janvier, l'année suivante, et présente ses œuvres régulièrement jusqu'en 1954 dans les expositions d'été. Sur l'invitation de Nicholson, il se rend à Saint Ives où il réside deux semaines durant l'été 1950. Ce séjour est pour Pasmore l'occasion de renouer avec le dessin sur le motif, et bien qu'il se défende d'éprouver un regain d'intérêt pour le paysage, il réalise plusieurs vues identifiables de Porthmeor Beach (*Beach of Cornwall*, Arts Council Collection, Londres, *Porthmeor Beach, St. Ives*, collection Tate, Londres [fig. 57]). Exécutés à l'encre bleu-noir sur des feuilles de papier de mauvaise qualité, ces dessins signés ne sont pourtant pas de « simple croquis de vacances » comme l'artiste aime à les appeler<sup>250</sup>. Selon le journal de Townsend, certains auraient été traduits en lithographies<sup>251</sup>, mais Pasmore ne se souvient que d'une seule gravure réalisée : « une version spirale de *Vagues*<sup>252</sup> ». L'embarras de Pasmore vis-à-vis de ces dessins s'explique aisément : leurs formes emboîtées, leurs lignes courbes ou spiralées sont abstraites à l'évidence d'après nature, alors que l'artiste affirme dès 1951 : « ... le mot "abstraction" est souvent utilisé pour qualifier n'importe quelle peinture de l'école moderne, qui est caractérisée par la distorsion ou le raffinement gratuit de l'apparence photographique. De telles peintures [...] appartiennent à la tradition visuelle. [...] Ce que j'ai fait [...] ne résulte pas d'un processus d'abstraction d'après nature, mais d'une méthode de construction émanant de l'intérieur<sup>253</sup>. » C'est sans doute la même raison qui pousse Pasmore à minimiser l'influence de Nicholson. Dès novembre 1948, l'exposition de Nicholson à la

---

<sup>250</sup> Victor Pasmore, note à Alastair Grieve, datée du 21 novembre 1979, cité dans A. Grieve, 2005, p. 68.

<sup>251</sup> Andrew Forge (ed.), *The Townsend Journals*, op. cit, p. 90.

<sup>252</sup> Victor Pasmore, Lettre à Chris Stephen datée du 19 novembre 1996, Tate Gallery Cataloguing Files. Aucun exemplaire de cette gravure n'a pu être retracé, à ce jour.

<sup>253</sup> « ... the word 'abstraction' is often used to denote any paintings of the modern school which are characterised by an extra distortion or refinement of photographic appearance. Such paintings [...] belong to the visual tradition [...] What I have done therefore is not a result of abstraction in front of nature, but a method of construction emanating from within. » Victor Pasmore, « The Artist Speaks », op. cit., p. 3. Cet article reprend l'introduction de Pasmore au débat organisé à l'I.C.A. autour de sa dernière exposition à la Redfern Gallery (9 janvier 1951).

Lefèvre Gallery ne comporte plus, en effet, d'abstraction du type Abstraction Création, mais des peintures évoquant les paysages de Saint Ives, il s'agit selon Patrick Héron : « d'excellents portraits, [qui] évoquent cet admirable coin de campagne avec une véracité prodigieuse<sup>254</sup>. » Dans la monographie publiée conjointement à l'exposition, Nicholson déclare d'autre part : « Le genre d'art qui me paraît intéressant n'est pas nécessairement figuratif ou non-figuratif, mais il est à la fois musical et architectural, la construction architecturale y est utilisée pour exprimer des relations musicales entre la forme, la tonalité et la couleur et, en ce qui me concerne, que cette relation visuelle, "musicale", soit plus ou moins abstraite est hors sujet<sup>255</sup>. » Bien que les deux artistes cherchent à créer une parenté entre peinture et musique, ils ne partagent donc pas la même approche. Nicholson se montre, de plus, peu intéressé par les ouvrages de géométrie appliquée. Dans un de ses derniers entretiens, Pasmore tente de résumer leurs relations : « Tandis que Bomberg et Wyndham Lewis n'étaient plus abstraits et que je ne les voyais pas beaucoup, Ben continuait à faire de l'abstrait, enfin plus ou moins... en réalité, il faisait des natures mortes. Je suis resté en contact avec lui et nous sommes devenus très amis. Mes premières œuvres ont certainement été influencées par Ben Nicholson<sup>256</sup>. »

En décembre 1950, l'exposition de Pasmore à la Redfern Gallery marque son retour à la peinture puisque seuls deux collages et une lithographie figurent sur la liste des dix-huit œuvres présentées. Les titres sont à la fois descriptifs, faisant référence à une forme

---

<sup>254</sup> Patrick Héron, « Ivon Hitchens ; Ben Nicholson », *New Statesman and Nation*, 16 mai 1952, p. 584. Cité et traduit dans Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1994, op. cit., p. 85.

<sup>255</sup> « ... the kind of art which I find exciting is not necessarily representational or non-representational, but it is both musical and architectural, where the architectural construction is used to express 'musical' relationship between form, tone and colour and whether this visual, 'musical', relationship is slightly more and slightly less abstract is for me beside the point. » Ben Nicholson « Notes on Abstract Art, Further Notes, juin 1948 » dans Herbert Read, *Ben Nicholson : Paintings, Reliefs, Drawings*, Londres: Lund Humphries, 1948, p. 27.

<sup>256</sup> « Whereas Bomberg and Wyndham Lewis were no longer abstract and I didn't see them much, Ben was still doing his abstract, well semi... he was doing still life really. I kept in touch with him and we became very friendly. Early work of mine was certainly influenced by Ben Nicholson. » Nicholas Watkins, « An interview with Victor Pasmore », op. cit., p. 286. Ce texte est une version écrite d'un entretien entre Victor Pasmore et Nicholas Watkins qui se déroula le 14 septembre 1995, à la Marlborough Fine Art à Londres.

géométrique dominante, et allusifs car ils évoquent des phénomènes naturels<sup>257</sup>. Scindées horizontalement en deux zones aux traitements différenciés, ces peintures s'apparentent à des paysages. En 1954, Pasmore explique à propos de l'une d'entre elles (*Motif en spirale, vert, violet, bleu et or : La Côte de la mer intérieure* [*Spiral Motif: Green, violet, Blue and gold: The Coast of the Inland Sea*] 1950, collection Tate, Londres, B&L n°154) [fig. 58] : « Cette œuvre appartient à une série de thèmes de paysages développés au moyen d'une libre construction d'éléments de formes pures, soit la ligne spirale comme dans ce cas précis ou le carré comme dans *l'Éclipse*. En développant et en arrangeant ces formes d'une manière spécifique et en accentuant leur qualité émotive, une image apparaît finalement, évoquant certaines formes d'un paysage. Chaque fois, le titre est suggéré par la peinture achevée et elle n'est en aucune façon la représentation d'une image préconçue<sup>258</sup>. » Le procédé décrit semble directement inspiré de la lecture de Paul Klee qui remarquait dans *De l'art moderne* : « À mesure que l'œuvre s'étoffe, il arrive facilement qu'une association d'idée s'y greffe, s'appêtant à jouer les démons de l'interprétation figurative<sup>259</sup>. » Pasmore insiste d'ailleurs sur le caractère profondément subjectif de ces peintures qu'il décrit comme des images subconscientes, et affirme ne pas vouloir exprimer d'idées abstraites mais des sentiments humains<sup>260</sup>. Dans un premier temps, il confie à Heath que ces spirales lui ont été inspirées par une carte postale d'Arles montrant des ondulations créées à la surface de l'eau par des lavandières<sup>261</sup>. L'anecdote tient du lapsus, une référence implicite à Van Gogh, car il affirme parallèlement avoir imaginé seul ce motif. Pour Pasmore, l'artiste hollandais demeure, en fait, une référence comme il apparaît dans son article « The Artist Speaks ». Sa précédente

---

<sup>257</sup> Les allusions aux phénomènes naturels seront supprimées dans les dénominations ultérieures de ces œuvres.

<sup>258</sup> « This picture was one of a limited series of landscape themes developed by means of a free construction of pure form elements, either the spiral line as in this case or the square as in the 'Eclipse'. By developing and arranging these forms in certain ways and by emphasising their emotive qualities, an image finally formed suggestive of certain landscape forms. In each case the title was suggested by the completed picture, in no instance was the picture a representation of an existing or preconceived image. » Victor Pasmore, avril 1954, cité dans Ronald Alley, 1965, cat. 89.

<sup>259</sup> Paul Klee, *De l'art moderne*, op.cit., p. 23

<sup>260</sup> Il affirme ainsi « La côte de la mer intérieure est [...] la côte d'une expérience subconsciente [...] Le mot 'intérieur' dénote ici son extrême subjectivité » [« The coast of the inland sea is [...] a sea coast of subconscious experience [...] The word 'inland' denotes this extreme subjectivity. » (Victor Pasmore, avril 1954, op. cit.). On remarquera parallèlement son insistance sur sa volonté d'évoquer des émotions naturelles ou des sentiments humains, dans son article « The Artist Speaks » op. cit.

<sup>261</sup> A. Grieve, 2005, p. 75

assertion s'explique néanmoins car il ne s'agit pas ici à proprement parler d'influences, mais davantage de réminiscences complexes d'images qu'il affectionne : cieux tourmentés de Van Gogh, tempêtes de Turner ou vagues d'Hiroshige<sup>262</sup>.

L'intérêt qu'il porte à l'art primitif affleure parallèlement dans d'autres peintures exposées à la Redfern Gallery, comme *Motif triangulaire : l'homme indien* (aujourd'hui, *Abstract in Olive Brown and Indigo (The Indian Man)*, 1950, Collection particulière, B&L 148) [fig. 59]<sup>263</sup>. Dans cette œuvre, l'évocation de l'art amérindien se borne aux motifs de hachures et à l'arrangement vertical des formes géométriques (triangle, demi-cercle et carré). Malgré son titre, elle pourrait donc s'inspirer tout autant de la sculpture africaine qu'océanienne, voire de leur interprétation par Picasso. Si Pasmore s'intéresse à ces formes d'art, c'est alors surtout pour justifier sa nouvelle pratique abstraite ainsi que le démontre la préface de son anthologie, *Abstract Art, Comments by some Artists and Critics* : « Ces formes [géométriques] sont utilisées communément pour des finalités décoratives depuis les temps les plus anciens mais jamais excepté chez les peuples "primitifs" ou "sauvages", comme une expression picturale complète<sup>264</sup>. » Cette attitude fait écho au propos de l'exposition de l'I.C.A., « 40 000 Years of Modern Art » (20 décembre 1948 – 29 janvier 1949), mettant en parallèle art moderne et art primitif. Pasmore paraît ainsi sous-entendre que l'art est intemporel. Il est d'ailleurs tentant de mettre en parallèle une peinture comme *Le Ciel embrasé (The Fiery Sky)*, 1948, coll. privée, B&L 130) [fig. 60] avec les enluminures de manuscrits celtiques du Moyen-Âge : même art de la surface que tissent des lignes courbes, même horreur du vide qui se manifeste dans la saturation de l'espace par des motifs en spirale. L'artiste considère néanmoins l'abstraction comme l'ultime manifestation d'une évolution artistique qu'il imagine comme une succession dynamique de styles, ayant sa propre temporalité, et où la forme résulte toujours d'une

---

<sup>262</sup> La Tate Gallery a consacré une importante rétrospective à Van Gogh en 1947, où figuraient un certain nombre d'œuvres de la fin des années 1880. Pasmore a souvent cité Van Gogh comme une influence déterminante, tout comme Turner et Léonard de Vinci auxquels il attribue ses premiers chocs esthétiques.

<sup>263</sup> Pasmore veillera par la suite à limiter l'importance de ces analogies : « ... j'ai bien vu une analogie entre certaines de mes images abstraites, après les avoir peintes, et celles de l'art primitif. Cette analogie m'a peut-être suggéré le titre d'homme indien – une sorte de totem. Mais je n'aime pas ces analogies primitives qui ne semblent pas avoir de sens pour le vingtième siècle – une des raisons pour lesquelles je me suis tourné vers les techniques mécaniques pour la construction des reliefs » (Victor Pasmore, Note de à Alastair Grieve datée du 21 novembre 1979, A. Grieve, 2005, p. 71).

<sup>264</sup> Victor Pasmore, *Abstract Art, Camberwell School of Arts and Crafts*, 1949, p.ii.

technique. Sa conception de l'histoire de l'art s'apparente, d'une certaine façon, à celle d'Henri Focillon qu'il cite dans son anthologie sur l'art abstrait<sup>265</sup>.

Pour Pasmore, l'art demeure immanent à la nature ainsi qu'il le précise, en 1951, dans son article « The Artist Speaks » : « On ne doit plus comprendre l'ancienne maxime "l'art imite la nature" dans le sens superficiel imposé par les écoles et les académies de peinture visuelle, mais dans sa signification la plus profonde – l'art imite la nature dans ses modes opératoires<sup>266</sup>. » Cherchant toujours à fonder sa pratique sur des données objectives, il s'appuie sur les descriptions des processus naturels que donnent les ouvrages scientifiques. Il se fie tout particulièrement au livre de D'Arcy Thompson *On Growth and Form*<sup>267</sup>. L'auteur y démontre la corrélation entre forme et processus de croissance – la spirale en étant l'expression type – et il décrit la structure géométrique sous-jacente aux formes organiques, de nombreux diagrammes à l'appui. Dès leurs premières apparitions dans la peinture de Pasmore en 1948, les spirales sont cependant tracées à main libre, sans se préoccuper d'une quelconque correction mathématique. L'artiste se défend d'ailleurs d'éprouver un intérêt pour la géométrie en soi : « ... il est devenu nécessaire de créer un alphabet de formes picturales totalement nouveau. J'ai utilisé des formes géométriques pour cette raison ; non parce que je voulais créer un art géométrique, mais parce que ces formes – étant déjà abstraites de la nature et universellement reconnues, sont devenues en elles-mêmes des éléments concrets, et se prêtent en tant que tels à la libre interprétation du peintre<sup>268</sup>. » L'ambiguïté de la position de Pasmore tient alors à cette revendication contradictoire : il affirme utiliser des formes neutres, concrètes, mais il recherche des archétypes de formes naturelles. De la même façon, il qualifie toujours ses abstractions de paysages. La peinture *visuelle*, réaliste – l'unique forme picturale connue par Pasmore dans son enfance – demeure, en fait, sa référence principale. Il définit

---

<sup>265</sup> Il est intéressant de remarquer que Herbert Read, bien que défendant une conception transhistorique de l'abstraction, se réfère longuement à l'ouvrage de Focillon, *La Vie des formes*, dans sa monographie sur Ben Nicholson

<sup>266</sup> Victor Pasmore, « The Artist Speaks », op. cit.

<sup>267</sup> D'A. W. Thompson, *On Growth and Form*, (1<sup>ère</sup> éd. 1917) Cambridge, Cambridge University Press, 1942

<sup>268</sup> « ... it becomes necessary to create a new alphabet of pictorial forms altogether. It is for this reason that I have used geometric forms; not because I wish to create a geometric art, but because these forms, being already abstracted from nature and universally recognised, have become concrete elements in themselves, and as such, lend themselves to free interpretation by the painter. » Victor Pasmore, « The Artist Speaks », op. cit.

ainsi sa pratique abstraite comme une inversion de cette manière de peindre : « ... le peintre qui utilise de telles formes [géométriques] doit procéder comme le musicien, d'une gamme limitée à une construction complexe, ce qui se situe à l'opposé du peintre visuel qui, en dessinant d'après un vaste environnement naturel, procède du complexe au limité par une méthode d'abstraction<sup>269</sup>. »

---

<sup>269</sup> « ... the painter who used such forms must proceed, like the musician, from a limited scale to a complex construction, which is the opposite direction to the visual painter who, by drawing upon the vast field of nature, proceeds by a method of abstraction, from the complex to the limited. » Victor Pasmore, *ibid.*

## Chapitre II : L'Esprit de la reconstruction

« Aujourd'hui, le monde entier est ébranlé par l'esprit de la reconstruction. Dans le domaine des arts, les plus touchés dans leur apparences extérieurs sont ceux qui appartiennent aux sens visuels [...] un langage totalement nouveau qui ne possède aucune ressemblance avec les formes traditionnelles a été créé<sup>270</sup>. »

Victor Pasmore, 1951

Organisé en 1951 à l'initiative du gouvernement travailliste de Clement Attlee, le Festival de Grande-Bretagne prête à de nombreuses interprétations, comme le remarque Margaret Garlake : « célébration de la survie, floraison d'un nationalisme romantique, salon quasi-scientifique, adieu au socialisme [le gouvernement d'Attlee ne survit au Festival que quelques semaines]<sup>271</sup> ». Dans le domaine artistique, il permet surtout de questionner et de redéfinir le rôle de l'art dans l'espace public. Les nombreuses œuvres commandées à cette occasion ne sont plus commémoratives à la différence de l'entre-deux guerres, mais doivent aider la population à réinvestir les quartiers de la reconstruction, souvent grâce à un programme iconographique fondé sur des valeurs communes, identitaires. À Londres, le Festival se concrétise par la construction sur South Bank d'une ville éphémère ornée de sculptures et de peintures murales qui exaltent non seulement les valeurs familiales, mais aussi les sciences et la découverte, gages d'un avenir radieux. Intrinsèquement liées aux bâtiments qu'elles décorent, les peintures murales doivent fournir au spectateur un moyen d'orientation et une illustration des différents pavillons. Les artistes bénéficient néanmoins d'une grande liberté pour choisir l'idiome qui leur semble le mieux correspondre à une situation donnée, comme en témoigne la décoration réalisée par Victor Pasmore pour le mur sud-est du Regatta

---

<sup>270</sup> « Today the whole world is shaken by the spirit of reconstruction. In the realm of the arts, those that belong to the visual senses have been most affected in outward for [...] an entirely new language as been formed bearing no resemblance at all to traditional forms. » Victor Pasmore, « Abstract Painting in England », op. cit., p. 427.

<sup>271</sup> « [the Festival offers many readings] : a celebration of survival, an efflorescence of romantic nationalism, a quasi-scientific trade fair, a farewell to socialism », Margaret Garlake, *British Art in Postwar Society*, op. cit., p. 7

Restaurant, *La Cascade (The Waterfall*, aujourd'hui détruite) [Fig 61]. Le 26 octobre 1950, William Townsend décrit dans son journal un des premiers projets pour cette décoration – un dessin au trait considérablement agrandi – qu'il a aperçu dans l'atelier du peintre et qui lui semble dériver des dessins de Porthemear Beach<sup>272</sup>. Avec l'aide d'Anthony Hill, un étudiant, Pasmore réalise durant l'hiver un carton grandeur nature de la peinture murale, dans le gymnase de la Central School of Art où il enseigne depuis 1949. Les photographies prises alors [Fig 62] montrent que la composition en est déjà arrêtée : des chevrons et des spirales bordés de verticales et d'horizontales qui semblent les contenir avec peine. Le motif de la spirale, récurrent dans les œuvres contemporaines de Pasmore, pourrait laisser supposer que ce projet est imaginé sans tenir réellement compte de son contexte architectural. Pour l'artiste, cette image correspond pourtant parfaitement à l'architecture qu'elle habille<sup>273</sup>. Son iconographie et son graphisme s'accordent avec les partis pris adoptés pour la décoration intérieure du restaurant : textiles et vaisselle sont imprimés de motifs inspirés de la structure atomique des cristaux<sup>274</sup>. *La Cascade* accompagne, d'autre part, le cheminement du visiteur qui doit descendre l'escalier qui flanque le bâtiment pour accéder au Festival. Pasmore explique enfin que cette représentation des eaux bouillonnantes d'un torrent doit dynamiser l'architecture, s'y heurter, *la faire exploser*<sup>275</sup>. H.F. Clark, un des concepteurs du jardin intérieur du Regatta Restaurant, ne décèle pourtant aucun rapport antagoniste entre cette décoration et le bâtiment. Dans un article publié dans la revue *Broadsheet n°1*, il souligne que les spirales de l'œuvre de Pasmore, les lignes serpentine des allées et des massifs du patio déclinent les principes adoptés par l'architecte, Misha Black : enclorre (plan centré) et ouvrir (multiplication des baies vitrées et des lignes horizontales)<sup>276</sup>. Il justifie ce mode de collaboration en citant un extrait de l'article de Matyla Ghyka sur le Modulor de Le Corbusier : « Nous avons découvert en observant les productions artistiques les plus réussies... que dans chacune d'elles, une forme fondamentale est répétée et que les parties

---

<sup>272</sup> Andrew Forge (ed), *The Townsend Journals*, op. cit., p. 90

<sup>273</sup> Pasmore avait pensé dans un premier temps réarranger les carreaux de céramique du mural pour augmenter l'effet de contraste avec l'architecture, mais il a finalement choisi de rester fidèle au carton réalisé durant l'automne 1950 (A. Grieve, 2005, pp. 80-81).

<sup>274</sup> Dans le cadre du Festival de Grande Bretagne en 1951, le « Festival Pattern Group » proposait de reprendre la configuration des cristaux dans les motifs des textiles, des vitres et de la porcelaine.

<sup>275</sup> Victor Pasmore, « A jazz mural » dans M. Banham et B. Hillier, *A Tonic to the Nation, The Festival of Great Britain 1951*, Londres : Thames and Hudson, 1976, p.102

<sup>276</sup> H.F. Clark, « New Architecture and Abstract Art », *Broadsheet N°1 Devoted to Abstract Art*, Londres : Lund Humphries, 1951, n.p.

constituent des figures similaires par leur composition et leur disposition. L'harmonie résulte de la répétition de la forme fondamentale du plan à travers ses subdivisions<sup>277</sup>. »

Dans le cadre du Festival, Pasmore expose parallèlement six peintures figuratives des années 1940 et trois œuvres abstraites dans les deux volets d'une rétrospective sur la peinture britannique de 1925 à 1950. Présenté dans l'une de ces expositions, *Abstrait en marron, noir, olive* (*Abstract in Brown, Black, and Olive*, 1950, Arts Council Collection, Londres, B&L n°156) [Fig 63] est alors acquis par le Arts Council. L'institution compte parmi les rares soutiens de Pasmore après son passage à l'abstraction, et cela bien que Kenneth Clark qui préside son conseil artistique de 1951 à 1953, ne comprenne ni n'apprécie l'évolution de l'artiste. En marge du Festival londonien, le Arts Council invite encore Pasmore à participer à une exposition itinérante « 60 Paintings for '51 ». Dans ce projet empreint de l'idéologie du Welfare State, soixante artistes se voient confier la réalisation d'une peinture de grand format (47 x 60 pouces) pouvant être accrochées « dans une église nouvelle, un paquebot moderne, les bureaux de la Commission nationale du charbon, les halls d'hôtels des British Railways, les salles d'attentes des aéroports, les foyers des cinémas<sup>278</sup>. » L'exposition débute à Manchester en mai 1951, puis circule dans onze autres villes, après avoir été préalablement inaugurée à Londres le 17 avril. Le palmarès hétéroclite des prix attribués à l'issue de « 60 Paintings for '51 » démontre le goût persistant du Arts Council pour la peinture figurative. Parmi les premiers figurent en effet Claude Rogers (*Miss Lynn*), Lucian Freud (*Interior near Paddington*), Ivon Hitchens (*Aquarian Nativity, Child of the Ages*) et Robert Meidley (*Bicyclists against Blue Background*)<sup>279</sup>. La peinture de Pasmore, *La Tempête de neige : motif en spirale en noir et blanc* (*The Snowstorm : Spiral Motif in Black and White* aujourd'hui *Spiral Development*, 1950-51, Arts Council Collection, Londres, B&L 158) [Fig 64] n'obtient aucun prix, mais est immédiatement achetée par le Arts Council. Cette œuvre quasiment monochrome marque une radicalisation de ses recherches antérieures : malgré les formes imbriquées rémanentes des rochers dessinés à Porthmeor Beach, les motifs envahissent

---

<sup>277</sup> « We have found in observing the most successful products of art... that in each of them a fundamental shape is repeated and that the parts form, by their composition and disposition, similar figure. Harmony results from the repetition of the fundamental form of the plan throughout its subdivision ». H.F. Clark, *ibid.*

<sup>278</sup> « in a new church, a modern liner, the offices of National Coal Board, the hotel lounges of British Railways the waiting-rooms of airports, the foyers of cinemas » P. James, « Patronage for Painters, 60 paintings for ' 51 », *The Studio*, août 1951, p. 42-47.

<sup>279</sup> L'exposition itinérante comprend aussi une nature morte abstraite de Ben Nicholson et lors de sa dernière étape à Londres une sculpture de Robert Adams.

désormais l'ensemble de la toile créant un effet all-over. Peintes les mois suivants, ses dernières peintures en spirale se caractérisent par une résurgence du répertoire formel des collages de 1949, une réduction de la palette et un graphisme durci ; leurs compositions descendantes héritées de *La Cascade* semblent figées sur la surface de la toile. Dès 1951, Pasmore désire soustraire cette forme à ses connotations naturelles. Lors de la conférence « Public View n°1 » organisée à l'I.C.A., il réfute ainsi l'affirmation de Richard Hamilton selon laquelle la spirale se distinguerait des autres formes géométriques, par sa nature organique<sup>280</sup>. L'embarras croissant de Pasmore vis-à-vis de ce motif se traduit paradoxalement par son exploitation systématique dans différentes techniques : gravures sur linoléum, peinture sur céramique<sup>281</sup>. Malgré ces diverses expériences, Pasmore ne parvient pas à le traiter comme une forme abstraite simple, et la référence au paysage persiste dans les titres de ses tableaux<sup>282</sup>. Ronald Alley explique son abandon des spirales par une double raison : « elles tendent, d'une part, à évoquer l'impression d'un paysage et, d'autre part, elle ne donne pas [de l'avis de Pasmore] une expression adéquate aux conceptions modernes de l'espace<sup>283</sup>. » A cette époque, l'artiste expérimente des formats oblongs rappelant les kakemonos, puis il adopte l'ovale cherchant, comme les cubistes auparavant, à échapper aux problèmes créés par l'abandon de la perspective linéaire.

---

<sup>280</sup> « M. Hamilton a dit que les carrés ne signifiaient pas grand chose, puisqu'ils ne possédaient pas d'équivalent dans la nature. Les spirales avaient une contrepartie organique. Il avait donc eu l'impression que l'entrée de M. Pasmore dans le domaine organique constituait une avancée, mais après l'avoir entendu parlé, il ne lui était plus possible de le croire, si M. Pasmore en personne n'en appréciait pas la signification. M. Pasmore a dit qu'il ne savait pas pourquoi une spirale était censée être organique. La forme d'un diamant, par exemple, était organique. » [« Mr Hamilton said that squares did not mean much, as they had no counterpart in nature. Spirals had an organic counterpart. Therefore he had felt that Mr Pasmore's entry into organic field had been an advance, but now that he had heard him speak he did not think that it could be an advance if Mr Pasmore himself did not appreciate its significance. Mr Pasmore said he did not know why a spiral was supposed to be organic. A diamond shape, for example, was organic. »] Compte-rendu de la conférence « Public View n°1 » (I.C.A., 9 janvier 1951) Tate Archives, Londres, TGA 955.1.7-18, p. 9. Hamilton travaille alors sur l'exposition on « Growth of Form » à l'I.C.A. (4 juillet-31 août 1951).

<sup>281</sup> Comme Kenneth Martin, Pasmore a peint plusieurs plats en céramique réalisés par Barbara Moray.

<sup>282</sup> Bien que n'étant plus associée préalablement à l'idée d'un paysage, une de ces deux dernières peintures sur ce thème *Motif en Spirale (Paysage subjectif) (Spiral Motif (Subjective Landscape)*, 1951, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, B&L 167) conserve cette référence dans son titre dans le catalogue de la Tate Gallery de 1965 (cat. 100).

<sup>283</sup> « He afterwards gave up using spirals partly because they tended to evoke an impression of landscape and partly because they did not, [in Pasmore's opinion], give adequate expression to modern conceptions of space », R. Alley, 1965, cat. N°106, n. p.

De mêmes préoccupations conduisent alors Kenneth Martin à s'essayer à ce format. Il juxtapose ainsi une planche découpée d'un ovale à une composition abstraite fondée sur la subdivision du rectangle du tableau (*Sans titre*, c. 1951, succession Kenneth Martin) [fig. 65]. L'artiste cherche parallèlement à exploiter les potentialités géométriques de cette forme et construit une deuxième abstraction (*Sans titre*, 1951, succession Kenneth Martin)<sup>284</sup> [fig. 66] sur le développement d'orbites elliptiques. À la différence de Pasmore, le vocabulaire formel de Kenneth Martin n'évoque pas le monde naturel : il réduit la spirale à sa courbure dynamique (ellipse) ou au rythme graphique créé par l'enroulement de la ligne (hachure). Ses œuvres apparaissent davantage comme la libre application de principes géométriques. Kenneth Martin affirme d'ailleurs dans un article sur l'art abstrait publié en 1951 dans *Broadsheet n°1* : « [l'art abstrait] est devenu une construction ou une concrétion en soi... En prenant la forme la plus sévère et en la développant en suivant une règle stricte, le peintre peut lui donner une signification dans les limites imposées<sup>285</sup>. »

L'ambiguïté entre figuration et abstraction qui transparaît de manière résiduelle dans la peinture de Pasmore, caractérise les sculptures contemporaines de Robert Adams. L'évolution d'Adams vers l'abstraction est lente et graduelle comme le remarque Lawrence Alloway dans *Nine Abstract Artists* : « Le changement de Robert Adams ne crée pas de précédent inattendu, dramatique : la figure humaine hante encore son œuvre dans la série des constructions verticales de 1948-1949. L'identité physique de ses matériaux s'impose ensuite et abolit la dernière tête et le dernier torse<sup>286</sup>. » Le critique pointe ici une différence fondamentale entre Adams et Pasmore dont il dramatise, parallèlement, le passage de l'abstraction à l'excès. Pour Pasmore, l'abstraction représente une étape nécessaire et raisonnée, justifiée par une évolution artistique, pour Adams, elle apparaît comme le résultat intuitif d'une pratique qui lie la forme

---

<sup>284</sup> Cette peinture est reproduite dans le catalogue de l'exposition « Kenneth Martin » publié par la Lords Gallery (Londres, oct-nov 1962) mais elle n'est pas mentionnée dans la liste d'œuvres.

<sup>285</sup> « [Abstract art] has become a construction or concretion coming from within... By taking the severest form and developing it according to a strict rule, the painter can fill it with significance within the limitation imposed. » Kenneth Martin, « Abstract Art », *Broadsheet N°1 Devoted to Abstract Art*, op. cit. 1951, n. p.

<sup>286</sup> « Robert Adams did not change as the result of a sudden, striking precedent: the human haunted his work, as in the series of vertical construction of 1948-9. After the physical identity of his materials asserted their autonomy and abolished the last head and the last torso. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 3.

au matériau. En 1947, le sculpteur précise dans un texte autographe sans doute destiné au catalogue de son exposition à la Gimpel Fils Gallery: « L'art purement subjectif de Robert Adams (tout art subjectif, en fait) représente une tentative pour créer un autre monde de valeurs perceptuelles, totalement séparé du naturel. [Ses sculptures] sont des symboles d'un genre permanent et absolu, conçues intuitivement, enfantées par le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui... Quand l'idée de l'œuvre à sculpter se forme, on doit trouver précisément le matériau adéquat. La taille de l'œuvre, la couleur et la texture du matériau doivent s'harmoniser<sup>287</sup>. » Dans cette exposition, figurent une série de dix sculptures abstraites évoquant des bourgeons par leurs formes élancées, recourbées ou percées en leurs sommets. Comme en témoignent leurs titres qui font la plupart du temps référence à leur matériau, ces formes relèvent cependant moins d'une métaphore organique qu'elles ne dérivent de la nature du bois dans lequel elles sont sculptées [fig. 67]. La recherche du dynamisme – qui motive aussi les premières peintures en spirale de Pasmore – se manifeste ici dans la tension des courbes et dans l'équilibre superficiellement précaire de ces œuvres reliées en un seul point à leur socle circulaire.

D'autres sculptures anthropomorphes présentées à cette occasion – *Figure assise* (*Seated Figure*, 1947, AG 1992 n°33) [fig. 68] et *Femme à l'enfant* (*Mother and Child*, 1947 AG 1992 n°36) [fig. 69] – laissent transparaître l'influence de Henry Moore. Adams s'intéressait déjà aux sculpteurs britanniques d'avant-garde lorsqu'il suivait les cours du soir à la Northampton School of Arts<sup>288</sup>. En 1944, il aurait ainsi voulu montrer une sculpture dans le style de Gaudier-Brzeska à Moore qui visitait l'école à l'occasion de l'installation de sa sculpture *La Madone à l'enfant* à l'église Saint Matthew. Cette œuvre de Moore – dont le vernissage fit l'objet d'âpres controverses – semble avoir durablement impressionné Adams, ainsi que le montrent le traitement du visage et la synthétisation du corps en courbes et contrecourbes de *Figure assise*. Geoffrey Grigson décèle encore, en 1949, son influence dans

---

<sup>287</sup> « The purely subjective art of Robert Adams, (in fact, all subjective art) is an attempt to create another world of perceptual values, entirely apart from the naturalistic. They are symbols of an absolute and permanent kind, conceived intuitively, and born as children of the world in which we live today...when the idea of the work to be carved is formed, exactly the right material must be found. The size of the piece, colour and texture of the material must all be in accord » Robert Adams, manuscrit cité par Alastair Grieve dans *The Sculpture of Robert Adams*, Londres : The Henry Moore Foundation and Lund Humphries, 1992, p. 13.

<sup>288</sup> Robert Adams a suivi les cours du soir de la Northampton School of Arts de 1937 à 1946. Cette école s'ouvrait alors largement aux idées modernistes des années 1930, encouragée, en

les sculptures d'Adams présentées dans l'exposition de la Royal Society of British Artists, aux Suffolk Street Galleries<sup>289</sup>. Selon l'artiste, il est cependant moins inspiré à l'époque par Moore que par Gonzalez ou Brancusi. Ses voyages réguliers en France<sup>290</sup> lui ont permis d'approfondir sa connaissance des sculpteurs de l'École de Paris. Lors de son premier séjour dans la capitale en mai 1948, l'artiste Maxime Tessier qu'il a rencontré par l'intermédiaire de Peter et Charles Gimpel, l'a invité dans l'atelier de son maître, Henri Laurens ; ils ont aussi visité ensemble celui de Brancusi et le Musée Rodin. Ils ont pu voir enfin les sculptures de Picasso et de Gonzalez. Parmi les œuvres d'Adams exposées à la Gimpel Fils Gallery en avril 1949, une sculpture en bois tourné comme *Tall Figure* (1948-1949 AG 1992 n°67) [fig. 70] s'apparente aux *Colonnes sans fin* de Brancusi [fig. 70a], alors que le plâtre *Baigneur au ballon* (*Bather with ball*, 1948, AG 1992 n°56) [fig. 71] renvoie aux baigneurs peints à Dinard par Picasso [fig. 71a]. La différence d'âge entre Pasmore et Adams – il est de neuf ans le cadet de Pasmore – explique leurs différentes réactions face à l'art de leur temps. Pasmore a, en effet, atteint sa maturité artistique à la fin des années trente en s'opposant à l'actualité parisienne et au modernisme anglais. Adams apprécie Moore, l'artiste moderne le plus consensuel, et s'intéresse activement à l'École de Paris plus de dix ans après que Pasmore s'en soit détourné. Cette divergence de démarches est manifeste dans les dessins contemporains d'Adams [fig. 72] dont le style évoque la peinture de Braque. Ils sont intrinsèquement liés à ses sculptures comme il s'en explique : « Ces dessins qui possèdent des qualités picturales constituent des suggestions pour la sculpture. Un moyen pour faire germer une idée et la développer, mais tournant toujours court. L'artiste croit, en effet, que les problèmes ultimes doivent être résolus dans le matériau même<sup>291</sup>. » Leurs lignes se détachant

---

cela, par la présence d'autres écoles d'art londoniennes évacuées à Northampton (Hammersmith, Chelsea, Central).

<sup>289</sup> « ... he is related in carving and drawing to Henry Moore, but is not an imitator. He is abstract now but neither in a fag end way nor in a way which is not sufficiently individuals. » [« Par sa sculpture et son dessin, il s'apparente à Henry Moore, mais sans l'imiter; il est aujourd'hui abstrait sans que cela constitue une impasse, ni une perte d'originalité. »] Geoffrey Grigson, « Round the London Art Galleries », *The Listener*, Vol XLII, n°1090, 15 décembre 1949, p. 1058. Il faut noter toutefois que Moore est alors une référence obligée pour la critique avec sa rétrospective au Museum of Modern Art à New York en 1946, et son Grand prix de sculpture de la Biennale de Venise en 1948.

<sup>290</sup> En 1949, il expose au « Salon des Réalités nouvelles » et à la Galerie Jeanne Bucher, à Paris.

<sup>291</sup> « This drawings, which have pictorial qualities in themselves, are suggestions for sculpture. A means of germinating an idea and bringing it forward, but always stopping short of the final goal. For, the artist believes that the final problems must be solved in the material itself. » Robert Adams, *Drawings in Pen and Wash*, Londres, Gimpel Fils Gallery, 1949, n.p.

sur des fonds aquarellés en deux couleurs possèdent la rigidité ductile des fils métalliques. Ils annoncent les sculptures graciles en métal auxquelles l'artiste se consacrera ensuite.

A partir de mai 1949, les formes nouvelles de ses œuvres précédentes se réduisent désormais à des squelettes constitués de tiges et de bandes courbées et soudées [fig. 73]. Cette technique apparaît alors si populaire qu'elle devient pour les critiques d'art la marque distinctive d'une nouvelle génération. Lors de la XXVI<sup>e</sup> Biennale de Venise en 1952, le Pavillon britannique réunit ainsi huit jeunes artistes travaillant le métal – Lynn Chadwick, Edouardo Paolozzi, Kenneth Armitage, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Reg Butler, William Turnbull et Robert Adams – les opposant à Henry Moore dont une œuvre est présentée en extérieur. Pour Herbert Read, ces sculpteurs partagent plus qu'une technique, un imaginaire : « Ces nouvelles images appartiennent à l'iconographie du désespoir, ou du défi, et plus l'artiste est innocent plus il transmet efficacement la culpabilité collective. Voici des images de vols, ou de serres ébréchées "détalant au travers les fonds des mers silencieuses", de chairs excoriées, de sexe frustré, la géométrie de la peur<sup>292</sup>. » Les artistes présents sont pourtant loin de former un groupe homogène et la définition tragique de Read ne peut s'appliquer aux recherches formalistes d'Adams. Dans son anthologie sur l'art britannique contemporain, parue l'année précédente, Read avait d'ailleurs préféré rapprocher sa sculpture, *Figure* (1948-1949, AG 1992 n° 77), du collage de Pasmore, *Abstract in White Brown and Ochre* (1949, B&L n°137)<sup>293</sup>. Les reproductions contiguës des deux œuvres lui permettaient d'accentuer leurs points communs : même répertoire limité de formes géométriques, même apparente simplicité de composition contredite par la complexité de la représentation spatiale [fig. 74]. En 1949, Geoffrey Grigson soulignait ainsi en décrivant une autre *Figure* du sculpteur : « Les verticales

---

<sup>292</sup> « These new images belong to the iconography of despair, or of defiance, and the more innocent the artist, the more effectively he transmits the collective guilt. Here are the images of flight, or ragged claws 'scuttling across the floors of silent seas', of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear ». Herbert Read, *New Aspects of British Sculpture* (Pavillon britannique XXVI<sup>e</sup> Biennale), Londres : British Council, 1952.

<sup>293</sup> Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres : Penguin Books, 1951, Pl. 58-59. De la même façon, *Apocalyptic Figure*, une sculpture de Robert Adams commandée par le Arts Council, figurait au dessus d'une peinture et d'un collage de Victor Pasmore (respectivement *Spiral Motif in Green Violet Blue and Gold* et *Rectangular Motif*) dans le dépliant *Broadsheet n°1, Devoted to Abstract Art* (1951).

s'élèvent au travers d'anneaux de pierre, et (plutôt que de se plier) changent brutalement de direction d'un côté, de l'autre [...] Les formes en pierre se recouvrent et se chevauchent<sup>294</sup>. »

La raideur archaïque des œuvres d'Adams trahit son intérêt pour les formes d'art anciennes. Il écrivait à son ami Maxime Tessier en 1947 : « Avez-vous réfléchi à la sculpture mexicaine qui est composée de simples masses cubiques parsemées de petits détails, à la sculpture assyrienne, à un certain type de sculpture égyptienne et sans aucun conteste aux premières sculptures chinoises en pierre, en bois ou en jade ? Ce sont les époques que je considère les plus intéressantes et les plus vitales, les plus à même de valoir le temps consacré à les étudier<sup>295</sup>. » Le goût d'Adams pour « les arts des origines » – pour la transparence de leurs compositions – trouve sa contrepartie dans l'attitude du sculpteur vis-à-vis de ses matériaux, dans cet effacement qui, pour paraphraser Jean-Jacques Rousseau, *laisse triompher la nature qui chante sans que l'artiste ait à affirmer une personnalité d'artiste*<sup>296</sup>. Eric Newton décèle une même retenue dans l'œuvre de Pasmore et affirme lors de la rencontre « Public View n°1 » à l'Institute of Contemporary Art, le 9 janvier 1951 : « Pasmore s'est castré en ne fournissant plus quelque chose de substantiel, la substance demeurant ses dessins très agréables. Pour le dire plus poliment, il y a du puritanisme dans son œuvre<sup>297</sup>. » Cette remarque est d'abord contextuelle, Eric Newton réagissant ici à l'attitude de l'artiste durant la rencontre. Pasmore a, en effet, préféré se limiter à des réponses courtes, parfois dogmatiques, plutôt que d'engager une discussion avec la salle. L'artiste adopte alors fréquemment cette posture traditionnelle du moraliste qui condamne l'extériorité et prône un nécessaire retour sur soi. En 1979, il justifiera cette démarche en la comparant à la position qu'il a adoptée

---

<sup>294</sup> « Verticals rise through collars of stone and sharply change direction (rather than bend) this way or that. The collars are differently tilted... Stone shapes under lap or overlap ». Geoffrey Grigson « Round the London Art Galleries », op. cit., p. 1058.

<sup>295</sup> « Have you thought about Mexican sculpture, that is composed of clean squarish masses with small details interspersed, and Assyrian, and certain kinds of Egyptian sculpture, and very definitely the early Chinese carvings in stone, wood or jade? These are the periods I consider the most interesting and vital, and the most likely to repay time spent in studying them. » Robert Adams, lettre non datée à Maxime Tessier (sans doute automne 1947) citée par Alastair Grieve dans *The Sculpture of Robert Adams*, op. cit., p.19

<sup>296</sup> On se rapportera ici à l'analyse de Jean Starobinsky « La musique et la transparence » dans *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1991 (1<sup>ère</sup> édition 1971), p. 110

<sup>297</sup> « Pasmore has castrated himself by not providing something which can cling to the core; the core being his satisfying designs. To put it more politely, there is puritanism in his work. » Eric Newton, compte-rendu de la conférence « Public View n°1 » (I.C.A., 9 janvier 1951), op. cit., p. 14.

durant la Seconde Guerre mondiale : « En tant qu'artiste, je suis devenu peu à peu objecteur de conscience : une attitude qui m'a d'abord permis de rejeter la position statique et traditionnelle de l'Euston School au profit des idées postimpressionnistes, et à travers ces idées, de rejeter au final entièrement le modèle visuel pour une complète indépendance de la peinture (abstraite)<sup>298</sup>. » Adams a lui aussi refusé de combattre et a servi en tant que pompier pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour l'un et l'autre, comme d'ailleurs pour la plupart des objecteurs de conscience en 1939, les raisons qui ont motivé leur choix sont davantage éthiques que politiques<sup>299</sup>. Cette expérience a de profondes répercussions sur les deux artistes : elle conduit, d'une part, Pasmore à participer activement au mouvement pacifiste après-guerre<sup>300</sup> et elle semble, d'autre part, avoir renforcé les convictions religieuses d'Adams qui se convertit au Catholicisme en 1951.

Ils possèdent donc déjà une histoire commune, lorsqu'ils se rencontrent à la Central School of Art en 1949. Ils ont été engagés par le nouveau principal William Johnstone qui dirigeait auparavant la Camberwell School of Arts and Crafts. Celui-ci cherche à développer un enseignement influencé par le Bauhaus, en instaurant dans les différents départements d'arts appliqués, des cours fondamentaux qu'il confie à de jeunes artistes. Pasmore se souvient : « Comme les cours fondamentaux abstraits étaient une complète nouveauté dans les écoles d'arts britanniques, Johnstone dû procéder avec précaution, aussi évita t'il de les introduire dans les départements "sacrés" de peinture et de sculpture... Mes étudiants étaient donc des orfèvres et non des peintres. Dans la pièce d'à côté, je trouvais de la même façon, Robert Adams, un sculpteur, lui aussi mis a contribution pour enseigner la forme

---

<sup>298</sup> « Increasingly I became a conscientious objector as an artist: an attitude which enabled me first to reject the static and traditional position of the Euston School in favour of post-impressionist ideas and finally through these ideas, reject the visual model altogether in favour of the complete independence of painting (abstract). » Victor Pasmore, lettre à Bruce Laughton datée du 22 août 1979, citée dans B. Laughton, 1980, p. 228

<sup>299</sup> En 1939, il suffisait d'objecter à « la guerre comme moyen de régler les différents internationaux » en référence au traité Kellogg-Briand de 1928. Seuls 3000 demandeurs sur 61 000, obtinrent néanmoins une exemption complète. Beaucoup, à l'exemple de H.G. Wells, renoncèrent au pacifisme par convictions politiques. La plupart des objecteurs de conscience appartenaient donc à des communautés religieuses, les plus militant demeurant les Quakers. Anthony Hill pensait d'ailleurs que Pasmore avait des affinités avec cette dernière confession, lors d'un entretien le 29 mars 1993.

<sup>300</sup> En juillet 1950, Pasmore envoie une lettre à l'A.I.A. pressant l'association de prendre une part active dans le mouvement pour la paix. Ce même mois, il assiste en tant qu'observateur à la conférence nationale du British Peace Committee. Il dessine ensuite des banderoles et des

fondamentale à des designers de mobilier, alors que, dans d'autres salles, Alan Davies s'occupait de graphistes publicitaires, Paolozzi, de designers de textile, et Hamilton, de typographes. Mais c'était l'approche de Robert que je préférais à cause de ses concepts constructifs et rationnels très simples<sup>301</sup>. » La pédagogie suivie par Adams apparaît clairement dans ses notes de cours. En première année de modelage industriel, les élèves découvrent la forme abstraite en expérimentant des volumes positifs et négatifs sur de petites sculptures modelées ou construites dans des matériaux divers. Ils exploitent ensuite leurs recherches en travaillant sur des volumes géométriques suspendus, créés avec des plaques et des feuilles pliées ou courbées, puis ils étudient le mouvement à partir de sculptures mobiles<sup>302</sup>. Cet enseignement s'inspire des principes du Bauhaus qu'Adams redécouvre dans leur version américaine à l'Institute of Design de Chicago lors de son voyage aux États-Unis en 1950. Les brochures ramenées par l'artiste décrivent un même apprentissage artistique fondé sur une exploration systématique des qualités essentielles de la forme, de la couleur, du volume, des matériaux et des processus. Adams arrive à New York en septembre pour y demeurer trois mois dans le cadre de l'International Art Program. Lors de son séjour, il rencontre Herbert Ferber et Richard Lippold. Il visite l'atelier de Calder dont il admire les collections d'instruments agricoles et les sculptures. Les peintures et les collages de Motherwell qu'il découvre à la Kootz Gallery l'influencent durablement. Créée à son retour, la peinture *Formes noires* (*Black Forms*, aujourd'hui disparue<sup>303</sup>) [fig. 75] offre ainsi des points communs formels avec les *Élégies* de l'artiste américain : des formes géométriques asymétriques se détachent d'un fond rayé de bandes verticales irrégulières. Cette œuvre figure

---

affiches pour le Congrès pour la paix prévu à Sheffield en novembre 1950, mais finalement annulé.

<sup>301</sup> « ...in the next room I found Robert Adams, sculptor, also roped in to teach basic form to furniture designers, while in other rooms Alan Davies was doing with advertising designers, Paolozzi with textile designers and Richard Hamilton with typographers. But it was Robert's approach which I liked best because of its very simple, constructive and rational concept » Victor Pasmore, lettre à Alastair Grieve datée du 12 mai 1991, cité dans Alastair Grieve, *The Sculpture of Robert Adams*, op. cit., 1992, p. 34.

<sup>302</sup> Cette pédagogie semble reprendre sur un plan esthétique la fiction historique d'un discours sur les origines – on pense ici encore à Jean-Jacques Rousseau : même définition de sources simples et nécessaires (l'état de nature), même conception de la création (du développement) comme un enchaînement inéluctable de causes et d'effets. On se reportera à l'analyse de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau développée par Jean Starobinski dans *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, op. cit., et en particulier au chapitre portant sur le *Discours sur les Sciences et les Arts* (pp. 13-35).

dans l'exposition « Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles » présentée du 22 mai au 11 juin 1951, à la galerie de l'Artists International Association.

Organisée à l'initiative d'Adrian Heath aidé de Victor Pasmore et de Kenneth Martin, « Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles » fait suite à une première présentation « groupée » des artistes abstraits, aux New Burlington Galleries dans le cadre du London Group (février-mars 1951). Victor Pasmore (membre avec son ami Claude Rogers du comité d'organisation) avait présenté ses œuvres lors de cette manifestation, aux côtés – entre autres – de celles de Robert Adams, d'Adrian Heath, de Kenneth Martin. Deux mois plus tard, l'exposition à la galerie de l'Artists International Association rassemble une liste hétéroclite de participants : proches de Pasmore (Adams, Heath, les Martin), enseignants et étudiants de la Central School of Art (Paolozzi, Hill, Elston), artistes de Saint Ives (Nicholson, Hepworth, Frost). Une photographie [fig. 76 et 76a] permet de se rendre compte de la diversité et de la ressemblance des œuvres exposées. Un mobile de Raymond Elston est suspendu au plafond et il est possible de distinguer sur le mur latéral des peintures d'Adrian Heath, de Kenneth et de Mary Martin, entourées d'œuvres de Roger Hilton, Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Ceri Richards, Wilhelmina Barns-Graham, Terry Frost et Donald Hamilton Fraser. Sur le mur du fond apparaissent côte à côte : *Collage* de Victor Pasmore (1949, Ulster Museum), *Formes noires* de Robert Adams, *Forme carrée* de Mary Martin (*Square Form*, peinture aujourd'hui disparue) et *Jeux* d'Anthony Hill (1951, Collection de l'artiste). Alastair Grieve remarque à propos de ces quatre dernières œuvres : « Bien qu'elles aient beaucoup en commun, ces peintures sont inspirées de sources internationales très différentes [...] Mais la disparité n'est pas dérangeante et les rares qui ont vu l'exposition – 140 noms environ sont listés dans le livre des visiteurs – ont du être surtout conscients des caractéristiques communes à ces quatre œuvres, le manque total d'espace illusionniste, les formes géométriques tranchantes équilibrées asymétriquement les unes par rapport aux autres, les contrastes accusés du noir, du blanc et des couleurs non modulées<sup>304</sup>. » Dans un long article richement illustré paru suite à

---

<sup>303</sup> Cette peinture aujourd'hui disparue est connue grâce à une photographie de l'exposition « Paintings, Sculptures, Mobiles » (A.I.A. Gallery, 22 mai-11 juin 1951) conservée par Paul Martin.

<sup>304</sup> « Though they have much in common, these four pictures derive from very different international sources [...] But the disparity is not disturbing and those few who saw the exhibition – the visitors' book lists some 140 names – must have been more aware of the shared characteristics of the four works, the complete lack of illusionist space, the crisp

l'exposition dans la revue *Typographica*, l'artiste Toni del Renzio souligne déjà la proximité « des expérimentations spatiales » de Victor Pasmore, d'Adrian Heath, d'Anthony Hill et de Kenneth Martin. Bien que ce texte constitue une première reconnaissance critique pour ces artistes, le titre choisi « Principes premiers et derniers espoirs » [« First Principles and Last Hopes »] laisse à penser que l'auteur demeure réservé sur ces récents développements de l'art abstrait. Il ironise sur la surévaluation par la critique du rôle de Pasmore au sein de cette tendance, et déplore, par ailleurs, que l'abstraction anglaise ait toujours été limitée aux exigences du bon goût par la tradition ruskinienne. Il n'hésite pas ainsi à tourner la comparaison entre Nicholson et Pasmore au désavantage du second qu'il juge trop enclin à la facilité. Il fait néanmoins apparaître Pasmore comme le chef de file d'un groupe d'artistes formé de Kenneth Martin, Adrian Heath et Anthony Hill. Son éloge enthousiaste de Paolozzi qui conclut l'article fait apparaître en creux une critique acerbe de l'œuvre de ces artistes : « En ce moment, [l'esprit de Paolozzi] se repose, de manière incongrue, sur les concepts puristes d'un constructivisme étroit. Cette discipline scolaire lui sera d'une certaine utilité, sa grandeur humaine essentielle transparaît néanmoins à travers ce monde étranger et clinique...<sup>305</sup> » La réticence affichée par Toni del Renzio quant à la nouveauté de cette forme d'art paraît un sentiment partagé par la plupart des critiques.

Ce climat hostile encourage les artistes à expliquer seuls leurs démarches dans un dépliant intitulé *Broadsheet n°1 Devoted to Abstract Art* qu'ils publient à l'initiative de Kenneth Martin, chez Lund Humphries. Ce document ne constitue pas à proprement parler un manifeste. Les quatre articles qui le composent – « Abstract Art » de Kenneth Martin, « New Architecture and Abstract Art » de H.F. Clark, « Mondrian and Mies Van der Rohe » de John R. Weeks, « Mobiles and Alexander Calder » d'Anthony Hill – hésitent entre textes

---

geometric shapes asymmetrically balanced in relation to each other, the bold contrasts of black and white and unmodulated colour. » Alastair Grieve, « Towards an art of environment: exhibitions and publications by a group of avant-garde abstract artists in London 1951-1955 », *The Burlington Magazine*, Londres, Vol CXXXII, Numéro 102, novembre 1990, pp. 773-774. Cet article très complet s'appuie sur de nombreux documents jusqu'alors inédits, il est repris presque intégralement par Alastair Grieve, 2005. Seuls quelques documents témoignent de l'exposition « Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles » : une photographie (Paul Martin), une liste des participants (Adrian Heath) une affiche de Victor Pasmore (collection privée) et quelques exemplaires de *Broadsheet n°1*.

<sup>305</sup> « At the moment his spirit rests incongruously among the purist concept of a narrow constructivism. This schooling discipline will serve him some use, but through this alien and clinical world his essential human greatness shows itself... » Toni del Renzio, « First Principles and Last Hopes », op. cit., p. 20.

programmatisques et analyses historiques. Les illustrations choisies comprennent non seulement des reproductions d'œuvres de Victor Pasmore, de Kenneth Martin, d'Anthony Hill, d'Adrian Heath et de Robert Adams, mais aussi de Barbara Hepworth, de Terry Frost ou de Ben Nicholson et, plus étonnant, de Lynn Chadwick, d'Edouardo Paolozzi et de Sven Blomberg. Elles concourent à faire de cette publication, la vitrine d'une actualité artistique. Ne semblant retenir de *Broadsheet* que l'article de Kenneth Martin, Albert Garrett écrit pourtant dans son compte-rendu pour *Art News and Review* : « Ce *Broadsheet* publié par Lund Humphries est une resucée du dogme apparu en 1910 lorsque Kandinsky peignit sa première peinture totalement séparée de la réalité visuelle<sup>306</sup>. » Il est vrai que Kenneth Martin affirme dans son texte : « la peinture abstraite satisfait une nécessité spirituelle<sup>307</sup> ». Il fonde cependant cette affirmation sur l'axiome : « la peinture imite la nature dans ses modes opératoires<sup>308</sup>. ». À la différence de la *nécessité intérieure* définie par Kandinsky dans une réflexion à la fois anthropocentrique et spiritualiste, la *nécessité spirituelle* s'identifie pour Martin à la recherche d'un langage universel commun aux sciences et aux arts. Sa proposition, « L'objet créé est réel et non pas illusionniste au sens où il ne vise pas à représenter un objet extérieur à la toile, mais à contenir en soi, la force qui lui est naturelle<sup>309</sup> », s'apparente d'ailleurs davantage aux définitions de l'art concret. Dans son article « Mondrian and Mies Van der Rohe », l'architecte John R. Weeks semble préciser les conclusions de son ami Kenneth Martin, en analysant la peinture de Mondrian : « [Le but de Mondrian] consistait à révéler l'essentiel de la réalité par des moyens indépendants d'une allusion à la nature : par les relations qui sont universelles, plutôt que par les formes, qui sont particulières<sup>310</sup>. » Il insiste ensuite sur les finalités architecturales de l'œuvre de l'artiste hollandais et décrit comme l'accomplissement de cette démarche, les derniers bâtiments construits par Mies Van der Rohe à Chicago (Illinois Institute of Technology, Promontory

---

<sup>306</sup> « This *Broadsheet*, published by Lund Humphries, is a rehash of the dogma which began in 1910 when Kandinsky painted the first picture completely divorced from visual reality » Albert Garrett, *Art News and Review*, III, n° 12, 14 juillet 1951, p. 6.

<sup>307</sup> «... abstract painting fulfils a spiritual necessity. » Kenneth Martin, « Abstract Art », *Broadsheet N°1 Devoted to Abstract Art*, op. cit., n.p.

<sup>308</sup> « painting [...] copies nature in the laws of its activities. » Kenneth Martin, *ibid.*

<sup>309</sup> « The object which is created is real and not illusional in that it set out to represent no object outside the canvas, but to contain within itself the force of its own nature. » Kenneth Martin, *ibid.*

<sup>310</sup> « His aim was to reveal the essentials of reality by means which are independent of allusion to nature : by relationships, which are universal, rather than by forms, which are particular. » John R. Weeks, « Mondrian and Mies Van der Rohe », *Broadsheet N°1 Devoted to Abstract Art*, op. cit., n.p.

Apartements Building, Lake Shore Building). Il faut noter ici que Weeks limite ses exemples de référence à l'architecture contemporaine américaine. Le texte d'Anthony Hill consacré à Alexander Calder et à son influence, est un autre indicateur de cet intérêt naissant pour l'art d'Outre Atlantique qui trahit paradoxalement un renouveau nationaliste. Hill souligne d'ailleurs : « [Calder] est un des rares anglo-saxons qui se soient hissés au niveau d'innovateurs tels que les constructivistes, et cela est certainement dû au fait qu'il est presque le seul responsable de l'innovation qui l'a rendu si célèbre [le mobile]<sup>311</sup>. » La référence à Calder et la connaissance approfondie de son œuvre affichée par Hill, témoignent de l'ascendant qu'exerce sur lui son professeur Robert Adams. Son insistance sur la position originale de Calder au sein de l'histoire de l'art du XXe siècle (« Calder peut exposer aussi bien avec les surréalistes qu'avec les abstraits et il est inutile d'essayer de le rattacher à un programme<sup>312</sup> ») reflète, de plus, comme les autres textes du dépliant, la volonté de trouver une nouvelle grille de lecture pour analyser les derniers développements artistiques.

Cette subversion des cadres établis caractérise, à en croire Toni del Renzio, la démarche d'Anthony Hill dès ses débuts : « [Hill] crée une dynamique esthétique par l'habile contraste de structures libres et rigides, par l'introduction de motifs biomorphiques et par l'usage astucieux du collage. Simultanément, il accentue le rythme de ses structures par une sorte de disposition dissonante d'éléments identiques<sup>313</sup> ». Après un court passage à la Saint Martin School of Art, le jeune artiste entre au département de design de la Central School of Art, en 1949. Il devient alors l'élève de Victor Pasmore et de Robert Adams, entamant rapidement une étroite collaboration avec ses deux professeurs<sup>314</sup>. Il assiste parallèlement aux cours de F.L. Marcus, un ami de Gropius, et de Naum Slutzky, un ancien étudiant du Bauhaus de

---

<sup>311</sup> « He is one of the few Anglo-Saxons to reach a position on the same plane as such innovator as the constructivists and this is certainly due to his being almost solely responsible for the innovation for which he has become well known », Anthony Hill, « Mobile and Alexander Calder », *Broadsheet N°1 Devoted to Abstract Art*, op. cit., n.p.

<sup>312</sup> « Calder is happy to exhibit with both surrealists and abstractivists and it is useless to try and pin him down to any program », Anthony Hill, *ibid.*

<sup>313</sup> « [Hill] creates similar aesthetic movement by the shrewd contrast of rigid and free structures by the introduction of biomorphic motifs, and by the cunning use of collage. At the same time, he accentuates the rythm of his structures by a sort of dissonant disposition of similar elements ». Toni del Renzio, « First principle and Last Hopes », op.cit., p.20

<sup>314</sup> Hill collabore avec Pasmore à la réalisation du carton de la *Cascade* durant l'hiver 1951 et préface le catalogue de la première exposition de sculpture abstraite de Robert Adams, à la Gimpel Fils Gallery, en juillet 1951.

Weimar ayant travaillé avec Johannes Itten. Ces premières rencontres l'encouragent à contacter les pionniers du mouvement moderne et il entreprend, en 1950, le premier d'une longue série de voyages à Paris durant lesquels il croisera successivement Sonia Delaunay, Frantisek Kupka, Francis Picabia, Michel Seuphor et George Vantongerloo. Adeptes de l'abstraction dès ses premières œuvres, il semble néanmoins davantage influencé par Paul Klee, par les cubistes et par les recherches de Victor Pasmore. Pour Alastair Grieve, le choix d'un style abstrait trouverait sa motivation dans l'histoire familiale de l'artiste : « Bien que, ou peut-être parce que, son père était un peintre conventionnel bien connu, et un professeur enseignant les méthodes traditionnelles, Hill évita tout contact avec cette sorte d'art<sup>315</sup>. » La peinture et collage qu'il expose au London Group en février 1951, *Composition* (1950, Collection de l'artiste) [fig. 77] possède une structure géométrique semblable aux œuvres de Kenneth Martin et d'Adrian Heath. Son motif principal en T est cependant inspiré d'un collage de Picasso, *Tête* (1913, auj. National Gallery of Scotland, Édimbourg) [fig. 77a] de la collection de Roland Penrose, et non d'un modèle mathématique. La rudesse de la facture confine ici au bricolage. Un des premiers objets créés par l'artiste, *Construction, cadre et corde* (*Frame and String*, 1948, Collection de l'artiste<sup>316</sup>) [fig. 78] résulte, de la même façon, de la limitation de son intervention à l'usage astucieux de matériaux ordinaires. En adoptant cette démarche, Hill souligne la nature conceptuelle de l'œuvre d'art mais il se laisse aussi guider par son goût pour les contrastes de matières, sensible dans les expériences tachistes qu'il poursuit de 1949 à 1953. En 1951, sa peinture évolue vers des compositions construites sur une opposition d'espaces négatifs et positifs, proches des abstractions du jeune Vasarely exposées au « Salon des Réalités Nouvelles ». Dérivées de collages, elles sont réalisées dans leur version définitive avec une peinture Ripolin. Elles prennent l'apparence de panneaux publicitaires émaillés grâce à leurs surfaces lisses et à leurs aplats colorés aux contours précis. L'idée du multiple, sous-jacente dans l'aspect d'une peinture comme *Jeux* [fig. 79], devient bientôt explicite lorsque cette dernière est rebaptisée *Prototype pour une reproduction commerciale* (*Prototype for Commercial Reproduction*) à l'occasion de l'exposition « Mirror and Square » (2 - 20 décembre 1952, A.I.A. Gallery, Londres). Cette œuvre rappelle d'ailleurs les peintures sur porcelaine commandées par Moholy-Nagy à un fabricant d'enseigne, les *Tableaux téléphoniques*. Hill demeure pourtant encore hésitant dans sa définition de l'art

---

<sup>315</sup> « Although, or perhaps because, his father was a well-known conventional painter and teacher of traditional methods, Hill escaped any involvement in such art. » Alastair Grieve, *Anthony Hill, a Retrospective*, Londres : Hayward Gallery, 1983, p. 6.

<sup>316</sup> Cette œuvre est datée de 1948 par Alastair Grieve (A. Grieve, 2005, p.107).

abstrait, ainsi qu'il apparaît dans l'exposition « British Abstract Art » qu'il organise en août 1951 dans les locaux de la Gimpel Fils Gallery. Toutes les tendances de l'abstraction y sont représentées : aux côtés du groupe de Pasmore, figure une large sélection d'artistes de Saint Ives (Nicholson, Hepworth, Barns-Graham, Frost, Lanyon et Wells), les peintres tachistes de la galerie (Davies, Gear), ainsi que ceux qui animeront bientôt l'Independent Group (Paolozzi, Hamilton, McHale, Turnbull). Loin de se référer exclusivement à l'abstraction géométrique et à ses figures tutélaires, les influences prédominantes sur l'œuvre de Hill, sont toujours celles de Klee comme le remarque le critique Basil Taylor, dans *The Listener*<sup>317</sup>. Les nombreux courriers reçus par le journal en réaction à ce compte-rendu, font apparaître les controverses toujours vives qui entourent toujours l'art abstrait. Dans une de ses lettres, publiée le 13 septembre 1951, Victor Pasmore choisit de défendre l'abstraction sans se référer à une quelconque ascendance historique mais en insistant au contraire sur sa nouveauté, sa parfaite adéquation à l'esprit de la reconstruction<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Basil Taylor, « Abstract Painting in England », *The Listener*, XLVI, n° 1171, 9 août 1951, p. 230.

<sup>318</sup> V. Pasmore « Abstract Painting in England », op. cit., p. 427.

## Chapitre III : Le constructionnisme est un humanisme

« Le constructionniste n'exprime pas le vieil humanisme individualiste qui est aujourd'hui aussi dénaturé que les objets dans les œuvres modernistes. Le développement de concepts concernant l'espace environnant l'homme, la nature humaine et la relation de l'homme avec la société conduit à un nouvel humanisme<sup>319</sup>. »

Kenneth Martin

En 1951, les jeunes sculpteurs de la Central School of Art (Robert Adams et Eduardo Paolozzi) bénéficient d'un début de reconnaissance critique et semblent avoir pris le pas sur les peintres, comme Kenneth Martin le remarque a posteriori<sup>320</sup>. Bien que les sculptures d'Adams présentées à la Gimpel Fils Gallery en juillet 1951, conservent des traces de figuration, Anthony Hill note déjà dans la préface du catalogue de l'exposition : « L'œuvre de Robert Adams ne résulte plus désormais d'une abstraction [obtenue] à partir d'une stylisation de formes naturelles... Sa puissance réside à présent dans sa pureté et sa simplicité qui est essentiellement architecturale, il possède aussi un sens de l'équilibre et de la tension, et une conscience accrue de l'élément principal, l'espace, et de ses possibilités latentes<sup>321</sup>. » L'évolution progressive d'Adams vers un langage abstrait se fait en partie grâce à Paolozzi. La sculpture d'Adams, *Feuille percée* (*Pierced Sheet*, 1951-52, Morris Collection, Londres, AG 1992 n° 139) [fig. 80] rappelle ainsi l'œuvre de Paolozzi, *Table sculpture* (*Croissance*) (*Table Sculpture (Growth)*, 1949, National Gallery of Scotland, Édimbourg) [fig. 81] : toutes

---

<sup>319</sup> « The constructionist does not express the old individualist humanism, which is now as distorted as the objects in modernist works. Concepts of the space around man, of nature of man, of the relation of man to society, develop towards a new humanism. » Kenneth Martin, « An Art of Environment », *Broadsheet*, op. cit.

<sup>320</sup> Conversation de Kenneth Martin avec Alastair Grieve du 5 février 1982, rapportée dans A. Grieve, 2005, p. 91.

<sup>321</sup> « Robert Adams's work is no longer the result of abstraction from stylisation of natural forms [...]. It is at present powerful in a purity and simplicity that is primarily architectural, he has, too, a sense of balance and tension and heightening awareness of the prime element, space, and its latent possibilities ». Anthony Hill (préface), *Robert Adams*, Londres : Gimpel Fils Gallery, 1951.

deux sont constituées d'une plaque de métal transpercée de tiges de différents diamètres. Elles évoquent métaphoriquement le monde organique, mais appartiennent à des sensibilités différentes car la sculpture de Paolozzi semble inspirée d'Alberto Giacometti. Paolozzi s'intéresse alors aux sciences et apprécie tout particulièrement, comme les artistes du groupe de Pasmore, l'ouvrage de Thomas D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*<sup>322</sup>. Les critiques d'art contemporains confondent fréquemment leurs démarches. Dans le compte-rendu d'une exposition que Paolozzi partage avec Turnbull à la Hanover Gallery en 1950, David Sylvester décrit : « la nouvelle méthode de composition guidant les dernières peintures de Klee et de Masson, entre autres (y compris Victor Pasmore), et les sculptures de groupe d'Alberto Giacometti [...] sans point focal, que le spectateur lit [...] en la pénétrant et en se mouvant à l'intérieur<sup>323</sup>. » Paolozzi se rapproche parallèlement du groupe de Pasmore. C'est d'ailleurs lui qui incite Kenneth Martin, selon les souvenirs de ce dernier, à réaliser son premier mobile et qui donne indirectement à Mary Martin, l'idée de son premier relief : « [Edouardo Paolozzi] me parla du plâtre moulé – il me donna de l'aluminium et me dit "fait un mobile Kenneth". Je racontai tout à Mary. Elle réalisa *Columbarium* dans un plat de cuisine, selon ses instructions, et ne revint jamais en arrière. Je commençai à faire un mobile qui devint *Mobile avec tiges filetées*<sup>324</sup>. » Le premier mobile de Kenneth Martin [fig. 82] est réalisé avec des plaques peintes en blanc, suspendues à des tiges. La disposition des différents éléments répond aux principes de composition de ses précédentes peintures : la taille des rectangles évolue graduellement de plus petit au plus grand, de bas en haut ; les lignes de construction se coupent à angle droit. Cette œuvre d'aspect « bricolé » apparaît comme une expérience, elle rappelle aussi les exercices qu'Adams donne alors à ses étudiants afin qu'ils appréhendent le comportement des formes géométriques dans l'espace<sup>325</sup>. Le premier relief de Mary Martin

---

<sup>322</sup> Ce livre donnera aussi lieu à l'organisation par Richard Hamilton de l'exposition « On Growth of Form » à l'I.C.A. (Londres, 4 juillet – 31 août 1951).

<sup>323</sup> « The new method of composition informing the later paintings of Klee and Masson among others (including Victor Pasmore), and the group –sculptures of Alberto Giacometti [...] devoid of focal point, which the spectator reads [...] by entering it and moving about in it ». David Sylvester cité par Adrian Lewis dans « British Avant Garde Painting 1945-1956, Part III », *Artscribe*, Londres, n°36, 1982 pp. 23-24.

<sup>324</sup> « [Edouardo Paolozzi] Told me about killed plaster – gave me some aluminium and said 'Make a Mobile Kenneth'. Told Mary all about this. Mary made *Columbarium* in a bakin tin as instructed, and never looked back. I started making a mobile which developed into *Mobile with Dowel Rods* ». Note de Kenneth Martin à Alastair Grieve datée du 29 octobre 1979 cité dans A. Grieve, 2005, p. 91.

<sup>325</sup> Robert Adams avait introduit différents exercices portant sur des mobiles dans ses cours fondamentaux à la Central School of Art.

*Columbarium* (1951, Succession Mary Martin) [fig. 83] semble, de la même façon, le fruit d'une expérimentation technique et la tentative d'adapter une composition picturale à l'espace tridimensionnel. Incisés dans du plâtre moulé, deux séries de rectangles dessinent une grille orthogonale ; leurs proportions sont calculées sur les modèles de Jay Hambidge. Les triangles des ombres projetées par les formes en creux rappellent toujours certains tableaux cubistes de Juan Gris. Le recours à des plans inclinés ne répond pas cependant à des préoccupations luministes car l'artiste leur attribue le rôle que le gris jouait précédemment dans ses tableaux, la définition d'espaces intermédiaires entre des zones positives et négatives.

Lors de l'exposition du London Group en novembre 1951, la plupart des œuvres abstraites, sont à nouveau regroupées dans une salle (Galerie II), les sculptures étant présentées à part. Parmi les artistes sélectionnés figurent Victor Pasmore, Robert Adams, Adrian Heath, Kenneth Martin, Edouardo Paolozzi et William Scott. Leurs œuvres s'émancipent des formes d'art traditionnelles : Paolozzi expose *Bas relief, quatre formes* (*Bas relief, Four Forms*), Pasmore, *Dessin pour la peinture murale du garage de Bus L.P.T.B. de Kingston* (*Design for the Mural painting at L.P.T.B. Kingston'bus Garage*) et Mary Martin – non mentionnée dans le catalogue – *Columbarium* (1951, succession Mary Martin) ; Kenneth Martin présente, quant à lui, deux mobiles aujourd'hui disparus *Mobile blanc* (*Mobile White*) et *Mobile Noir, blanc et rose* (*Mobile, Black, White and Pink*). L'exposition de groupe suivante se déroule le temps d'un week-end (21-23 mars 1952) dans l'atelier d'Adrian Heath, 22 Fitzroy Street [fig. 84 à 87]. Elle réunit Robert Adams, Adrian Heath, Anthony Hill, Kenneth Martin, Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore et Terry Frost (non listé sur le carton d'invitation). La scénographie discrète – un écran suspendu biface, noir et blanc, un éclairage par le biais de projecteurs – est réalisée par Trevor Dannatt, un jeune architecte enseignant à la Central School of Art. Fondé sur des relations spatiales dynamiques, l'accrochage englobe peintures non encadrées, collages, reliefs, mobiliers et éléments de décoration. Commentant une photographie de l'exposition [fig. 84] Sam Gathercole remarque : « Elle montre [...] un relief suspendu, réalisé par Pasmore, consciemment relié à une cimaise. La structure en bois peint *Relief blanc* (1951) interagit intimement avec son environnement. *Relief blanc* "s'inscrit" dans le sens où il utilise le mur comme un élément actif de sa structure. La latte en bois qui divise verticalement l'œuvre à la droite du centre, dépasse en bas du support/plan rectiligne principal [...] établissant ainsi le mur comme un plan encastré supplémentaire au relief, l'intégrant visuellement dans l'œuvre tout en étendant le domaine de l'œuvre à des limites indéterminées. De la même manière, la cimaise agit pour que l'œuvre fasse partie intégrante de l'espace,

l'œuvre étant placée de manière à ce que l'horizontale du rail corresponde à la bande horizontale sur le relief<sup>326</sup>. » Plusieurs exposants – peintres pour la plupart – s'essayaient alors au relief. À côté d'une construction de Kenneth Martin, *Relief blanc et noir* (*White Relief with Black*, succession Kenneth Martin) figurent ainsi un relief peint de Terry Frost (succession de l'artiste), et posé sur une table face au *Relief blanc* de Victor Pasmore (*White Abstract*, 1951, Collection privée, B&L 171), une petite œuvre tridimensionnelle qu'Alastair Grieve attribue à Adrian Heath<sup>327</sup> [fig. 86 et 87].

Les proches de Pasmore adoptent le relief alors qu'ils découvrent les idées exposées par l'artiste américain Charles Biederman, dans *Art as the Evolution of Visual Knowledge*<sup>328</sup>. L'auteur cherche à démontrer dans ce long essai de 700 pages que les développements de l'art de la préhistoire à nos jours ne sont pas arbitraires, mais se conforment aux mécanismes de la croissance organique, et répondent à l'évolution perceptuelle et cognitive du monde visible<sup>329</sup>. Dans cette histoire articulée depuis les origines sur la notion de réalisme, Biederman distingue une première étape durant laquelle les artistes s'appliquent à parfaire un rendu mimétique de

---

<sup>326</sup> « It [...] shows a relief made by Pasmore hung on, and self-consciously related to a picture rail. The painted wooden structure, *White relief* (1951), functioned in an intimate way with its environment. *White relief* 'belongs' to the extent that it uses the wall as an active element in its structure. The wooden lath that vertically divides the work to the right of centre extends beyond the bottom of the main rectilinear support plane [...] thus introducing the wall as an additional recessed relief plane, simultaneously integrating it visually into the work and extending the realm of the work to indeterminate boundaries. In much the same way, the picture rail, with the work positioned so that the rail's horizontal corresponds with a horizontal strip on the relief itself, acts to make the piece an integral part of the space. » Sam Gathercole, « Welfare State Constructionism », *Visual Culture in Britain*, Vol 3, n°2, 2002, p.62.

<sup>327</sup> Voir A. Grieve, 2005, p. 18.

<sup>328</sup> Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*, Red Wing (Minnesota), 1948. Dès la parution de son livre, Biederman en fait parvenir trois exemplaires à des scientifiques britanniques Lancelot Law Whyte, William George et Kathleen Lonsdale dont certains travaux sont reproduits en illustration. William George prête ensuite cet ouvrage à un de ses collègues de Chelsea Polytechnic, le peintre Ceri Richards qui le passe à son tour à Pasmore en 1951 (voir Alastair Grieve, « Charles Biedermann and the English Constructionists ; I : Biederman and Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, Vol CXXIV n°954, sept 1982, p. 54 ; voir aussi Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a relief », *Art news*, 1956, p. 55). Pasmore adresse d'autre part une lettre à Biederman, le 14 mai 1951, pour lui demander où il peut se procurer le livre *Art as Evolution of Visual Knowledge*.

<sup>329</sup> Biederman fonde son analyse sur les principes fondateurs de la sémiologie générale définis par Korsybski dans *Science and Sanity. An Introduction to Non-aristotelian Systems and General Semantics*, Chicago : Institute of General Semantics, 1933.

la nature. Cette phase atteint son apogée avec les paysagistes du XIXe siècle. Elle s'achève lorsque Monet pose les jalons d'un art nouveau en fondant son utilisation des pigments colorés sur l'étude du fonctionnement naturel de la couleur/lumière et non plus sur une imitation de ses effets. Poursuivant les recherches de Monet, Cézanne traduit par ses larges touches colorées la couleur/lumière et l'espace/forme naturels. La définition par Mondrian d'un vocabulaire de formes géométriques abstrait de la nature et la représentant, conclue ensuite les recherches de Cézanne. Pour Biederman, la majorité des développements ultérieurs de l'art moderne se caractérisent soit par une régression à une pratique obsolète – le retour à la figuration – soit par l'absence d'un fondement objectif. L'auteur condamne ainsi l'évolution des « deux-dimensionnalistes » (Mondrian après 1917, et plus globalement les artistes du Stijl) : « Le réalisme obtenu grâce à la solution linéaire des deux-dimensionnalistes *n'existe seulement qu'en relation avec la réalité linéaire de la toile...* En conséquence, il manque dans ce type d'art une des principales caractéristiques de la réalité – l'élément structurel des trois dimensions *réelles*<sup>330</sup>. » L'artiste américain en déduit que le relief construit dans l'espace constitue la dernière étape de cette évolution, justifiant et théorisant par ce schéma explicatif sa propre démarche.

Pasmore semble trouver dans *Art as the Evolution of Visual Knowledge* la confirmation de ses conclusions sur la nature et le devenir de l'art. Le 21 juin 1951, il écrit à Biederman qu'il apprécie son livre pour son analyse historique et son constat sur l'art moderne et joint à sa lettre une copie de son article « The Artist Speaks » et un exemplaire de *Broadsheet n°1*<sup>331</sup>. Charles Biederman lui répond le 17 juillet suivant, et souligne la proximité de leurs réflexions mais aussi leurs points de désaccord :

« Si vous considérez que l'ancien contenu mimétique est maintenant remplacé par un contenu créatif et que l'œuvre de l'artiste fonctionne désormais comme la nature plutôt qu'elle n'en affecte l'apparence, deux questions viennent à l'esprit :

---

<sup>330</sup> « The realism gained by the linear solution of the Two-Dimensionalists, however, *was only in relation to the linear reality of the canvas...* such art results correspond to the limiting dimensional character of the canvas surface and not to the dimensional characteristics of nature. Consequently, in such art one of the main characteristics of the reality was lacking – the structural element of *actual* three dimensions. » Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*, op. cit., pp. 360-361

<sup>331</sup> Alastair Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists; I : Biederman and Victor Pasmore », op. cit., p. 542.

Si l'ancien contenu est obsolète, est-ce aussi vrai ou faux pour les moyens employés depuis toujours pour communiquer ce contenu, nommément les techniques de la peinture et de la sculpture ?

Si l'artiste n'abstrait plus à partir des apparences de la nature et crée à la place, ou invente, le contenu de son art qui « fonctionne comme la nature », est-ce donc vrai ou faux qu'il doit néanmoins apprendre à abstraire à partir du fonctionnement de la nature<sup>332</sup> ? »

Dans « The Artist Speaks », Pasmore affirme à plusieurs reprises l'homologie entre la nature et l'art (« l'art imite la nature dans ses modes opératoires » ; « il ne peut y avoir une loi pour la nature, une autre pour l'art »<sup>333</sup>). Il déclare parallèlement : « Ce que j'ai fait... ne résulte pas d'un processus d'abstraction devant la nature, mais d'une méthode de construction émanant de l'intérieur<sup>334</sup>. » Biederman relève dans sa lettre ce qui lui apparaît ambigu dans ce raisonnement : l'affirmation, d'une part, d'un mode de création autonome et d'autre part, celle d'une conformité nécessaire de la création artistique aux lois naturelles.

Kenneth Martin reprend les conclusions de Pasmore dans *Broadsheet n°1*, mais en insistant sur le caractère concret de l'œuvre d'art : « [L'art abstrait] est devenu une construction ou une concrétion en soi<sup>335</sup>. » Martin fonde de plus cette objectivité sur l'utilisation d'un vocabulaire et de principes formels universels. Pour l'artiste, le recours à des lois mathématiques qui – selon D'Arcy Thompson entre autres – régissent les processus de croissance naturelle, permet de développer « organiquement » une œuvre. Ses réflexions, comme celles de Pasmore, se distancient donc des thèses de Biederman qui, dans la tradition de l'impressionnisme, prône

---

<sup>332</sup> « If you consider that the old mimetic content of art is now replaced by a creative one and that the artist's work now operates in the manner of nature rather than assuming the appearance of nature, then two questions come to mind :

1) If the old content is obsolete, is this also true or not of the means which have always been employed for communicating that content, namely the mediums of painting and sculpture?

2) If the artist no longer abstracts from the appearances of nature and instead creates or invents his art content which « operates like nature » then is it true or not that he must nevertheless learn to abstract from the operation of nature? » Charles Biederman cité par Alastair Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists; I: Biederman and Victor Pasmore », op. cit., p. 545.

<sup>333</sup> « ... art imitates nature in its manner of operation » ; « there cannot be one law for nature and another for art », Victor Pasmore, « The Artist Speaks », op. cit., p. 3.

<sup>334</sup> « What I have done, therefore, is not the result of a process of abstraction in front of nature, but a method of construction emanating from within. » Victor Pasmore, *ibid.*

<sup>335</sup> « it has become a construction or concretion coming from within. » Kenneth Martin, « Abstract Art », op. cit., 1952.

une pratique artistique fondée sur une expérience directe de la réalité<sup>336</sup>. L'artiste américain propose ainsi d'abstraire à partir du *Processus structurel de nature* : « ... accumulez graduellement une connaissance que vous aurez abstraite de la nature pour atteindre la conscience visuelle d'envergure dont vous avez besoin si vous devez parvenir à un développement réussi de votre art inventif<sup>337</sup>. »

Bien que, selon Biederman, Pasmore et Martin ne contestent pas les pratiques artistiques traditionnelles, l'un et l'autre ont déjà fait plusieurs tentatives pour s'en émanciper : collages, peintures sur céramique et bas-relief pour Pasmore, collages et mobiles pour Kenneth Martin. Une influence directe de Biederman pourrait néanmoins expliquer l'adoption du relief par Pasmore à la fin de l'année 1951. Exposé dans l'atelier de Heath, 22 Fitzroy Street, *Relief blanc* (*White Relief*, 1951-1952, Collection privée, B&L 171) [fig. 88] est conçu comme ses peintures antérieures en respectant les proportions de la section d'or. Des plaques rectangulaires et carrées sont disposées de part et d'autre d'un axe vertical selon une logique imitant un processus naturel : la croissance régulière et asymétrique des feuilles le long d'une tige. Kenneth Martin a d'ailleurs suggéré que cette œuvre dérivait d'une peinture de fleurs réalisée par Pasmore en 1941 (*Lis [Lily]*, B&L 50)<sup>338</sup>. *Peinture relief en blanc, noir et rouge indien* (*Relief Painting in White, Black and Indian Red*, 1951-1952, Collection privée, B&L 170) [fig. 89] – un des huit reliefs présentés en mai 1952 dans son exposition personnelle à la Redfern Gallery – rappelle de la même façon les précédents collages de l'artiste. Des ronds et un rectangle peints respectivement en noir et rouge, jouxtent un morceau d'isorel percé de multiples trous, et voisinent avec les triangles que dessinent les ombres des éléments en haut et bas-relief. Pasmore poursuit donc ses recherches antérieures dans les trois dimensions car suivant l'exemple de Biederman, il considère désormais le tableau comme un format

---

<sup>336</sup> En 1969, Kenneth Martin remarquait à propos de Biederman, tout en reconnaissant le rôle déterminant du livre *Art as the Evolution of Visual Knowledge* : « On a l'impression que la nature est toujours pour lui "le spectacle que déploie devant vos yeux le Pater Omnipotens Aesterne Deus" de Cézanne, et que son 'processus structurel' est léonardesque et Renaissance. S'il affirme qu'il est l'héritier de Courbet, de Monet et de Cézanne, il semble donc qu'il en ait le droit. » [« On feels that for him nature is still Cézanne's 'spectacle that the Pater Omnipotens Aesterne Deus spreads before your eyes' and his 'structural process' is Leonardesque and Renaissance. If then he says that he is in the line of succession after Courbet, Monet, Cézanne he would seem to have the right to say so. »] Kenneth Martin dans « Notes on Biederman », *Studio International*, Vol. 178, n°914, Septembre 1969, p. 60.

<sup>337</sup> « ... gradually amass the knowledge you abstract from nature as the means for securing the scope of visual awareness that you need if you are to realize successful development for your inventive art. » Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*, op. cit., p. 56.

obsolète : « avec sa surface purement frontale et son fond contrefait, la toile sur châssis, encadrée dans un cadre semblable à une fenêtre et vue du seul point de vue frontal, n'appartient pas seulement à la peinture naturaliste et littéraire mais elle symbolise aussi le concept dépassé de l'espace statique tridimensionnel<sup>339</sup>. » Il paraît se focaliser, d'ailleurs, sur ce nouveau traitement de l'espace et non sur le recours à des matériaux extra artistiques. Le bois utilisé pour construire les deux œuvres précédemment citées, disparaît ainsi sous une épaisse couche de peinture blanche.

Cinq des reliefs présentés à la Redfern Gallery comportaient pourtant, selon le catalogue, des éléments en plastique<sup>340</sup>. Si aucun n'a été conservé en l'état par l'artiste, certains sont reproduits dans des revues d'époque. Une photographie de faible qualité de *Relief Construction en noir, blanc, marron et argent (Relief Construction in Black, White, Brown and Silver, 1952, aujourd'hui démembré, succession de l'artiste, B&L 174)* [fig. 90] permet une première analyse du traitement de ce matériau industriel par Pasmore. Dans ce relief, deux rectangles sont peints sur une plaque de plastique transparent afin que leurs ombres portées accentuent l'effet de profondeur, comme dans de nombreuses œuvres de Biederman reproduites dans *Art as the Evolution of Visual Knowledge*. Des éléments de sa composition telle l'accentuation des axes verticaux ou la répétition des lignes renvoient à d'autres œuvres de l'artiste américain comme *Construction 4/40 (4)* reproduite planche 203 [fig. 90a] dans ce même ouvrage. Pasmore n'exploite ici que partiellement les propriétés de ses matériaux – le plastique apparaît simplement comme une surface réfléchissante – et ses reliefs conservent un aspect artisanal. Dès 1952, l'artiste tente néanmoins de donner un fini mécanique à ses reliefs. Il met ainsi en application les principes de Biederman en recherchant une adéquation entre la

---

<sup>338</sup> Conversation entre Kenneth Martin et Alastair Grieve, cité dans A. Grieve, 2005, p. 112.

<sup>339</sup> « ...the canvas on the stretcher, with its pure frontal surface and counterfeit back, enclosed in a window-type frame and viewed from a single standpoint in front, not only belongs to naturalist and literary painting, but also symbolises the obsolete concept of static three-dimensional space ». Victor Pasmore, « Abstract Concrete and Subjective Art », *Broadsheet n°2*, édité à l'occasion de la 2<sup>e</sup> exposition dans l'atelier de Heath du 11 au 14 juillet 1952, n.

<sup>340</sup> « *Rectangular Motif*, Relief in wood, plastic and aluminium; *Rectangular Motif*, Relief in wood and plastic; *Rectangular Motif Black and White*, in wood and plastic; *Rectangular Motif, Brown and White*, in wood and plastic; *Rectangular Motif Indian red, Black and White*, wood and plastic » [Exposition, Londres, Redfern Gallery, 1<sup>er</sup> -31 mai 1952] *Victor Pasmore, Hans Sellar, Christopher Wood, Collages and ceramics*, Londres : Redfern Gallery, n.p.

nouveauté des moyens employés et celle de la forme obtenue<sup>341</sup>. Lorsqu'il s'essaie aux multiples l'année suivante, il reprend à nouveau les conclusions de l'artiste américain : « les arts visuels non photographiques peuvent acquérir pour la première fois une immense influence grâce à la fabrication en série d'œuvres d'art "originales", comme c'est déjà le cas pour la littérature, la musique, la photographie, la radio, la télévision et l'architecture<sup>342</sup>. » En 1987, Pasmore se défendra pourtant d'avoir jamais cédé à l'utopie technologique : « Il y avait cette idée naïve d'utiliser les matériaux synthétiques modernes comme une concession à la technologie moderne. Mais la technologie moderne, c'est l'électronique non le plexiglas ! (...) Nous sommes arrivés au Constructivisme via la peinture de Mondrian, l'architecture de Mies Van der Rohe et les mobiles de Calder plutôt que via les sculptures de Gabo<sup>343</sup>. »

Les sources revendiquées par Pasmore renvoient aux artistes mentionnés dans *Broadsheet n°1*. En 1952, Mondrian, Mies Van der Rohe et Calder font d'ailleurs encore figures de référence pour les proches de Pasmore. Le jeune critique Lawrence Alloway qui suit les développements du groupe avec attention, remarque ainsi dans son compte-rendu de l'exposition personnelle de Pasmore à la Redfern Gallery : « Dans n°1, un relief ambitieux et

---

<sup>341</sup> « Tant les contenus que les supports du passé sont limités aux vieilles notions et handicapent inévitablement les tentatives dans la nouvelle direction qu'indique l'art constructionniste [...] la tendance constructionniste est particulièrement adaptée à, et demande l'utilisation de matériaux industriels des plus nouveaux et des derniers modèles de machines » [« Both the contents and the mediums of the past are limited to old notions and inevitably frustrate attempts in the new direction indicated by Constructionist art [...] Constructionist direction is peculiarly suited to and demands the employment of newer materials of industry and the latest types of Machines. »] Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*, op. cit., p. 393. Dans « Abstract Concrete and Subjective Art » (op. cit.), Pasmore reprend l'argumentaire de Biederman insistant sur la nécessité pour l'artiste de s'adapter à une époque où « le travail mécanique prend la place du métier artisanal » [« when machine-craft is taking the place of handy-craft »]. Selon Alastair Grieve le livre de A.C. Sewter, « The Relationship between Painting and Architecture » (Londres : Tiranti, 1951) décrivant l'utilisation par Moholy-Nagy de l'aluminium, des feuilles de métal émaillé, du celluloïd et du plexiglas, aurait aussi pu influencer Victor Pasmore.

<sup>342</sup> « For the first time the non-camera visual arts can acquire the tremendous influence resulting from mass production of « original » works of art, is already the case with Literature, Music, Photography, radio, Television and Architecture. » Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*, op. cit., p. 601

<sup>343</sup> « There was [...] a naïve notion about using modern synthetic materials as concession to modern technology. But modern technology is electronic and not perspex! [...] we arrived at Constructivism via the painting of Mondrian, the architecture of Mies Van der Rohe and the

très accompli en bois, plastique, aluminium et verre, il utilise une forme qui paraît faire écho au célèbre plan pour une maison de campagne de Mies Van der Rohe (1922) : Pasmore traduit le long mur saillant par un espar qui se prolonge dans la pièce, hors du cadre<sup>344</sup>. » Alloway découvre parallèlement des constantes dans l'œuvre de l'artiste : *son sens de la lumière* [« his flair for light »] et ses compositions *additives*.

La plupart des critiques ne décèlent pourtant dans les derniers développements de son œuvre que les témoignages d'un ascétisme excentrique, répétant les arguments développés trois ans plus tôt à propos des collages de Pasmore. John Berger note : « À la Redfern, ses dernières œuvres sont des constructions abstraites de bois, de papier, de toile, d'aluminium et de plastique. Leur agencement est superbe, leur composition si juste qu'on s'imagine qu'ils sont réalisés avec une précision dont ils manquent en réalité, les bords et les raccords sont souvent flous et grossiers. Pourtant, et à cause de tout cela, ils demeurent vaguement bizarres – ressemblant à du mobilier de salle de bain – et pour tous, exceptés quelques disciples, [ils restent] les présages d'un ermite mystique, aussi inadéquats qu'hors sujet<sup>345</sup>. » Berger reprend ici les deux principaux reproches que ses contemporains adressent à l'art abstrait : l'absence de métier et l'ésotérisme. Pour Adrian Heath, cette interprétation trouve sa justification dans les théories de Worringer, de Hulme et de Read, leur insistance sur l'enracinement intemporel de l'abstraction dans une pulsion de retranchement face à un environnement hostile<sup>346</sup>. Pour s'opposer à cette analyse, il propose de sortir de la référence systématique aux arts primitifs et de définir l'art abstrait en termes de métier. Comme Biederman, Heath cherche à inscrire les différentes formes d'abstraction dans une tradition picturale née du postimpressionnisme.

---

mobiles of Calder, rather than via the sculpture of Gabo. » Leif Sjöberg, « On Victor Pasmore's use of transparency », *The Structurist*, n°27/28, 1987-1988, p. 90.

<sup>344</sup> « In N° 1, an ambitious highly finished relief in wood, plastic, aluminium and glass, he uses a form that seems an echo of Mies Van de (sic) Rohe's famous country house plan (1922): the long projecting wall is adopted by Pasmore as a spar extending over the frame into the room. ». Lawrence Alloway, « The Redfern Gallery / Pasmore's constructions », *Art News and Review*, Vol IV, N° 8, 17 mai 1952, p. 3. Il remarque parallèlement que l'artiste utilise désormais les mêmes matériaux industriels que le constructiviste Tatline.

<sup>345</sup> « His latest works at the Redfern are abstract constructions of wood, paper, canvas, aluminium and plastic. Their design is superb; their arrangement so right that one imagines them to be made with precision which in fact they lack, their edges and joints often being blurred and clumsy. Yet for all this, they remain slightly funny – looking like bathroom fittings, and to all, except for a few disciples, as inapplicable and irrelevant as the intimations of a hermit mystic. » John Berger, « Victor Pasmore at the Redfern », *New Statesman and Nation*, XLIII, n° 1106, 17 mai 1952, p. 586.

<sup>346</sup> Adrian Heath, *Abstract painting, Its origin and meaning*, op. cit., p. 5.

Cette stratégie adoptée par l'ensemble du groupe de Pasmore a cependant un effet pervers, car leurs œuvres assimilées trop rapidement aux créations du passé apparaissent à certains, l'expression d'un modernisme vieilli. Dans son compte-rendu de l'exposition de Pasmore à la Redfern Gallery, Stephen Bone décrit : « Ces constructions démodées en contreplaqué et plastique [qui] ressemblent purement et simplement aux œuvres les moins importantes des années vingt<sup>347</sup>. »

Dès le début de l'année 1952, la réception critique des expositions de Pasmore et de son groupe conditionne, en fait, la construction de leur discours théorique qui se fondera désormais sur la dialectique contemporanéité/inscription dans une tradition. Ben Nicholson et Barbara Hepworth sont ainsi invités à participer à la deuxième exposition organisée dans l'atelier de Heath (11-14 juillet 1952), aux côtés d'autres artistes de Saint Ives [fig. 91-94]. Gages d'une continuité historique, leurs présences apportent une caution tacite aux recherches du groupe. Lawrence Alloway découvre d'ailleurs dans son compte-rendu de l'exposition, des liens de filiation entre Pasmore et les deux artistes de Saint Ives : « Nicholson et Hepworth ont poursuivi dans les années cinquante, l'art abstrait lucide et classicisant des années trente. Le travail récent de Pasmore (représenté par deux reliefs dans l'exposition actuelle) constitue un retour à cette attitude, une tentative pour restaurer une continuité – interrompue par la guerre – de l'art concret européen<sup>348</sup>. » Si Alloway salue parallèlement la démarche didactique des artistes qui publient conjointement à l'exposition des textes expliquant leurs démarches<sup>349</sup>, d'autres, comme Robert Melville, ne voient dans leurs explications qu'une tentative maladroite pour échapper aux critiques : « J'hésite à mentionner cette exposition,

---

<sup>347</sup> « These strangely old-fashioned constructions in plywood and plastic merely look like some of the less important works of the 1920s. » Stephen Bone, *Manchester Guardian*, 6 mai 1952.

<sup>348</sup> « Nicholson and Hepworth have continued the lucid, classicizing abstract art of the thirties into the fifties: the recent work of Pasmore (represented by two reliefs in the present show) is a return to this attitude, an attempt to restore the continuity of European concrete art interrupted by the war. » Lawrence Alloway, *Art News and Review*, Londres, Vol IV, N° 13, 26 juillet 1952, p. 4

<sup>349</sup> « Le groupe a publié deux journaux, cette exposition (la deuxième de la sorte) représente un nouvel effort pour atteindre le public, et mérite notre soutien en tant que telle. » [« The group has published two broadsheets and this exhibition (the second of this kind) is another effort to reach the public and as such deserves a support. »] Lawrence Alloway, *ibid.*

puisque'un des exposants, M. Anthony Hill, avertit les critiques qu'un nouveau langage est sur le point d'être construit afin d'apprécier plus justement les mérites de "l'art concret"<sup>350</sup>. »

Publié à cette occasion, le second numéro de *Broadsheet* se limite à cinq pages ronéotypées et rassemble trois articles de Victor Pasmore, Kenneth Martin et Anthony Hill. Le texte de Pasmore intitulé « Art abstrait, concret et subjectif » retrace l'évolution de l'art moderne en reprenant certains arguments développés par Biederman : « "La beauté", facteur autrefois purement extérieur, est devenue aujourd'hui une qualité appartenant à l'observateur... Cette affirmation de facteurs subjectifs relatifs à l'objet observé, ainsi que la destruction par la science de l'idée rationnelle de matière et d'espace, ont entièrement placé la responsabilité de la représentation entre les mains de l'artiste individuel<sup>351</sup>. » Pour Pasmore, cette subjectivité renforcée qui a entraîné dans un premier temps une certaine confusion sur la nature et la fonction de l'art, justifie la création d'une œuvre concrète où le sujet fusionne avec l'objet. Toujours soucieux d'ancrer son travail dans l'esprit du temps, il poursuit : « [l'artiste] doit se préparer à utiliser les ressources de la technologie moderne et s'adapter à un âge où le métier de la machine remplace l'artisanat<sup>352</sup>. »

Comme Pasmore, Kenneth Martin revendique dans son article l'inscription de l'art concret dans son époque : « L'art constructif ou concret est la manifestation de l'esprit moderne. Ce n'est pas simplement un dérivé des idées anciennes ou une imitation des manières passées, mais c'est une alliance avec les développements scientifiques contemporains, une exploration du présent et la traduction en termes visibles des aspects de la pensée moderne. Dans le passé, le réalisme a pu jouer un rôle semblable mais aujourd'hui, le réalisme et les techniques qui se sont développées avec lui, ne sont plus adaptés pour exprimer les nouveaux concepts<sup>353</sup>. »

---

<sup>350</sup> « ... most of the paintings were too perfunctory to deserve so solid a label [...] I mention this show with some diffidence, since one of the exhibitors, Mr Anthony Hill, warned critics that a new language is in process of being constructed for a more accurate assessment of the merits of 'concrete art' » Robert Melville, « Mixed Summer Show », *Architectural Review*, Septembre 1952, vol. 112, n°669, p. 202.

<sup>351</sup> « 'Beauty', once a purely external factor, now became a quality belonging to the observer. In the sphere of physics, parallels revolutions took place... This affirmation of subjective factors in relation to the object, together with the destruction by science of the rational idea of matter and space, placed the responsibility of representation entirely into the hands of the individual artist. » Victor Pasmore, « Abstract, Concrete and Subjective Art », op. cit.

<sup>352</sup> « He must be prepared to make use of the resources of modern technology and adjust himself to an age when machine-craft is taking place of handy-craft. » Victor Pasmore, *ibid.*

<sup>353</sup> « Constructive or concrete art is a manifestation of the modern spirit. It is not merely a derivation form past ideas or an imitation of past manners but an alliance with contemporary

Kenneth Martin fonde, lui aussi, sa justification de l'art concret sur l'analyse développée par Biederman dans le livre *Art as the Evolution of Visual Knowledge*. Il utilise, d'ailleurs, à plusieurs reprises, le néologisme constructionniste [constructionist] que l'artiste américain a créé en 1938 pour différencier sa pratique artistique du constructivisme. Kenneth Martin en propose cependant une interprétation personnelle : « Le constructionniste n'exprime pas le vieil humanisme individualiste qui est aujourd'hui aussi dénaturé que les objets dans les œuvres modernistes. Le développement de concepts concernant l'espace environnant l'homme, la nature humaine et la relation de l'homme avec la société conduit à un nouvel humanisme<sup>354</sup>. » Le titre ambigu de son texte « un art de l'environnement » renvoie donc à cette définition ouverte du constructionnisme comme une forme artistique se développant dans l'espace physique et social. Dans son article, Pasmore affirmait déjà qu'en produisant une œuvre fonctionnellement autonome : « l'artiste crée en fait un environnement dans le sens réel et tangible du mot<sup>355</sup>. » Kenneth Martin précise plus avant : « C'est cet objet réel et concret qui intéresse les constructionnistes. Sa forme n'a plus besoin d'être solide ou rectangulaire. Il peut s'étendre dans l'espace et le transpercer, être pénétré par l'espace extérieur et la lumière. Il n'a plus besoin d'être immobile mais il peut bouger, reliant l'espace au temps<sup>356</sup>. » Cette redéfinition de la nature de l'œuvre sous-tend celle de sa réception. Parce que cet objet intègre et anime l'espace environnant, il induit une perception active qui évolue et se développe au gré des déplacements du spectateur. La réflexion de Martin est aussi d'ordre politique comme le note Sam Gathercole : « ... de façon très significative, il exprime un attachement à l'esprit du collectivisme tant social qu'artistique, qui pourrait s'accomplir

---

developments, an exploration of the present and the rendering in visible terms of aspects of modern thought. In the past, realism could play such a part, but today realism and the techniques which developed with it, are no longer adequate to express new concepts. »

Kenneth Martin, « An Art of Environment », op. cit.

<sup>354</sup> « The constructionist does not express the old individualist humanism, which is now as distorted as the objects in modernist works. Concepts of the space around man, of nature of man, of the relation of man to society, develop towards a new humanism. » Kenneth Martin, *ibid.* Cette justification fait aussi écho à la définition par Naum Gabo de la *pensée constructive*, dans *Circle* (1937), comme *l'état d'esprit d'une génération* qui se manifestait de manière concomitante dans l'art et les sciences (N. Gabo, « The Constructive Idea in Art », *Circle: International Survey of Art*, Londres : Faber and Faber, 1937, p. 6).

<sup>355</sup> « ... the artist actually creates environment in the real and tangible sense of the word » Victor Pasmore, « Abstract, Concrete and Subjective Art », op. cit.

<sup>356</sup> « It is this real concrete object which is the concern of the constructionist. Its form need no longer be solid or rectangular. It can expand into and pierce space; open space and light can enter into it. It needs no longer be still but can move, linking space with time. » Kenneth Martin, « An Art of Environment », op. cit.

totalemment en résistant à la distinction de l'art, à sa coupure avec la société, et d'une manière cruciale, à sa séparation avec son espace environnant immédiat<sup>357</sup>. » Dans un même ordre d'idées, Kenneth Martin choisit d'exposer, l'année suivante, ses mobiles dans l'aile des enfants de l'Hôpital Whittington [fig. 95], un geste salué par Lawrence Alloway : « Il est encourageant que l'artiste, collaborant avec le Dr Yudkin, ait évité une exposition traditionnelle dans une galerie d'art... [le mobile] ne fonctionne généralement pas bien dans des endroits conçus pour des peintures encadrées. La chance de voir ces excellents mobiles fonctionner dans 'un environnement réel' (un pavillon pour enfants) vaut bien le voyage jusqu'à l'Hôpital Whittington<sup>358</sup>. ». Bien que Kenneth Martin affirme dans le deuxième numéro de *Broadsheet* que « Le nouvel art est conçu pour que nous vivions avec lui<sup>359</sup> », il le distingue de l'architecture : « C'est une idée qui s'exprime par de nouveaux moyens. Il utilise néanmoins les idées de l'architecture et peut se développer pour ses propres fins en suivant les directions des réflexions architecturales contemporaines<sup>360</sup>. »

Dans le troisième article de cette publication, Anthony Hill insiste à son tour sur la nécessité de différencier art et architecture : « On a discuté de l'art en termes de musique et d'architecture – au final, on ne doit le confondre avec aucune d'entre elles –, le parallèle le plus sûr est la science ; l'art concret puisera toujours dans la science puisque la science est le seul langage universel qui vaille, et l'art, pour être de valeur, doit utiliser des [concepts] universels<sup>361</sup>. » Anthony Hill emprunte ici l'appellation « art concret » à Max Bill avec qui, il

---

<sup>357</sup> « ... most significantly, he expressed an allegiance with a spirit of collectivism, both social and artistic, that could be realized fully through resistance to art distinction and separation from society, and crucially from its immediate surrounding space. » Sam Gathercole, « Welfare State Constructionism », op. cit, p. 69.

<sup>358</sup> « It is encouraging that the artist, in collaboration with Dr Yudkin, has avoided the usual show in an art gallery... [the mobile] does not, as a rule, function well in places designed to display framed painting. The chance to see these excellent mobiles functioning in « a real environment » (a children's ward) makes the journey to Whittington hospital well worthwhile ». Lawrence Alloway, « The Development of the Mobile », *Art News and Review*, Vol 5, n°18, 8 octobre 1953, p. 2.

<sup>359</sup> « The new art is meant to be lived with... » Kenneth Martin, « An Art of Environment », op. cit.

<sup>360</sup> « It is an idea expressed by new means. It does however use architectural ideas and can develop for its own ends along the lines of contemporary architectural ideas... » Kenneth Martin, *ibid.*

<sup>361</sup> « Concrete art has been discussed in and with the terms of music and architecture – ultimately it must not be confused with either, the safest parallel is science, concrete art will always draw on science since science is the only universal language of value and art to be of

entretient une correspondance suivie. En décrivant l'art concret comme *une organisation autonome* – une forme antinomique tant à l'abstraction qu'à la figuration – il paraît faire référence à la définition de l'artiste suisse : « Nous appelons art concret ces œuvres issues de leurs moyens fondamentaux et suivant leurs lois propres, sans référence extérieure à l'apparence naturelle, donc faisant l'économie de "l'abstraction"<sup>362</sup>. » L'insistance d'Anthony Hill sur les fondements scientifiques de l'art s'appuie, de la même façon, sur les théories de Max Bill. Dans l'article qu'il lui consacre l'année suivante, il choisit ainsi cette citation de Bill : « ... à mon sens, il est possible de développer l'art sur la base d'une pensée mathématique [...] c'est une pensée qui rend possible l'organisation des émotions en une œuvre d'art [...] plus le raisonnement est adéquat, plus l'unité de l'idée est grande, plus l'idée est en harmonie avec une méthode de pensée mathématique, plus nous deviendrons proches de la création fondamentale et plus son expression et son appréciation seront directes<sup>363</sup>. »

Les multiples correspondances entre les textes de Pasmore, Martin et Hill (la volonté de se distancier de l'abstraction dans son acception classique, le désir de travailler dans l'espace réel, l'intérêt croissant pour les matériaux modernes, les procédés mathématiques et plus globalement les sciences) dessinent ainsi les contours d'un discours théorique.

En décembre, Victor Pasmore, Mary Martin, Anthony Hill et Adrian Heath participent ensemble, à nouveau, à une exposition de groupe organisée par l'A. I. A dans les New Burlington Galleries : « Le miroir et le carré – une exposition du Réalisme à l'Abstraction » [« The Mirror and The Square – an Exhibition ranging from Realism to Abstraction »]. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une présentation de la scène artistique contemporaine, voulue exhaustive. Plutôt que d'opposer la figuration à l'abstraction, symbolisées

---

value should utilise universals ». Anthony Hill, « Concrete Art – An Introductory note », *Broadsheet N°2*, op. cit.

<sup>362</sup> Max Bill « Ein Standpunkt », *Konkrete Kunst*, 1944 cité dans *Art concret suisse : mémoire et progrès*, éd. Xavier Douroux, Franck Gautherot, Serge Lemoine, Dijon : Le coin du miroir, 1982, p. 43

<sup>363</sup> « ...in my opinion it is possible to develop art on the basis of a mathematical way of thought... it is thought that makes it possible to organize emotional feelings into a work of art... the more exactly the train of thought fits together and the greater the unity of the idea, the more the idea is in harmony with the method of mathematical thought, the nearer we shall get to basic creating, the more universal art will become, and the more direct its expression and appreciation ». Max Bill dans Anthony Hill, « max bill, the search for the unity of plastic arts in contemporary life », *Typographica n°7*, Londres, 1953, p. 23.

respectivement par le miroir et le carré, les organisateurs soulignent leurs parentés et les décrivent comme deux faces d'une même démarche : « Une abstraction formelle gît sous la peau de toute grande image-reflet, et toute peinture abstraite est gouvernée par des lois naturelles que ses formes cernées soient organiques ou aussi inorganiques que le cristal<sup>364</sup>. » L'affirmation d'invariants artistiques permet d'inscrire l'abstraction dans une tradition picturale et relève d'une sensibilité formaliste rappelant celle de Heath. L'œuvre de Pasmore en paraît une parfaite illustration. L'artiste est, en effet, présent dans la section figurative avec *L'Oiseau blessé* [*The Wounded Bird*] prêté par Kenneth Clark et dans la section abstraite avec *Motif carré – relief transparent* [*Square Motif – Transparent Relief*]. Bien que l'investissement du groupe de Pasmore dans « The Mirror and the Square » soit moindre, sa présence au sein de cette exposition modère les positions théoriques exprimées dans le deuxième numéro de *Broadsheet*.

Une troisième et dernière exposition se déroule dans l'atelier de Heath, 22 Fitzroy Street, du 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953. Plus ambitieuse que les deux précédentes éditions, elle bénéficie d'un carton d'invitation au graphisme soigné et d'une scénographie conçue par l'architecte John Weeks. Elle reste néanmoins très peu documentée : seules cinq photographies, la liste des œuvres exposées et son carton d'invitation ont été conservés [fig. 96-99]. Son titre souligne sa nature pluridisciplinaire : « 3<sup>e</sup> EXPOSITION D'UN WEEK-END, peintures, sculptures, mobiles, constructions, mobilier, photos murales » [« 3rd WEEKEND EXHIBITION, Paintings, Sculpture, Mobiles, Constructions, Furniture, Photomurals »]. Cet élargissement à des objets pouvant être reproduits industriellement – mobilier et multiples<sup>365</sup> – pourrait confirmer l'évolution du groupe de Pasmore, amorcée dans le numéro 2 de *Broadsheet*. L'énoncé des noms des exposants (Robert Adams, Terence Conran, Raymond Elston, Terry Frost, Adrian Heath, Nigel Henderson, Anthony Hill, Roger Hilton, Kenneth Martin, Mary Martin, Ben Nicholson, Edouardo Paolozzi, Victor Pasmore, William Scott, Vera Spencer, Denis Williams) soulignent néanmoins l'hétérogénéité des démarches en présence. Cette liste

---

<sup>364</sup> « Beneath the skin of every great mirror image lies a formal 'abstract' and every abstract picture is governed by natural laws, whether the forms delineated are organic, or as inorganic as the crystal » [Exposition, Londres, Artists International Association, 1952] *The Mirror and the Square*, Londres : Artists International Association, 1952, n. p.

<sup>365</sup> Pasmore présente un photostat devant être édité en 20 exemplaires et Hill expose des reproductions de ses dessins linéaires.

dessine, en fait, une nébuleuse d'artistes partageant une formation ou des préoccupations pédagogiques communes. Adams, Henderson, Paolozzi et Pasmore appartiennent à l'équipe enseignante rassemblée par William Johnstone à la Central School of Art pour développer une approche artistique pluridisciplinaire ; Hill et Conran sont deux de leurs élèves. Williams et Frost ont suivi les cours de Kenneth Martin et de Pasmore à la Camberwell School of Art où enseigne Heath. Scott et Frost professent désormais à l'Académie de Bath dont la pédagogie, influencée par l'art brut, couvre les domaines les plus divers : peinture, musique, danse, littérature, etc.

Dans son compte-rendu pour *Art News and Review*, Toni del Renzio note : « Les participants appartiennent tous plus ou moins à l'école de l'abstraction, et si c'est leur meilleure exposition jusqu'alors, ce n'est pas seulement parce qu'elle est moins doctrinaire – c'est déjà un avantage considérable puisque le dogme est en général un constructivisme confus et obsolète – mais c'est aussi parce qu'il existe une certaine homogénéité de style et de présentation qui apporte à l'ensemble de l'exposition, direction et clarté<sup>366</sup>. » Le critique déplore néanmoins la présence de Nicholson dont il juge l'œuvre secondaire : « le collage d'Edouardo Paolozzi, les projets de photographie murale de Nigel Henderson et le photostat de collage de Victor Pasmore, tout indique une approche plus radicale [...] ce groupe devrait oublier sa faible dette envers l'abstraction de Cornouaille et s'aligner sur ces trois artistes<sup>367</sup>. » Les noms distingués par Toni del Renzio témoignent de son engagement auprès de l'Independent Group<sup>368</sup> auquel Paolozzi et Henderson participent déjà activement. Invité

---

<sup>366</sup> « The participants are all more or less belonging to the school of abstraction, and, if this is the best of their show to date, it is because not only is it less doctrinaire, this is already a considerable virtue since the dogma is generally a sort a garbled constructivism irrelevant long since, but also there is a certain homogeneity of style and presentation that gives direction and clarity to the whole show ». Toni del Renzio, « 22 Fitzroy Street », *Art News and Review*, Londres, Vol V N°9, 30 mai 1953, p. 6.

<sup>367</sup> « The collage of Edouardo Paolozzi, the projects for the photo murals of Nigel Henderson, the photostat of collage by Victor Pasmore, all indicate a more radical approach [...] and this group should forget its tenuous debt to pre-war Cornish abstraction and align itself with these three artists. » Toni del Renzio, *ibid.*

<sup>368</sup> L'Independent Group est un groupe de discussion qui rassemblent des peintres, des sculpteurs, des architectes et des écrivains au sein de l'I.C.A. de 1952 à 1955. Les conférences et les expositions qui en émanent, ont contribué à réévaluer l'esthétique moderniste alors dominante, et à encourager l'approche iconographique et l'ouverture aux enjeux de la culture de masse dans les domaines traditionnellement réservés aux beaux-arts. Pour une analyse détaillée de l'Independent Group, on se reportera à l'ouvrage de Anne Massey, *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester : Manchester University Press, 1995

par Richard Lannoy à un cycle de rencontres organisé à l'I.C.A., Paolozzi a présenté une projection-exposition de ces collages, en avril 1952. Bien que moins investi dans les activités du groupe, Pasmore prend régulièrement part à ses tables rondes. Il figure ainsi aux côtés de Reyner Banham et Colin Saint John Wilson dans la discussion qui accompagne en mai l'exposition de l'I.C.A. « Le Corbusier – Peinture, dessin, sculpture, tapisseries » (« Le Corbusier – Paintings, Drawings, Sculpture, Tapestry », avril – mai 1952). Le nouvel intérêt de Pasmore pour la technique photographique est sans doute lié à Henderson qui enseigne la photographie créative à la Central School of Art. Ce dernier propose pour l'exposition des projets de photographie murale, réalisés grâce à l'agrandissement d'une plaque sensible non exposée et grattée. L'effet obtenu possède un caractère brut<sup>369</sup> qui n'est pas sans évoquer les traits tremblés et griffés de la peinture contemporaine de Scott bien que celui-ci représente une autre tendance : l'abstraction de Cornouaille. La réduction extrême des moyens dans les œuvres de Scott évoque, d'autre part, les premiers reliefs de Nicholson tracés à main levée. Il revendique, d'ailleurs, sa parenté avec Nicholson, Hilton et les constructionnistes, « la forme carrée étant leur dénominateur commun<sup>370</sup> ». Scott partage, en fait, avec Heath et Hilton, une *éducation française*. En 1946, il est revenu à Pont-Aven où il avait habité dans les années 1930, puis il a séjourné à Paris. La peinture de Braque lui a alors servi d'antidote au néoromantisme qui l'avait temporairement influencé pendant la guerre. Heath qui a résidé à Carcassonne en 1948, affirme de son côté que son évolution artistique a été déterminée par l'œuvre de Jacques Villon. Hilton, enfin, a suivi avant-guerre les cours de l'Académie Ranson, avec Bissière. À partir de 1949, il effectue de nombreux voyages à Paris et devient si profondément influencé par Manessier que la critique l'identifie aux tachistes français après son exposition personnelle à la Gimpel Fils Gallery, en juin 1952.

Hilton repense alors radicalement sa peinture sous l'influence de Constant Nieuwenhuys avec qui il se lie d'amitié<sup>371</sup>. Se détournant de Cobra pour se consacrer à l'abstraction géométrique, Constant expérimente désormais les effets spatiaux de la couleur, et publie un manifeste sur *le colorisme spatial*, avec l'architecte Aldo Van Eyck en 1953. Il découvre parallèlement dans

---

<sup>369</sup> Grâce à sa mère qui dirige la galerie Londonienne de Peggy Guggenheim, Nigel Henderson rencontre dès les années 1930 : Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy, Hans Arp, puis Fernand Léger, Alberto Giacometti et Jean Dubuffet. L'influence du Surréalisme et une certaine proximité avec l'art brut de Dubuffet (l'artiste réside à Paris en 1949) transparaissent dans ses photographies après guerre.

<sup>370</sup> William Scott, *Scott Retrospective*, Londres : Tate Gallery, 1972, p. 70.

les théories du Stijl un écho à ses propres préoccupations : l'effacement nécessaire de l'individu, la dissolution de la peinture dans l'architecture pour atteindre une harmonie universelle, etc.<sup>372</sup> Hilton affirmera avoir subi *l'influence de Constant via Mondrian* en 1957<sup>373</sup>. En juillet-août 1953, l'artiste anglais participe, aux côtés de Davie, Frost, Hitchens, Johnstone, Lanyon, Pasmore, Scott et Vaughan, à l'exposition « L'espace en couleur » [« Space in Colour »] conçue par Heron à la Hanover Gallery. L'introduction du catalogue signée par Heron insiste sur la dualité propre à la peinture qui donne une sensation de profondeur tout en étant physiquement réduite à une surface plane. En réponse à Constant qui trouve le propos de l'exposition trop limité<sup>374</sup>, Hilton réaffirme son attachement au genre pictural : « Je pense qu'il existe un art de la peinture. Au même titre qu'il existe un art de la musique ou de la poésie. Tu proposes d'unir la peinture à l'architecture. Tu es comme Pasmore qui dit qu'il n'y a pas de différence entre la peinture et la sculpture [...] De toute façon, je suppose que tu n'es plus désormais un peintre mais un architecte. Tu as grimpé dans l'échelle sociale. Beaucoup plus respectable<sup>375</sup>. » Hilton assimile donc la position de Constant à celle de Pasmore (décrit comme un adepte de la synthèse des arts), et sous-entend que leur évolution implique un même désir d'intégration sociale. Son allusion au statut de l'architecte doit être interprétée en fonction d'un contexte spécifique aux années 1950. Ébauché lors du VIe Congrès international de l'architecture moderne (1947), le discours de la reconstruction a, en effet, assigné à l'architecte un rôle clé dans le développement de la communauté : il doit désormais créer un environnement physique qui satisfait les besoins émotionnels et matériels de l'homme. Incidemment, comme le remarque Peter Smithson « la nouvelle architecture

---

<sup>371</sup> Après une première rencontre à Paris en 1952, les deux artistes se lient d'amitié alors que Constant séjourne trois mois à Londres grâce à une bourse du British Council (1952-1953).

<sup>372</sup> Bien que Constant cite fréquemment Mondrian, il ne conçoit pas cependant l'unification des arts comme la conséquence du développement d'une harmonie formelle idéale, atemporelle. Il insiste au contraire sur la flexibilité et l'interactivité de ses espaces colorés.

<sup>373</sup> Annotation par Roger Hilton de l'article de Patrick Heron « Introducing Roger Hilton » sur son propre exemplaire de *Arts Magazine* (mai 1957, pp. 26-27). Cf. Adrian Lewis, « Hilton and Constant in correspondence », *The Burlington Magazine*, Vol. CXL, n° 1145, août 1996, n.2, p. 525.

<sup>374</sup> Constant regrette que le propos de l'exposition circonscrive le problème de l'espace à la bidimensionnalité de la peinture (cf. Lettre de Constant à Hilton (été 1953), citée dans Adrian Lewis, *ibid.* p. 534)

<sup>375</sup> « I think there is an art of painting. Just as there is an art of music and poetry. You are proposing to join painting to architecture. You are like Pasmore who say there is no difference between painting and sculpture [...] Anyhow I gather that you are no longer a painter but an architect. You have risen in the social world. Much more respectable. » Lettre

expose une manière de penser le bâtiment comme un composant et non comme un monument<sup>376</sup>. »

La volonté de prendre part à un nouveau modèle social est manifeste dans les textes de Pasmore comme dans l'aspiration de Kenneth Martin à un « nouvel humanisme ». Elle apparaît aussi comme une des motivations principales de l'exposition « Artist versus Machine » organisée par Robert Adams, Kenneth Martin, Victor Pasmore et John Weeks au Building Center (19 mai - 9 juin 1954)<sup>377</sup>. Le titre est ici particulièrement mal choisi, car les organisateurs veulent démontrer les potentialités créatives de la machine ainsi qu'ils l'expliquent dans leur déclaration d'intention :

« Le peintre et le sculpteur peuvent réagir de plusieurs façons face au développement croissant de la machine comme facteur de la vie sociale. Il peut l'ignorer, il peut le contrer en réaffirmant la qualité primitive du travail manuel ou il peut entrer dans l'arène de l'art mécanique et exploiter ses caractères spécifiques. Cette exposition est conçue pour illustrer les premières tentatives dans cette troisième direction. À travers une présentation de photographies, d'œuvres originales et de notes explicatives, elle cherchera à illustrer :

- (1) Les manières dont le peintre et le sculpteur abstrait exploitent les matériaux et les techniques mécaniques, non pas simplement comme moyen de reproduction, mais comme un facteur créatif réel ;
- (2) Que les matériaux et techniques de la machine sont, en certaines circonstances, le moyen d'expression moderne le plus efficace ;
- (3) La place de l'art abstrait dans la nouvelle architecture<sup>378</sup>. »

---

de Hilton à Constant (datée entre le 9 et le 15 octobre 1953) citée dans Adrian Lewis, *ibid.* p. 535.

<sup>376</sup> « The 'new architecture' presented an idea of the building as a component and not as a monument », Peter Smithson, « The Idea of Architecture in the 1950s », *Architects journal*, Vol 131, n°3379, 21 janvier 1960, p.121

<sup>377</sup> Une déclaration d'intention (provenant de John Weeks) et une photographie (Collection Anthony Hill) constituent les seuls documents subsistants, témoignant de cette exposition.

<sup>378</sup> « There are several reactions, which the painter and sculptor have to the increasing development of machine technology as a factor in social life. He can ignore it, he can counter it with a reassertion of the primitive qualities of handicraft or he can step into the arena of

Si tous les exposants utilisent des matériaux industriels, les techniques employées répondent diversement au programme du manifeste. Robert Adams aurait présenté, selon Alastair Grieve, une série de photographies illustrant la réalisation de sa sculpture en béton *Formes Monolithique* (*Monolithic Form*, 1954, collection particulière, AG 1992 n° 175) exposée ce même été à Holland Park. L'artiste a choisi une forme purement abstraite dont la précision géométrique contraste avec le paysage environnant : la structure en H est animée par des bas-reliefs qui s'opposent et s'équilibrent. L'œuvre paraît une parfaite illustration du propos de l'exposition puisque sa technique et ses dimensions monumentales (H : 213,4 cm, L : 149,9 cm, P : 40, 6) ont nécessité la collaboration avec un entrepreneur en bâtiment [fig. 100]. Heath choisit quant à lui de s'essayer pour la première fois au maniement du plastique. L'expérience demeurera sans suite, car il reviendra bientôt à une peinture proche de Poliakoff et De Staël. L'écran réalisé à cette occasion est constitué de deux plaques superposées [fig. 101]. La plaque supérieure est translucide et découpée à gauche ainsi qu'au centre. Des quadrilatères noirs et blancs aux bords biseautés sont collés sur sa surface, d'autres formes (noires et rouges) situées sur le plan inférieur se devinent par transparence et au travers de la découpe centrale. Le faible relief, le choix d'un matériau à la fois réfléchissant et translucide pour complexifier les effets de profondeur, renvoient aux créations réalisées par Pasmore et exposées à la Redfern Gallery l'année précédente (*Construction relief en noir, blanc, marron et argent/Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952, aujourd'hui détruit, B&L 174) [fig. 101a]. Les constructions de Pasmore ont désormais acquis un fini mécanique, l'artiste collaborant régulièrement avec un menuisier professionnel<sup>379</sup>. Durant une brève période, il envisage même de les réaliser en 6 ou 12 exemplaires, mais il abandonne bientôt cette idée car sa manière intuitive de travailler paraît inconciliable avec une logique industrielle. Dans un même souci de s'adapter aux techniques de la machine, Anthony Hill tente de rationaliser ses méthodes de créations : il n'utilise plus qu'un nombre limité de

---

machine craft himself and exploits its particular qualities. This exhibition is designed to illustrate how the latter course has been attempted. Through a display of photographs, original works and explanatory notes it will seek to illustrate:

- (1) The ways in which the abstract painter and sculptor has exploited machine techniques and materials, not simply as a means of reproduction, but as an actual creative factor;
- (2) That machine techniques and materials are, in certain circumstances, the most effective medium of modern expression;
- (3) The place of abstract art in the new architecture. » Déclaration d'intention de l'exposition « Artist vs Machine » présentée au Building Center à Londres, du 19 mai au 9 juin 1954, cité par Alastair Grieve (A. Grieve, 2005, p. 27).

<sup>379</sup> Ronald Alley, 1965, n°114, n. p.

couleurs et cherche des formes pouvant être reproduites mécaniquement. Dans l'exposition « Artist vs Machine », il présente *Rythmes de chaînette* [*Catenary Rythms*, auj. détruite] [fig. 102] dont la composition est fondée, comme son titre l'indique, sur l'exploitation d'une courbe mathématique. Le motif de l'œuvre a été redessiné par un ingénieur, puis photographié pour être ensuite reproduit en grand format. Mais ce qui était conçu à l'origine comme un panneau métallique émaillé, se concrétise finalement, faute de moyens, dans un papier contrecollé sur carton et recouvert de peinture ripolin. Cet aspect artisanal transparaît dans la plupart des œuvres exposées, une caractéristique que fustige Reyner Banham dans son compte-rendu acerbe de l'exposition : « Il y a moins de production en série et moins de rationalisation taylorienne du travail dans la plupart [des œuvres] qu'il n'en existe dans un Ingres ou un Rubens ordinaires<sup>380</sup>. »

Reyner Banham déplore, plus encore, l'unité de style des œuvres présentées qu'il considère comme une allégeance à l'esthétique moderniste : « La défense de cette esthétique fileté – on conserve les arêtes, on jette la chair – a toujours été sa prétendue adéquation au contexte de la machine. Mais, aussi loin qu'il soit possible de remonter, c'est une histoire inventée par Malevitch pour défendre son art manifestement idéaliste contre la critique réaliste marxiste et bien que l'Esthétique de la machine en résultant ait fait merveille dans les mains des maîtres du Bauhaus et des Puristes des années 1920, elle est morte sur pied quand la technologie a dépassé la phase Blériot/Bentley et est entré dans le monde non fileté du streamline et des boursouflures de Borax<sup>381</sup>. » Le dépouillement d'un relief comme *Mouvement en spirale* (*Spiral Movement*, 1951, Collection Tate) [fig. 103] qu'expose Mary Martin peut, il est vrai, évoquer l'austérité des œuvres de Ben Nicholson des années 1930. L'artiste ne fait pourtant ici que reprendre et raffiner une composition conçue en 1951. Un carré est subdivisé afin d'obtenir un échiquier (3x3) alternant des espaces positifs (en relief) et négatifs. Des rectangles d'or disposés en spirale se surimposent à cette grille. Mary Martin accentue le

---

<sup>380</sup> « There is less serial production, and less Taylorian rationalization of labour, about most of them than there is in the average Ingres or Rubens. » Reyner Banham, « Match Abandoned », *Arts News and Review*, Vol VI, n°9, 29 mai 1954, p. 7.

<sup>381</sup> « The defence of this filleted aesthetic – bones kept, flesh thrown away – has always been its alleged appropriateness to a machine situation. But this was a play invented, as far as one can see, by Malevitsch [sic.], in order to defend his manifestly idealist art against marxist-realist criticism and though the resulting Machine Aesthetic worked wonders in the hands of the Bauhaus masters and the Purist in the Twenties, it was left dead on its feet when technology grew out of the Blériot/ Bentley phase and passed through into the non- filleted world of streamlining and Borax Bulges ». Reyner Banham, *ibid.*

dynamisme de la composition en dotant de plans, inclinés suivant une direction déterminée par le sens du mouvement, les formes nées de l'intersection de ces rectangles et des carrés extérieurs définis par la grille. Animé par les jeux fluctuants de l'ombre et de la lumière, le relief acquiert une nature organique qui n'est pas sans rappeler les créations contemporaines de Kenneth Martin. Depuis 1953, ce dernier conçoit des *Mobiles en hélice* (*Screw Mobiles*) à partir de bandes de laiton préfabriquées [fig. 104]. Arrangés selon leurs tailles dans un ordre croissant ou décroissant, ces éléments s'articulent en spirale autour d'une tige métallique. Le choix d'une forme modulaire et d'une composition fondée sur la déclinaison d'un principe<sup>382</sup> ne répond pas, pour Kenneth Martin, aux besoins de normalisation industrielle. Ce recours à une forme élémentaire et l'utilisation rigoureuse de lois mathématiques telle la suite de Fibonacci, traduit davantage sa volonté de développer une œuvre sur le modèle de la croissance organique<sup>383</sup>. Les mobiles évoquent d'ailleurs la structure en double hélice de la molécule d'A.D.N. définie l'année précédente.

Pour Lawrence Alloway, cette exposition se distingue avant tout par *sa saveur internationale* : « L'intérêt du groupe pour la sculpture architecturale renvoie à des groupes similaires en Hollande, en Italie, en France et en Suisse...<sup>384</sup> » La présence d'artistes étrangers parmi les exposants est cependant très réduite<sup>385</sup>. Charles Biederman n'est représenté que par la reproduction d'une de ses constructions. Seule la présence de Stephen Gilbert et John Ernest peut asseoir cette idée d'ouverture. Bien que Stephen Gilbert soit d'origine britannique, il apparaît alors comme le plus français des sculpteurs anglais<sup>386</sup>. Après des études à la Slade School où il rencontre Roger Hilton, il s'installe à Paris en 1937.

---

<sup>382</sup> Reyner Banham critique d'ailleurs cette simplicité dans son compte-rendu de l'exposition, en évoquant ironiquement leur exposition dans l'aile des enfants malades de l'hôpital de Whittington en mai 1953 : « le Mobile de Kenneth Martin [...] ne connaît que deux trucs, une oscillation à gauche ou à droite, qui sont sans doute suffisants pour satisfaire des enfants malades [...], mais constituent une sombre perspective pour les grandes personnes... » [« ...the Mobile by Kenneth Martin [...] knows only two tricks, left-handed and right-handed circulation, which may be adequate to the need of a sick children [...] but is a black prospect for grown-ups »] (Reyner Banham, *ibid.*)

<sup>383</sup> Kenneth Martin entame alors une formation approfondie dans les mathématiques et emprunte de nombreux ouvrages à la Science Museum Library.

<sup>384</sup> « This group's concern with architectural sculpture is linked with similar groups in Holland, Italy, France and Switzerland... » Lawrence Alloway, « Realism, ruins and Frenchmen », *New York, Art News*, Vol 53, N°4, juin, juillet, août 1954, p. 69.

<sup>385</sup> Sollicité pour participer à l'exposition, Max Bill refuse d'envoyer une photographie. Alastair Grieve, 2005, p. 28.

Réformé en 1939, il se réfugie en Irlande puis revient vivre à Paris en 1946. Deux ans plus tard, son œuvre expressionniste est remarquée par Asger Jorn qui l'invite à rejoindre le groupe CoBrA. Sa rencontre avec Constant Nieuwenhuys et le voyage en Hollande qu'ils effectuent ensemble en 1953, le conduisent à s'intéresser aux idées de Van Doesburg et de Mondrian. Sa peinture évolue ensuite vers une abstraction géométrique proche des œuvres de son ami Roger Hilton. L'attention qu'il porte aux effets spatiaux de la couleur, le mène progressivement à abandonner la peinture au profit de constructions tridimensionnelles en aluminium peint. La maquette du Syndicat d'initiative de Quimper exposée dans « Artist vs Machine » se réfère directement au Néoplasticisme [fig. 105 : Plan du Syndicat d'initiative de Quimper non exposé]. Constituée de plans rectangulaires, bleu, jaune et argent, le projet est conçu « ... comme ensemble spatiale (sic) en plans de couleur sur métal et de matière plastique transparente<sup>387</sup> ». L'œuvre s'apparente aux productions du Groupe Espace qu'anime André Bloc et auquel Gilbert adhère cette même année. C'est d'ailleurs suite à sa visite de l'exposition, que Paule Vézelay, un autre membre d'Espace, contactera Victor Pasmore et Kenneth Martin dans l'optique de créer une branche anglaise du groupe. C'est aussi par l'intermédiaire de Gilbert et de Constant que l'artiste américain John Ernest rencontre Pasmore qui l'invite à participer à « Artist vs Machine ». Originaire de Philadelphie, Ernest a immigré en Europe en 1946, afin de pouvoir se consacrer à la peinture. Après avoir séjourné en Suède dont sa femme est originaire, il s'installe à Paris, puis à Antibes avant de rejoindre Londres en 1951. Alors âgé de 30 ans, Ernest choisit de s'inscrire à la Saint Martin School pour obtenir son permis de séjour. Il y croisera Kenneth Martin à plusieurs reprises. L'œuvre proposée par Ernest pour « Artist vs Machine » se distingue de ses précédentes sculptures sur bois biomorphiques : elle est constituée de quatre tiges de bois de plus de 130 cm, sur lesquelles sont visés des plans horizontaux en contreplaqué à trois ou quatre côtés [cf. fig. 106 : *Constructed Tower*, 1953 (non exposée)]. Si la forme évoque les monuments constructivistes de Tatline et de Gabo, la structure choisie par Ernest, pourrait aussi, comme le note Alastair Grieve<sup>388</sup>, avoir été inspirée par le projet conçu par Nicolas Schöffer pour le monument du prisonnier politique inconnu. Elle répond d'ailleurs à la définition de la sculpture spatiodynamique donnée par Schöffer en 1954 : « La sculpture spatiodynamique est

---

<sup>386</sup> R.V. Gindertael, « Les Peintres britanniques d'aujourd'hui », *Art d'Aujourd'hui*, IV, 2, mars 1953, p. 14.

<sup>387</sup> Inscription sur le plan pour un syndicat d'initiative à Quimper, signé et daté « paris, 4 avril 1954 », Collection de l'artiste.

<sup>388</sup> Alastair Grieve, 2005, p.196

créée par une ossature d'abord. Elle a pour rôle de circonscrire et capter une fraction de l'espace et de déterminer le rythme de l'œuvre. Sur cette ossature se dresse un autre rythme, des éléments plans ou volumes effilés ou transparents servant comme contrepoids et donnant à l'espace capté toutes ses possibilités énergétiques et dynamiques. Ainsi la sculpture devient une œuvre aérée, transparente et pénétrable de tous côtés, réalisant un rythme pur des proportions avec la clarté logique d'une structure rationnelle résumant et amplifiant les possibilités esthétiques et dynamiques de celle-ci<sup>389</sup>. »

La recherche d'une nouvelle interactivité caractérise, de la même façon, l'incursion de John McHale dans le style constructiviste : dans « Artist vs Machine », il présente ainsi un écran construit avec des éléments modulaires que le spectateur peut manipuler. L'œuvre destinée à être reproduite en série est accompagnée par la déclaration suivante : « la pratique industrielle fournit des matériaux de production de masse, des composants préfabriqués. Cela suggère un usage "concret", de la surface au sens propre, du comportement structurel, de la technique d'assemblage<sup>390</sup> ». L'accueil hésitant que réserve Kenneth Martin à John McHale lorsque celui-ci l'approche pour participer à « Artist vs Machine »<sup>391</sup>, pourrait s'expliquer par une divergence fondamentale dans leur conception de l'œuvre d'art. Pour Kenneth Martin, l'œuvre est un en-soi, son dynamisme est inhérent à sa structure, à sa manière de pénétrer l'espace et de l'animer, tandis que pour McHale dont la première formation est celle d'un sociologue, l'œuvre existe avant tout dans sa relation avec le spectateur et son dynamisme réside dans cette interactivité. L'approche de McHale – ce regard analytique mais aussi enthousiaste porté sur la société contemporaine – est largement partagée par les membres de l'Independent Group auquel l'artiste collabore activement<sup>392</sup>. Un autre de ses principaux animateurs, Banham, ne peut donc que souligner le caractère novateur de l'œuvre de Mc Hale : « Cette érection provocatrice est un procédé pédagogique subtil en vérité qui, en invitant le spectateur à la manipuler et à modifier sa composition, casse les catégories figées de l'esthétique filetée et donne, à un moment donné, une expérience directe de la fascination

---

<sup>389</sup> Nicolas Schöffer, *Le spatiodynamisme*, conférence donnée le 19 juin 1954 dans l'amphithéâtre Turgot, à la Sorbonne, à l'initiative de la Société Française d'Esthétique, <http://www.olats.org/schoffer> consulté le 10 août 2011.

<sup>390</sup> « Industrial practice provides: mass-production materials, standardised components. This suggest « concrete » usage in their own terms of surface, structural performance, technique of assembly », John McHale cité par Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 19, n. 31

<sup>391</sup> Alastair Grieve, 2005, p.28

<sup>392</sup>. John McHale est un des membres fondateurs du groupe.

particulière que ce nouveau matériau possède indubitablement. Changeant constamment d'apparence tandis que chaque visiteur est induit à la manipuler, elle offre une expérience qui existe dans le passage du temps, et est le produit d'une activité commune<sup>393</sup>. »

---

<sup>393</sup> « This provocative erection is really a subtle pedagogic device which, by inviting the spectator to meddle with it and alter its composition, breaks through the brassbound categories of the filleted aesthetic and gives one, at the time, a direct experience of the peculiar fascination which the new material undoubtedly possess. Constantly changing in appearance as each visitor is seduced into manipulation, it offers an experience which exist in the passage of time, and is the product of communal activity ... » Reyner Banham, « Match Abandoned », op. cit., p. 7.



Dès la fin des années 1940, l'intérêt simultané d'un ensemble de peintres londoniens pour les traités de composition picturale (J.W. Power, Hambidge) révèle l'existence d'un premier cercle d'artistes associés pour la plupart à la Camberwell School of Art : Victor Pasmore, Adrian Heath, Kenneth et Mary Martin. S'y superposent bientôt un second réseau rassemblant professeurs et étudiants de la Central School of Art – Richard Hamilton, Edouardo Paolozzi, Robert Adams et Anthony Hill – qui montrent un même attrait pour les ouvrages de géométrie appliquée (D'Arcy Thompson, Ghyka). Si la plupart partage le désir de transgresser les limites traditionnelles d'une discipline et d'expérimenter de nouvelles techniques, ils se différencient par leurs démarches. Alors que Pasmore s'intéresse, par exemple, au livre de Thomas D'Arcy Thompson, *On Growth of Form*, pour ses modèles de composition harmonique dont l'existence dans la nature garantirait l'objectivité, Richard Hamilton conçoit son exposition sur le sujet (I.C.A., Londres, 4 juillet – 31 août 1951) comme la démonstration de la définition de la forme par une fonction, de nombreux documents scientifiques réalisés par des moyens technologiques à l'appui (photographies, images microscopiques, film). L'engouement pour l'ouvrage de Charles Biederman, *Art as the Evolution of Visual Knowledge* (1948) qui passe de main en main dès la fin 1951 et déclenche plusieurs correspondances suivies avec l'artiste américain, atteste plus sûrement d'une communauté de pensées entre Pasmore, Heath, Hill, Kenneth et Mary Martin.

Les expositions auxquelles ils participent souvent ensembles, à leur initiative ou non, ne désignent pas davantage un groupe constitué mais, à nouveau, une nébuleuse. Les manifestations d'un week-end organisées dans l'atelier de Heath réunissent, par le biais d'un tissu de relations personnelles et professionnelles, des professeurs et des étudiants des deux écoles précitées ainsi que des peintres de Londres et de Saint Ives ; l'ensemble forme une sorte de front commun rompant avec la tradition artistique établie. Seul « Artist vs Machine » s'assortit d'une déclaration d'intention, mais la présence de John McHale, tout comme les références à des artistes internationaux, laisse penser à une exposition thématique plutôt qu'à un manifeste. C'est sans doute le souci didactique – la volonté d'expliquer ou de justifier une démarche par l'écrit – qui distingue le plus aisément un nombre restreint d'artistes gravitant autour de Pasmore. Contrairement au premier numéro de la brochure *Broadsheet* qui s'inscrivait encore dans une forme d'orthodoxie moderniste sensible dans le choix des illustrations, le second numéro paru en 1952 présente, avec certaines nuances selon les articles signés par Pasmore, Kenneth Martin et Hill, une définition déjà poussée de la nature de leur art : des œuvres créées et non abstraites du spectacle de la nature, fondées sur des règles

objectives déduites des mathématiques et plus globalement des sciences, développées dans l'espace réel et intégrant des matériaux modernes. Il faut cependant noter qu'il existe parfois une distance entre le propos des textes et les œuvres produites – Hill s'essayera à des expériences de peintures tachistes réalisées le plus rapidement possible, jusqu'en 1953.

Ce didactisme apparaît plus nettement dans un corpus d'œuvres où la composition se veut transparente. La forme géométrique est choisie pour sa neutralité, et non pour sa fonction symbolique – pour mémoire, Pasmore finit par abandonner la spirale pour ses connotations organiques ; les règles utilisées peuvent toujours être identifiées – un jeu auquel les artistes se livrent constamment dans leurs écrits. Donner à voir le mécanisme à l'œuvre peut finalement sembler aussi important que l'objet réalisé. Comment ne pas évoquer ici le diagramme d'interprétation du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, réalisé par Richard Hamilton dès 1948, à partir d'une mise en espace et d'un code typographique appliqués aux notes contenues dans la *Boite verte* ? Dans l'air du temps donc, cette démarche a différentes implications : les redéfinitions de la nature de l'œuvre et de la position de l'artiste. Il serait possible de leur appliquer respectivement les concepts duchampiens de la *machine célibataire*, et de l'*anartiste* – dès le début des années 1950, Anthony Hill considère Duchamp comme une figure tutélaire, et Kenneth Martin le décrira quelques années plus tard comme un des inventeurs du mobile<sup>394</sup> ? Les artistes du cercle de Pasmore reproduisent, en fait, plus de 35 ans après, le goût de Duchamp pour les découvertes réelles et supposées de la science. Sans s'intéresser à la quatrième dimension, ils sont préoccupés par la question du mouvement et par celle de l'espace – le relief est d'ailleurs la forme transitionnelle par excellence, entre les deux et les trois dimensions. L'œuvre paraît résulter d'un enchaînement quasi mécanique, conséquence des règles choisies par les artistes. Le parallèle s'arrête là. Si l'œuvre de Duchamp joue sur plusieurs registres symboliques et devient moteur à interprétation, les peintures, reliefs et mobiles anglais montrent une singulière réticence à délivrer un message autre que formel – paradoxe d'un art conceptuel qui se veut exclusivement visuel. L'absence de références narratives et la dénégation de toutes traces personnelles ne signifient d'ailleurs pas, dans le cas présent, que l'artiste laisse au spectateur, au *regardeur*, le soin de faire l'œuvre. Elles s'apparentent davantage au rejet de l'individuel et du singulier, au profit de l'universel. Si cette quête d'universalité hante l'abstraction depuis son origine, et se fondait auparavant sur une philosophie de la transcendance, elle s'inscrit désormais dans un discours

---

<sup>394</sup> Kenneth Martin, « The Mobile », *Structure*, 2ème série, n°2, 1960, p. 33

matérialiste. Les sciences sont ainsi devenues, pour reprendre les mots d'Anthony Hill, *le seul langage universel qui vaille*<sup>395</sup>. Sans renoncer à sa posture d'autorité – l'artiste assume encore la position du démiurge lorsqu'il dit vouloir produire et ne plus reproduire – il admet qu'une part de l'œuvre se définit de manière autonome. En affirmant comme Kenneth Martin *créer un environnement au sens réel et tangible du mot*<sup>396</sup>, il accepte aussi que la réception du spectateur sera conditionnée par ses mouvements. Concilier les contingences de l'ici et maintenant et les exigences de l'universel semble conduire à la création d'une forme d'*esperanto* abstrait – le mot est choisi à dessein pour ses résonnances spécifiques dans le contexte de l'après-guerre.

Leur premier réflexe semble de forger ce nouveau langage à partir d'éléments et de principes propres à l'art, mais encore faut-il préciser la nature de ce domaine d'expression. Les théories de Read sur l'abstraction, conçue comme une attitude atemporelle face à un environnement hostile, obtiennent toujours un certain succès à l'orée des années 1950, comme en témoigne l'exposition « 40, 000 Years of Modern art » (I.C.A., 1948). Elles sont pourtant dénoncées par le cercle de Pasmore qui voit en elles les racines du rejet de l'art abstrait. Dans son opuscule *Abstract painting, Its origin and meaning*, Heath remarque à leur propos : « On pourrait en conclure de manière pessimiste que l'art abstrait est soit une pure décoration, soit l'œuvre d'hommes qui ont choisi de se retirer en eux-mêmes face au chaos du monde, plutôt que d'en réfléchir l'apparence traditionnelle<sup>397</sup>. » Il soutient, à l'opposé, que l'abstraction procède de la volonté de s'inscrire dans une époque en intégrant les changements rapides de ses conditions techniques et sociales. Et d'en conclure que cette tendance n'est pas transhistorique mais résulte au contraire de la somme des recherches et des aboutissements artistiques qui l'ont précédée, de l'invention de la perspective au réalisme, et à son équivalent du 20<sup>e</sup> siècle, le *libre usage du collage par Gris et les autres cubistes*. Les écrits de Biederman présente une même conception évolutionniste de l'histoire de l'art, articulée ici, de manière plus explicite, à la notion de réalisme : il s'agit toujours de dépeindre le monde tel qu'il est mais la manière de le percevoir comme les moyens de reproduction ont évolué. Si les artistes anglais refusent

---

<sup>395</sup> Anthony Hill, « Concrete Art – An Introductory Note », op. cit.

<sup>396</sup> Kenneth Martin, « An Art of Environment », op. cit.

<sup>397</sup> « One might conclude, pessimistically that abstract art is either pure decoration, or the work of men who have chosen to retreat within themselves from the world's chaos, rather than reflects its traditional exterior. » Adrian Heath, *Abstract painting, Its origin and meaning*, op. cit., p. 5.

de créer leurs œuvres à partir d'une abstraction de la nature, ils adhèrent néanmoins aux principales conclusions de l'artiste américain : la rupture avec l'illusionnisme et ses conséquences, le refus de l'espace plan.

La rupture caractérise donc, dans une certaine mesure, leur attitude vis-à-vis des formes d'art passées – une posture qui constitue aussi une réponse aux critiques leur reprochant de se limiter à une répétition du modernisme. Pasmore décrit, d'ailleurs, son expérience d'objecteur de conscience durant la Seconde Guerre mondiale, comme ayant inspirée sa position vis-à-vis de l'art dans les années 1940. Si l'histoire n'apparaît pas de manière explicite dans leur travail – aucune image, aucune allusion au chaos moral de la tragédie récente – elle se manifeste, en fait, dans leur rhétorique sur l'isolement et sur la perte du lien avec les acteurs des avant-gardes. Pour Pasmore et ses amis, il s'agit de reconstituer et non d'écrire l'histoire de l'abstraction à partir de ce qui est alors disponible : les livres, bien sûr, mais aussi les témoignages directs ou indirects glanés lors des rencontres ou dans des correspondances suivies. Il faut noter ici l'importance d'un « passeur » comme Constant Nieuwenhuys, qui permet à une génération de s'initier à la peinture de Mondrian à travers ses œuvres. L'actualité artistique devient aussi parfois prétexte pour redécouvrir les grandes figures du modernisme : Pasmore se serait-il intéressé à Nicholson si la vogue du paysagisme, n'avait remis son œuvre au goût du jour ? Bien qu'il prenne ses distances vis-à-vis de la génération précédente que personnalise Read, comment ne pas remarquer son attrait soudain pour le primitivisme, l'année même de l'exposition « 40 000 Years of Modern Art » ? L'originalité de leur conception de l'abstraction transparaît davantage dans leur affinité avec des artistes qui échappent aux canons de l'art constructif. Lorsque Anthony Hill se rend régulièrement à Paris, il visite ainsi non seulement le Salon des réalités nouvelles, mais fréquente aussi Sonia Delaunay, Kupka, Picabia ou Vantongerloo dont l'œuvre s'est depuis longtemps émancipée du Stijl. Adams choisit quant à lui de visiter l'atelier de Laurens et de Brancusi, il se passionne pour la sculpture de Gonzalez et de Picasso. Quand il voyage aux États-Unis, il visite l'Institute of Design de Chicago construit par Mies van der Rohe mais retient surtout la peinture de Motherwell découverte à la Kootz Gallery. Cette hétérogénéité des sources et des intérêts rend possible leur collaboration avec les artistes de l'Independent Group, mais elle compliquera aussi leurs rapports avec les groupes d'art constructif du continent, et cela malgré la proximité de leurs œuvres. Dans le contexte nationaliste de l'après-guerre, le cercle de Pasmore développe finalement une conception très britannique de l'abstraction, imposant

une lecture pragmatique de l'art de son temps en rupture avec la tradition du modernisme international.

Dans la plupart de leurs déclarations, Pasmore et ses amis évoquent des enjeux spécifiquement artistiques et semblent éloignés des préoccupations sociales de leur époque. Leur travail s'inscrit pourtant dans l'idéal du Welfare State. Selon la logique que dictent les besoins de la reconstruction, l'architecture et l'art sont devenus des composants à part entière de la vie sociale. Le projet de *Cascade* que Pasmore réalise pour le Festival de Grande-Bretagne en 1951, répond en tout point à cette préoccupation : son iconographie, la forme choisie accompagnent l'architecture en lui apportant un supplément de sens. Quelques années plus tard, Kenneth Martin expose ses mobiles dans un hôpital, démontrant leur aptitude à exister hors d'un espace dédié à l'art. Les formes choisies – reliefs, sculptures ouvertes ou mobiles – appellent en elles-mêmes le visiteur à interagir avec l'œuvre. Il n'est jusqu'aux modes de production recherchés, le souci de s'appropriier les techniques de la machine, qui ne trahissent cette volonté d'intégration. Lorsque Pasmore cherche à rationaliser la création de ses œuvres, il ne s'adresse néanmoins qu'à un menuisier professionnel pour donner une précision mécanique à un prototype réalisé de manière intuitive. De la même façon, l'utilisation de matériaux modernes ne se justifie que par l'aptitude de ces derniers à enrichir et à diversifier les effets obtenus par des procédés picturaux (brillance, matité, jeux de reflets etc.). Il faut encore remarquer que malgré la présence de Terence Conran dans une exposition de Heath, le cercle de Pasmore paraît se désintéresser totalement d'une application de ses recherches au domaine du design. Leur attitude vis-à-vis de la société industrielle pourrait être comparée à celle de Morris en son temps, lorsque ce dernier considérait la machine comme un instrument de *vulgarisation* des formes artistiques auquel il fallait réagir en imposant un modèle artisanal conditionné par les exigences du goût. Dans cet attachement à l'objet d'art au sens traditionnel se devine déjà une ligne de faille entre les artistes proches de Pasmore et ceux qui, comme Hamilton ou Paolozzi, s'ouvrent à la culture populaire et se passionnent pour les théories émergentes de l'information.



Les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Yesterday tomorrow is not today » Lawrence Alloway, introduction du catalogue, *This is Tomorrow*, Londres : Whitechapel Art Gallery, 1956, n. p.



A Londres en 1956, ouvre la première exposition présentant une sélection conséquente, bien que réduite à une seule salle, de peintures expressionnistes abstraites (« Modern Art in the United States », Tate Gallery, 5 janvier-12 février). Lawrence Alloway figure parmi les rares critiques qui saluent l'importance de ces œuvres : « ... les visiteurs de la Tate Gallery qui regarderont De Kooning, Pollock, Kline, Still ou Rothko se trouveront confrontés à un art porteur d'une esthétique nouvelle, un art qui, quoiqu'il soit le produit d'une culture différente de la nôtre, ne nous est pas plus étranger que n'importe quel autre<sup>399</sup>. » Sous cette remarque anodine, se dessinent les deux arguments qui garantiront le succès de cette tendance : à la fois innovante, du fait de ses origines spécifiquement américaines, et universelle par sa forme ainsi que par ce qu'elle véhicule. Bien que le public et la plupart des critiques britanniques se montrent encore hostiles à l'Expressionnisme abstrait, celui-ci est au faîte de sa notoriété aux Etats-Unis et, grâce à la multiplication d'expositions itinérantes à l'étranger, semble en passe de devenir la forme contemporaine internationale la plus reconnue. Une évolution dont les mécanismes ont été analysés de manière convaincante par Serge Guilbaut : « L'art américain se présentait comme la conséquence logique de la longue chaîne qui progressait inexorablement vers l'abstraction. Le fait d'ériger la culture américaine en modèle international déplaçait sa spécificité : son caractère américain devenait représentatif de toute la "culture occidentale". En un mot, grâce à cette démarche, l'art américain passait du statut d'art régional à celui d'art international, et du statut d'art international à celui d'art universel<sup>400</sup>. » Incidemment, il faut souligner ici la nouvelle définition de la fonction du critique que suppose le rôle assumé au sein du mouvement, par Clement Greenberg et Harold Rosenberg. Plus que commentateurs ou décrypteurs des œuvres, ils sont les promoteurs actifs de l'Expressionnisme abstrait, au point d'apparaître parfois comme les prescripteurs des directions suivies par les artistes. Clement Greenberg présente ainsi cette tendance comme l'aboutissement de l'aventure moderniste. Apparue dans un milieu hostile, elle posséderait les caractères des premières avant-gardes : la vérité, la vitalité et une certaine brutalité – une *virilité*, pour reprendre le vocabulaire de l'époque, qui répondrait aux attentes du discours militant de la Guerre froide, et qui s'opposerait au *raffinement maniériste* de l'Ecole de

---

<sup>399</sup> « ... visitors to the Tate Gallery who look at De Kooning, Pollock, Kline, Still, Rothko, will be faced by the art of a new aesthetic which, though it is the product of a different culture than ours, is no more alien to us than any other art. » Lawrence Alloway, « U.S. Modern: Paintings », *Art News and Review*, vol.7, n°26, January 21, 1956, p. 9.

<sup>400</sup> Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne, Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1988, p. 226.

Paris<sup>401</sup>. Pour Greenberg qui se limite à une analyse formelle, elle est l'ultime étape de l'abstraction : « l'histoire de la peinture d'avant-garde est celle d'une reddition [surrender] à la résistance de son médium, cette résistance consistant principalement dans le fait que le plan plat du tableau refuse d'être troué au profit de l'espace perspectif réaliste<sup>402</sup>. » Cette interprétation va évidemment de pair avec une réécriture de l'histoire des avant-gardes dont le projet, *la réduction moderniste* que le critique décèle, entre autres, dans la sculpture contemporaine de Gabo et Pevsner, se résumerait de cette façon : « Rendre la substance exclusivement optique, faire de la forme – qu'elle soit picturale, sculpturale ou architecturale, une partie intégrante de l'espace ambiant, voilà qui parachève la démarche anti-illusionniste<sup>403</sup>. »

La plupart des critiques anglais et américains assimilent alors le constructivisme historique, à l'œuvre des frères Pevsner qui se présentent désormais comme ses inventeurs. Cette mutation s'assortit d'une redéfinition de la nature du constructivisme et de l'oubli, sinon de la dénégation, des débats qui marquèrent son histoire. Le contexte de la Guerre froide impose, en fait, une dépolitisation de cette avant-garde, gommant les préoccupations sociales d'un art voulu à l'origine utilitaire, et visant un public de masse. Priment désormais l'affirmation de l'autonomie artistique – un tropisme du modernisme international – et ce qui pourrait paraître en contradiction, la revendication de l'universalité du langage abstrait. Les matériaux industriels n'imposent plus leur réalité prosaïque, mais choisis par Gabo et Pevsner pour leur caractère esthétique, ils sont mariés à des matières nobles comme le bronze ou le marbre. Leur transparence conduit à la dématérialisation de la sculpture et concourt à un nouveau symbolisme. L'alliance entre l'art, la science et la technologie semble se résumer à une imagerie, en accord en tout point avec les enjeux idéologiques de l'époque, comme le remarque Benjamin Buchloh : « ... de telles œuvres étaient attirantes parce que le processus de fétichisation s'avérait idéal pour désincarner la pratique sculpturale constructiviste et pour faire apparaître la nouvelle sculpture comme vraiment progressive : elle embrassait la technologie et la production industrielle, et offrait de nouvelles icônes de la Haute culture,

---

<sup>401</sup> Pour la lecture critique par Clement Greenberg de l'École de Paris, on se reportera au texte intitulé « Is the French Avant-garde over-rated ? » (Art Digest, 15 septembre 1953) publié en français sous le titre « Contribution à un symposium » dans le recueil : Clement Greenberg, *Art et culture*, op. cit., pp 138-140.

<sup>402</sup> Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », 1940 traduit et cité par Eric de Chasse, *La peinture efficace, Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910 – 1960)*, Paris : Gallimard, 2001, p. 230.

tant pour l'adaptation collective à une consommation industrielle, que pour l'industrialisation en cours de la culture même<sup>404</sup>. » Mais pour le critique, cette trop grande adéquation aux demandes d'une culture institutionnelle reléguerait aussi cette forme d'art au monument public ou au musée.

Il faut néanmoins s'interroger sur la validité de cette analyse lorsqu'elle s'applique aux mouvements d'art constructif européens<sup>405</sup> dont les protagonistes ont eux aussi souvent pris part aux avant-gardes historiques – à commencer par l'art concret zurichois qui, par l'intermédiaire de Max Bill, constitue une référence tant pour Kenneth Martin que pour Anthony Hill. Dès la première moitié du XXe siècle, la Suisse a entretenu des rapports privilégiés avec les représentants du constructivisme. Le séjour prolongé de Lissitzky en 1924 a permis d'établir des relations qui ont perduré jusque dans les années 1930, entre les artistes et les architectes suisses et soviétiques. L'historien Siegfried Giedon a su constituer un réseau de personnalités marquantes de l'architecture et de l'art européen grâce à son activité au sein du Congrès International d'Architecture Moderne, tout en œuvrant activement à la promotion de l'œuvre d'art total. Enfin, la Kunsthalle de Bâle a organisé régulièrement des expositions faisant écho aux différentes tendances constructivistes, une activité qui a culminé, en 1937, avec l'organisation de « Konstruktivisten » rassemblant principalement des artistes russes, polonais, français et hollandais. C'est néanmoins le Bauhaus dont deux professeurs sont de nationalité suisse – Itten et Klee – qui a constitué pour la jeune génération, la principale formation en ce domaine. Max Bill a ainsi suivi pendant deux ans, de 1927 à 1929, les cours d'Albers, de Kandinsky, de Klee et de Moholy Nagy à Dessau. Il semble surtout avoir retenu de cet enseignement la possibilité d'embrasser toutes les formes de la création artistique. De

---

<sup>403</sup> Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture », 1958 dans *Art et culture*, op. cit., p. 160.

<sup>404</sup> « ... such works had appeal because this fetishisation process was ideally suited to disembody Constructivist sculptural practice and to make the new sculpture appear truly progressive : it embraced technology and industrial production, providing new high culture icons, for both the collective adaptation to industrial consumption and incumbent industrialization of culture itself. » Benjamin H.D. Buchloh, « Cold War Constructivism », *Reconstructing Modernism: Art in New-York, Paris and Montréal : 1945 -1964*, Serge Guilbaut (éd.), Cambridge (Mass.), Londres : M.I.T. Press, 1991, p. 94.

<sup>405</sup> On emploiera ici le terme « art constructif » de préférence à « constructivisme » (une appellation rejetée alors par de nombreux artistes européens) comme un terme générique pour qualifier une abstraction géométrique de pure conception, et non abstraite du spectacle de la nature, et dont les principes sont susceptibles d'être appliqués à tous les champs de la création.

retour en Suisse, il incarne dès les années 1930 une sorte d'artiste total, dans une certaine mesure plus proche de l'idéal de la Renaissance que de celui du constructivisme, à la fois graphiste, designer, architecte, sculpteur et peintre. Pour les concrets zurichois, il semble que la qualité versatile d'une esthétique l'emporte finalement sur sa capacité à produire une œuvre d'art total. Si la dimension utilitaire de l'art est réaffirmée, il faut cependant s'interroger sur la fonction qui lui est assignée, s'agit-il encore, selon le vieux précepte constructiviste, d'un moyen pour « changer l'homme en changeant son environnement » ou d'un objet adapté à la société de consommation naissante ? Cette réflexion coexiste avec une revendication de l'autonomie de l'œuvre d'art inspirée par Van Doesburg, et Max Bill explique : « L'Art concret est, en vertu de son caractère spécifique, une entité indépendante. Il possède une existence propre aussi précieuse que celle du phénomène naturel. Il est l'expression de l'esprit humain, destiné à l'esprit humain<sup>406</sup> ... » Représentation de la pensée donc, il doit, pour l'artiste, trouver sa validité dans son adéquation avec un autre domaine de connaissances abstraites, universelles car scientifiques : « Plus le processus de raisonnement sera exact, plus l'idée sera homogène, plus la pensée sera en harmonie avec la réflexion mathématique, et plus on s'approchera de la structure primaire, et plus l'art deviendra universel<sup>407</sup>. » L'alliance entre l'art et la science ne se justifie plus ici par l'aptitude de cette dernière à faire progresser l'humanité, mais par sa qualité d'invariant.

A Paris, le Salon des Réalités Nouvelles est devenu le haut lieu de l'abstraction géométrique, sous l'influence d'Auguste Herbin, depuis 1948. A la fois réponse à la condamnation de l'art non-figuratif par le Parti communiste, attaque contre l'inertie institutionnelle vis-à-vis de cette forme d'art, le manifeste qu'il a rédigé avec Félix Del Marle cette année-là, propose la définition d'une abstraction réfléchie, à la clarté euclidienne, reprenant les théories qu'il avait exposées dans son livre *L'Art non figuratif non objectif* (1948, Paris : Lydia Conti). Deux ans plus tard, Del Marle fonde une section architecture au sein du Salon pour ceux qui souhaitent

---

<sup>406</sup> « Concrete Art is, by virtue of its special character, an independent entity. It has an equally valuable existence of its own alongside that of the natural phenomenon. It is the expression of the human spirit, intended for the human spirit... » Max Bill, « Konkrete Kunst », 1944, cité et traduit par Willy Rotzler dans *Constructive Concepts, An History of Constructive Art from Cubism to the Present*, Zurich : ABC Edition, 1977, p. 128.

<sup>407</sup> « ... the more exact the process of reasoning, the more homogeneous the basic idea, the more the thought will be in harmony with mathematical thinking, the closer we approach to the primary structure, and the more universal art becomes. » Max Bill, « Mathematical thinking in the art of our time », 1948, cité et traduit par Willy Rotzler dans *Constructive Concepts, An History of Constructive Art from Cubism to the Present*, op. cit. p. 130.

s'émanciper de l'espace bidimensionnel du tableau. De l'avis même de Del Marle, les œuvres rassemblées à cette occasion appartiennent à des logiques divergentes, il oppose ainsi la gratuité de la « tendance objet [...] qui vient de Moholy et Calder » à « la tendance architecturale, rationnelle, avec toutes les importantes et fatales et heureuses conséquences sur le plan social...<sup>408</sup> ». C'est cette deuxième option qui préside à la création du groupe Espace par Félix del Marle et André Bloc, en 1951. Dans son manifeste, peintres, sculpteurs et architectes sont invités à *une action directe avec la communauté humaine*. Le mot d'ordre semble encore d'actualité comme le remarque Domitille d'Orgeval : « Cette mission utopique, au message social fort gagna la cause des plus grands créateurs de l'époque puisque se rallièrent au groupe Fernand Léger, Sonia Delaunay, Etienne Béöthy, Piero Dorazio, mais aussi Burgoyne Diller, Victor Vasarely, Jean Dewasne, Jean Leppien, Richard Neutra, André Bruyère, Bernard-Henri Zehrfuss, Jean Prouvé...<sup>409</sup> » Rares sont les réalisations effectives du groupe<sup>410</sup>, et ses tentatives d'internationalisation – des contacts sont pris pour créer des succursales en Belgique, en Suisse, en Italie, en Angleterre, en Finlande et en Tunisie – se soldent, de la même façon, par un échec relatif. En 1955, l'exposition « Le Mouvement » à la Galerie Denise René où sont présentées des œuvres d'Agam, Bury, Calder, Duchamp, Soto, Tinguely et Vasarely, propose déjà un autre mode d'interaction avec le spectateur. Dans le livret publié conjointement à l'exposition, les textes de Victor Vasarely, Roger Bordier et Pontus Hultén décrivent l'art cinétique comme l'aboutissement du projet moderniste. Pour Hultén, le facteur temps constitue la principale innovation de l'art contemporain : il apporte non seulement une plus grande liberté à l'artiste mais aussi de nouveaux moyens d'expression, et installe une autre relation entre l'œuvre et le spectateur celui-ci devant adopter un rôle actif pour l'appréhender. Hultén retrace la généalogie de cette forme d'art dont l'origine serait à trouver dans les préoccupations cubistes et futuristes pour le temps et l'espace, et dont Marcel Duchamp figurerait l'ancêtre. Il mentionne parallèlement l'importance de Tatline, Gabo, Pevsner et Calder. Dans ses « Notes pour un manifeste », Vasarely présente lui aussi l'art cinétique comme l'aboutissement des recherches modernistes – mais entendues dans un sens plus large – comme une poursuite de la composition pure,

---

<sup>408</sup> Lettre de Félix del Marle à Jean Gorin, publiée dans Marianne Le Pommeré, *L'œuvre de Jean Gorin*, Wollerau : Waser Verlag, 1985, p. 467.

<sup>409</sup> Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelle, pour et contre l'art concret », [www.realitesnouvelles.org/historique/histoire-du-salon.php](http://www.realitesnouvelles.org/historique/histoire-du-salon.php) (consulté le 5 décembre 2011).

<sup>410</sup> Parmi les rares réalisations du groupe Espace, il faut distinguer les polychromies architecturales conçues par Del Marle pour les Usines Renault à Flins (1952).

inaugurée par Cézanne. En rupture avec le néoplasticisme, il propose des solutions extra architecturales pour créer « un sentiment spatial », c'est-à-dire l'illusion du mouvement et de la durée grâce aux effets perspectifs. Pour y parvenir, l'artiste a recours aux sciences – géométrie, chimie, physique – qu'il utilise selon sa sensibilité. L'effet de l'art qui se confond pour Vasarely avec sa finalité, est d'ailleurs d'ordre émotionnel, du simple plaisir au choc du beau. Objet de distraction ou de délectation, l'œuvre devient une manifestation de la nouvelle culture des loisirs : « Si l'idée de l'œuvre plastique résidait jusqu'ici dans une démarche artisanale et dans le mythe de la "pièce unique" elle se retrouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de RECREATION, de MULTIPLICATION et d'EXPANSION<sup>411</sup>. »

Quelles sont les conséquences sur l'art britannique de la perte d'autorité de l'Ecole de Paris ? Dépendant depuis l'impressionnisme des innovations esthétiques du continent, est-il à même de s'émanciper et d'affirmer sa propre originalité, ou doit-il se soumettre à la nouvelle influence dominante exercée par les Etats-Unis ? Pour le Royaume Uni, la fin des années 1950 ouvre une période de questionnement dont la crise de Suez constitue, en 1956, l'un des principaux révélateurs. En réaction à la nationalisation du Canal par Nasser, une opération militaire en Egypte est décidée conjointement avec la France et Israël – l'opération, condamnée par les Nations Unies, tourne court sous la double pression des Etats-Unis et de l'U.R.S.S. Cet échec conduit à un repositionnement de la Grande-Bretagne sur l'échiquier international, contrainte désormais à s'aligner sur la politique étrangère américaine. Il menace aussi le discours dominant selon lequel le Royaume-Uni demeure, malgré la perte de son empire, une grande puissance dont l'indépendance serait garantie par sa force de frappe nucléaire. Il sonne enfin le glas du consensus politique national imposé par la guerre et prolongé durant la période de reconstruction, car les travaillistes s'opposent fermement à ce qu'ils considèrent comme la manifestation anachronique d'une politique coloniale. Cette crise identitaire intervient alors que la croissance économique permet au pays d'accéder à la société de consommation après de longues années de restriction. Les images de la prospérité semblent trouver un écho dans les films en technicolor du cinéma hollywoodien qui envahit les écrans, et les jeunes issus des classes populaires identifient leur révolte au Rock n'Roll américain. La

---

<sup>411</sup> Victor Vasarely, « Notes pour un manifeste », *Le Mouvement*, Paris : Galerie Denise René, 1955, n. p.

culture britannique est aussi attaquée de l'intérieur – un groupe d'écrivains, « Les jeunes hommes en colères » [the Angry Young Men], emboîtant le pas de John Osborne, n'hésitent pas à afficher leur désillusion vis-à-vis des valeurs traditionnelles. Cet esprit de contestation et d'ouverture ne souffle cependant que faiblement sur les Beaux-Arts. Lawrence Alloway note ainsi : « En face de la grande exposition sur l'art moderne aux Etats-Unis actuellement présentée à la Tate Gallery, quelle attitude pourra aider le visiteur anglais ? Il faut bien admettre qu'il existe dans l'Angleterre élisabéthaine, un tarif douanier intellectuel sur la culture américaine. Dans certains domaines – la fiction, la poésie, les arts de divertissement – nous nous sommes résignés à la contribution américaine, mais le sentiment général à l'égard de leur peinture et de leur sculpture est caractérisé par la réticence<sup>412</sup>. » L'intérêt qu'il porte à la culture américaine est pourtant déjà partagé par ceux qui participent aux discussions de l'Independent Group. En voulant prendre une part active à la définition de la scène artistique contemporaine, Alloway adopte d'ailleurs une posture qui pourrait rappeler celle de Greenberg. Il n'est jusqu'à l'acrimonie des relations entre l'équipe dirigeante de l'I.C.A. et la nouvelle génération de critiques qui ne reflète cette tension palpable dans toute la société britannique entre une *culture jeune* et la *haute culture* traditionnelle. Read continue d'assurer la promotion de l'art moderne, mais il adopte maintenant une lecture distanciée privilégiant les grandes figures au détriment d'une analyse historique. Dans son histoire de la peinture moderne (*A Concise History of Modern Painting*, Londres :Thames and Hudson, 1959), il range sous la même appellation « constructivisme », Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Malevitch, Gabo et Pevsner, le Bauhaus, citant au passage Nicholson et Pasmore comme deux de ces représentants anglais. Davantage que la définition d'un mouvement, ce chapitre propose une lecture large de l'évolution d'une tendance, de ses origines abstraites à son refus de l'individualisme, en passant par sa préoccupation de l'espace et par ses visées sociales qu'incarnent son application à l'architecture ou aux arts appliqués. Pour Reyner Banham ou Lawrence Alloway, il est aisé de comprendre que le modernisme exerce alors un attrait ambigu, car il est devenu un des fers de lance de la *haute culture* qu'ils combattent, mais il constitue aussi un champ d'exploration pour ceux qui veulent s'affranchir des formes traditionnelles. La position du groupe restreint d'artistes formé autour de Victor Pasmore est

---

<sup>412</sup> « Faced with the large exhibition of Modern Art in the United States at the Tate Gallery, what attitude will help the English visitor? We may well admit that there is an intellectual tariff in Elizabethan England on American culture. In certain fields – fiction, poetry, the lively arts – we are resigned to the American contribution, but the general feeling about American

plus complexe encore. Les caractéristiques de leurs œuvres les apparentent à l'art constructif. Sculptures, peintures, reliefs et mobiles sont construits à partir d'un répertoire de formes géométriques simples. Leur composition résulte de principes souvent calqués sur des processus naturels. Sans point focal, elle induit pour le spectateur un nouveau mode dynamique d'appréhension. La lumière en devient une composante à part entière grâce à l'incorporation de matériaux industriels sélectionnés pour leurs qualités réfringentes, mais aussi du fait de leur développement dans les trois dimensions. Ouvertes ou mobiles, ces constructions interagissent avec leur environnement, posant implicitement la question de l'intégration des arts. Quelle stratégie peut alors adopter le groupe de Pasmore pour imposer dans le *mainstream* culturel, une forme d'art dont le propos se veut universel, mais qui doit prouver son originalité en s'affranchissant de toute influence ?

---

painting and sculpture is one of resistance. » Lawrence Alloway, « U.S. Modern: Paintings », op. cit., p. 1

## Chapitre I : Neufs artistes abstraits

« Malgré des différences personnelles, la plupart d'entre eux résistent à "la distraction de l'extérieur" dans leur désir d'être concret et conçoivent l'espace comme un médium ouvert, continu. Plusieurs d'entre eux sont concernés par les idées de la technologie (Pasmore, Kenneth Martin et Hill) et d'autres ont tendance à se reposer sur les critères de l'absolu qui sont le fléau de la théorie non figurative<sup>1</sup>. »

Lawrence Alloway, 1954

Pour la plupart, *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory* évoque un des premiers textes d'envergure de Lawrence Alloway – une curiosité en soi, puisque le chantre du Pop art s'y livre à une analyse critique des tendances de l'abstraction britannique d'après-guerre<sup>2</sup>, à travers l'œuvre de Robert Adams, Terry Frost, Adrian Heath, Anthony Hill, Roger Hilton, Kenneth Martin, Mary Martin, Victor Pasmore et William Scott. Mais avant d'être un livre, *Nine Abstract Artists* est d'abord un projet d'exposition initié, une fois encore, par Adrian Heath. Les artistes sélectionnés ont ainsi tous déjà participé à plusieurs manifestations organisées par Heath, que ce soit « Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles » (Artists' International Association, Londres, 22 mai-11 juin 1951) ou les trois présentations d'un week-end dans son atelier (22 Fitzroy Street, Londres, mars et juillet 1952, mai 1953). Il prévoit à nouveau d'accompagner l'exposition par une publication qu'il propose à l'éditeur Alec Tiranti<sup>3</sup>. Le livre projeté se veut plus ambitieux que les précédents livrets *Broadsheet* : il

---

<sup>1</sup> « Despite personal differences, most of them resist 'the distraction of the external' in their desire for concretion and most of them conceive of space as open, continuous medium. Several of them are concerned with ideas of technology (Pasmore Kenneth Martin, and Hill) and other have a tendency to lean on the absolute standards which are the bane of non-figurative theory. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., 1954, p. 10.

<sup>2</sup> On oublie souvent que les débuts de la carrière critique de Lawrence Alloway furent autant marqués par son goût pour l'abstraction que par son intérêt pour les sciences de l'information. En 1957, Reyner Banham le désignait encore sous le pseudonyme de *M. Abstrait* (R. Banham, « Alloway and After », *Architect's Journal*, n°126, 26 décembre 1957, p. 493).

<sup>3</sup> Alec Tiranti résidait à côté de l'atelier de Heath et avait déjà édité l'année précédente son livre : *Abstract Painting: Its Origin and Meaning* (op. cit.).

comporte, outre les déclarations des artistes, une introduction confiée à un critique d'art reconnu. Heath pense d'abord à Charles Handley Read dont l'intérêt pour l'architecture moderniste est bien connu, et qui a publié une monographie sur Wyndham Lewis en 1951, mais celui-ci décline l'invitation<sup>4</sup>. Son choix se porte ensuite sur Lawrence Alloway qui a remplacé Toni del Renzio au sous-comité des expositions de l'I.C.A. à l'automne 1953 et qui préside, dès la fin de l'année suivante, aux manifestations organisées par l'Independent Group. Contributeur régulier des périodiques *Art News and Review* et *Art News* (à partir de 1953), Alloway est loin d'être un inconnu pour les artistes proches de Pasmore, car il est l'auteur de plusieurs comptes rendus élogieux sur leurs expositions de groupe ou personnelles<sup>5</sup>. Il a aussi utilisé sa position au sein de l'I.C.A., pour organiser, dès mars 1954, une rétrospective de l'œuvre de Pasmore.

L'introduction de *Nine Abstract Artists* débute par un court historique du mouvement non figuratif en Grande-Bretagne, prétexte à plusieurs attaques contre Herbert Read. Le ton est donné dès la première note en bas de page. Alloway explique son choix du terme *non figuratif* en lieu et place d'*abstrait* qu'il juge trompeur, et énumère plusieurs historiens d'art prestigieux (dont Alfred H. Barr) partageant son avis. Puis il utilise en contre-exemple une citation de Read, extraite du premier numéro d'*Axis*, où ce dernier justifie l'usage du mot *abstrait* par sa parenté avec *absolu*. Alloway se presse ensuite de conclure : « ... ce ficelage abstrait absolu ne me semble pas satisfaisant. Je propose d'utiliser *abstrait* dans le sens de *tirer de*, ou *détourner de* [...] Le mot *concret* sera utilisé pour les œuvres d'art dans lesquelles le processus d'abstraction n'est pas perceptible – c'est-à-dire, pour la peinture sans référence

---

<sup>4</sup> Propos de Kenneth Martin et Adrian Heath rapportés par Alastair Grieve (2005). Dans ce même ouvrage, Alastair Grieve rapporte néanmoins que Heath aurait dit à Robert Lynton que le premier auteur envisagé était Andrew Forge (12 août 1992).

<sup>5</sup> L. Alloway, *Art News and Review*, Londres, vol. IV, n°13, 26 juillet 1952, p. 4 (compte-rendu de la deuxième exposition dans l'atelier de Heath), « This Summer Abroad: Britain ; Realism, ruins and Frenchmen », *Art News*, New York, vol. 53, n°4, Juin, juillet, août 1954, p.33, 68-70 (compte rendu de l'exposition Artist vs Machine) ; « The Redfern Gallery, Pasmore's constructions », *Art News and Review*, Londres, vol. IV, n°8, 17 mai 1952, p.3 (compte rendu de l'exposition de Victor Pasmore à la Redfern Gallery du 1<sup>er</sup> au 31 mai 1952) ; « The Development of the Mobile », *Art News and Review*, Londres, vol.V, n°18, 3 octobre, 1953, p. 2. (compte rendu de l'exposition de Kenneth Martin à la Whittington Hospital Gallery), « Smooth Elegance », *Art News and Review*, Londres, vol VI, n°7, 1er mai 1954, p. 6 (compte rendu de l'exposition de Kenneth et Mary Martin à la Heffer Gallery, Cambridge).

extérieure<sup>6</sup>. » Les rapports entre les membres de l'Independent Group et ceux du Comité directeur de l'I.C.A. sont alors très tendus : la proposition par Reyner Banham et Robert Melville de consacrer la session de l'Independent Group à l'automne 1953 aux problèmes esthétiques de l'art contemporain a été accueillie froidement par Roland Penrose, Peter Gregory et Peter Watson qui doutaient de l'aptitude de ces jeunes polémistes à traiter ce sujet avec le sérieux qu'il méritait. Il est vrai aussi que cette session a été imaginée pour répondre à quatre conférences sur *L'Esthétique de la sculpture* données précédemment par Read à l'I.C.A.<sup>7</sup>. Le séminaire conçu par Alloway pour le cycle de l'Independent Group s'intitule ainsi « L'Image humaine » (« The Human Image ») reprenant le titre d'une conférence de Read, avec un certain sens de la provocation, puisque son propos se limite à la culture de masse. Cette hostilité latente dépasse le cadre des conflits personnels, car elle est la conséquence directe de l'orientation que prennent les réflexions de l'Independent Group, comme le rappelle Anne Massey : « Inspiré par la philosophie du positivisme logique et de l'existentialisme, le groupe est parvenu à une nouvelle compréhension du modernisme qui insistait sur l'histoire des sciences et de la technologie et qui glorifiait le désordre de l'existence humaine par opposition à la préciosité de l'art métaphysique<sup>8</sup>. » Cette réévaluation du modernisme est manifeste dans l'introduction du livre *Nine Abstract Artists...* et cela même si Alloway demeure dans les limites de l'histoire de l'art traditionnelle, évitant toute référence à la culture populaire.

Le critique débute son histoire de l'art non figuratif britannique par le mouvement « Unit One » (1933) dont les acteurs ont souligné le caractère international. Il retient de la définition du groupe par Paul Nash l'importance pour ces artistes du concept de *design*<sup>9</sup>, leur recours à

---

<sup>6</sup> « This abstract-absolute tie-up, on the contrary, seems to me unsatisfactory. I propose to use abstract meaning to draw out of or away from... The word concrete will be used for the works of art in which a process of abstraction is not perceptible – that is, for painting without external reference. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., n. 1, p. 17.

<sup>7</sup> Le cycle entier « Problèmes esthétiques dans l'art contemporain » trouverait d'ailleurs son origine dans la volonté de répondre à la série des quatre conférences sur l'esthétique de la sculpture, données par Herbert Read, en 1953. Anne Massey, *The Independent Group: modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 55.

<sup>8</sup> « Inspired by the philosophy of logical positivism and existentialism, the group arrived at a new understanding of modernism which emphasised the history of science and technology and gloried in the disorder of human existence as opposed the preciousness of metaphysical art. » Anne Massey, *ibid*, p. 33.

<sup>9</sup> Le mot *design* anglais n'a pas réellement d'équivalent en français puisqu'il signifie aussi bien dessin, dessein, qu'un style propre aux arts appliqués. Nous l'utiliserons donc toujours en italique dans sa compréhension anglaise.

un imaginaire vierge de toute littérature ou métaphysique et la qualité souvent architectonique de leurs œuvres. Mais il remarque aussitôt : « "*Design*", "qualité architectonique" : les mots sont familiers. L'omniprésence claire et solide de ces termes connote un universel semblable à celui de critiques comme Fry et Wilenski, qui croyaient en une sorte de noyau pur, sans excroissance, probablement incolore, au cœur du grand art et de l'art moderne<sup>10</sup>. » Et de poursuivre, après avoir cité plusieurs auteurs du livre *Unit One* (Wadsworth, Nicholson et Read) : « La dérive platonique de l'esthétique abstraite est résumée ici : la géométrie est une voie vers un monde supérieur<sup>11</sup>. » Pour Alloway, la deuxième étape du développement de l'art non figuratif en Grande-Bretagne coïncide avec l'arrivée des artistes émigrant du continent à partir de 1933 (Gropius, Breuer, Moholy-Nagy, Gabo et Mondrian), et culmine avec l'édition de *Circle* (1937) « publié avec les écrits et les images des plus distingués réfugiés et des artistes britanniques les plus cosmopolites<sup>12</sup> ». Il déplore cependant que cette publication dans l'esprit du Bauhaus constitue un exemple isolé, tout en remarquant : « *Circle* (et ce qu'il représente) demeure néanmoins important pour l'art britannique d'après-guerre<sup>13</sup>. » Le critique cite ensuite le magazine *Axis* dont l'intérêt lui semble moindre, car les intentions de cette version anglaise d'*Abstraction Création* auraient été perverties par un penchant national pour le romantisme. Puis survient la guerre, et la régression psychologique et artistique qui s'en suit : « Tant les hommes loyaux [les artistes de guerre : Sutherland, Nash, Piper] que les garçons rêveurs [Vaughan, Craxton et Minton] développèrent une imagerie du paysage qui sous-entendait une sorte de patriotisme sombre et méditatif. L'île au sceptre était devenue un utérus en armure<sup>14</sup>. » Alloway tire ensuite la conclusion logique de ce court historique : « Aucun artiste britannique d'avant-guerre n'est important pour l'art non

---

<sup>10</sup> « 'Design', 'architectonic quality: the words are familiar. The clear, sturdy pervasiveness of the terms connote a universal similar to that of critics like Fry and Wilenski, who believed in a kind of pure core, without excrescences, probably colourless, at the heart of great art and modern art. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 1.

<sup>11</sup> « There the platonic drift of abstract aesthetic is summed up: geometry is a means to the high word. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>12</sup> « ... published with words and pictures by the distinguished refugees and the more cosmopolitan of the British artists. » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 2.

<sup>13</sup> « Nevertheless *Circle* (and what it stands for) is significant in relation to post-war British art. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>14</sup> « Both the loyal men and the dreamy boys developed an imagery of landscape which implied a kind of dark, meditative patriotism. The sceptred isle became armoured womb » Lawrence Alloway, *ibid.*

figuratif dans les années 1950 : ils sont devenus romantiques ou du moins, comme Nicholson ou Hepworth, fatigués par leur pureté des années trente<sup>15</sup>. »

En commençant son historique en 1933, Alloway ignore les premières tentatives abstraites vorticistes des années 1910. Cette « zone de silence », telle que la nommera plus tard Banham<sup>16</sup>, est ordinaire à l'époque : la personnalité sulfureuse de Wyndham Lewis, ses prises de position politiques – en particulier, son attitude vis-à-vis du nazisme dans les années 1930 – ou son brûlot, *The Demon of Progress in Art*, édité en 1954, semblent à l'exact opposé de la compréhension de l'art moderne d'alors. Bien qu'Alloway borne son propos à l'Angleterre, les limites chronologiques qu'il s'est choisis, l'amène donc à considérer l'art non figuratif comme un épiphénomène du modernisme international. Indéniablement cosmopolite, la publication *Circle* trouve d'ailleurs seule grâce à ces yeux, Alloway stigmatisant à la fois le discours défendu par les artistes et théoriciens anglais de *Unit One* et l'anglicisation progressive de la revue *Axis*. Ce rejet de l'anglicité constitue un trait distinctif de l'Independent Group. Il est la source principale du conflit entre Banham et son maître Nikolaus Pevsner ; Banham ira jusqu'à l'identifier comme la marque d'un camp moderniste ennemi qui aurait renié ses principes pour « épouser les travers anglais du compromis et de la sentimentalité les plus galvaudés<sup>17</sup> ». C'est sans doute ce même refus du compromis qui conduit finalement Alloway à réviser son jugement sur Nicholson et Hepworth, et sur leurs rôles potentiels dans le développement de l'art non figuratif d'après-guerre, car il écrivait encore deux ans plus tôt : « Nicholson et Hepworth ont poursuivi dans les années 1950, l'art abstrait lucide et classicisant des années 1930<sup>18</sup>. » Dans les faits, ces deux artistes n'ont plus participé aux expositions organisées par le groupe de Pasmore après 1953. Les nouvelles préoccupations que le groupe partage d'une certaine façon avec l'Independent Group – la place de l'art dans la société, l'intérêt pour la technologie – jouent un rôle déterminant dans cet éloignement. Pour Terry Frost et William Scott, il en va cependant autrement, car ils

---

<sup>15</sup> « In the fifties none of the pre-war British artists are important for non-figurative art: they have either become romantics or, like Nicholson and Hepworth, at least tired their thirtyish purity. » Lawrence Alloway, *ibid.*, pp. 2-3.

<sup>16</sup> Si Lewis bénéficiera d'une rétrospective à la Tate Gallery en 1956, il faudra attendre la fin des années 1950 pour que Banham réhabilite le mouvement futuriste en son ensemble en lui redonnant sa place dans l'histoire du modernisme. Cf Nigel Whiteley, *Reyner Banham, Historian of the Immediate Future*, Cambridge, Londres : The MIT Press, 2002, p. 9

<sup>17</sup> R. Banham, « Revenge of the Picturesque: English Architecture polemics, 1945-65 » dans *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writings presented to Nikolaus Pevsner*, John Summerson (éd.), Allen Lane : Londres, 1968, p. 265

appartiennent tous deux à l'École de Saint Ives dont Nicholson et Hepworth demeurent les mentors. Frost a été l'assistant de Hepworth en 1951, et s'est installé depuis dans un atelier adjacent à celui de Nicholson à Porthmeor. Outre des relations personnelles, Frost partage avec Nicholson une conception de l'abstraction au sens large, sans exclusive. Il trouve ainsi la source de son inspiration « dans un état de ravissement face à la nature<sup>19</sup> ». Son travail consiste ensuite à rechercher l'équivalent d'une impression visuelle, dans l'isolement de l'atelier [fig. 107]. Si Frost insiste sur le fait que ses peintures ne sont pas pour autant les représentations d'un paysage particulier<sup>20</sup>, Alloway ne peut s'empêcher d'ironiser : « A Saint Ives, ils associent la théorie non-figurative à la pratique de l'abstraction, car le paysage est si joli que personne ne peut vraiment se résoudre à l'éliminer de son art<sup>21</sup>. » Frost conçoit, en fait, la vue comme une expérience globale, dans une compréhension qui rappelle *la vision créatrice* définie par Roger Fry et Clive Bell<sup>22</sup>. Il est néanmoins intéressant de noter qu'Alloway, gêné par cette démarche subjective, préfère citer Kandinsky et le principe de *la nécessité intérieure* en guise d'explication. Le refus d'un modèle régional est là encore flagrant.

C'est sans doute dans l'entretien avec William Scott, imprimé en fin d'ouvrage, qu'apparaissent le plus clairement les divergences entre Alloway et certains des artistes sélectionnés. Scott déclare en effet : « Je suis un artiste abstrait au sens où j'abstrais. Je ne peux pas être appelé non figuratif alors que je m'intéresse toujours à la magie moderne de l'espace, aux formes sexuelles primitives, au sensuel et à l'érotique, aux contours déconcertants, aux choses de la vie<sup>23</sup>. » Dans son introduction, Alloway décèle dans le propos de Scott, l'image en creux des convictions *platonicienne* de Nicholson : « Beaucoup d'artistes croient encore actuellement en la permanence, non de l'ordre, mais du désordre [...] Selon Scott, on la trouve dans la magie – dans l'art primitif ou concret. Sa nature est impalpable ;

---

<sup>18</sup> Lawrence Alloway, *Art News and Review*, Vol. IV, n° 13, 26 juillet 1952, p. 4.

<sup>19</sup> « a state of delight in front of nature », Terry Frost, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 23.

<sup>20</sup> Le choix de titre descriptif concourt cependant à donner l'impression opposée.

<sup>21</sup> « In Saint Ives, they combine non-figurative theory with the practise of abstraction because the landscape is so nice nobody can quite bring themselves to leave it outside their art. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 12.

<sup>22</sup> On se reportera à l'analyse de l'influence des théories de Bell et de Fry sur Pasmore développée dans le Chapitre 1 (Abstractions objectives) de la 1<sup>ère</sup> partie.

<sup>23</sup> « I am an abstract artist in the sense that I abstract. I cannot be called non-figurative while I am still interested in the modern magic of space; primitive sex forms, the sensual and erotic, disconcerting contours, the things of life. » William Scott, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 37

c'est fondamentalement un autre absolu, un absolu sombre remplaçant le lumineux<sup>24</sup>. » Rien n'est alors plus étranger aux préoccupations de l'Independent Group que cette conception de qualités atemporelles et intrinsèques à l'art : Banham a souligné à plusieurs reprises l'enracinement de ces concepts dans l'académisme du XIXe siècle<sup>25</sup>. Le processus de création décrit par Scott – une représentation en conduisant à une autre, et ainsi de suite – confère cependant à ses images, le statut de signes interchangeables [fig. 108]. Leurs significations se confondent avec l'acte de peindre. Pour Alloway, il est donc possible de rapprocher le travail de Scott de l'Action Painting : « Si le peintre renonce à tous les arguments de l'abstraction mais peint d'une manière expressionniste, la peinture peut être lue comme la somme de ses actions<sup>26</sup>. » Dans un article consacré à l'art américain contemporain publié l'été de cette même année<sup>27</sup>, le critique retient d'ailleurs la définition de l'Action Painting par Harold Rosenberg comme une utilisation créative de l'erreur, de l'accident, de l'improvisation, de l'ébauche et de l'omission. Ce rapprochement peut alors sembler s'imposer, car Scott est un des premiers peintres britanniques à connaître les derniers développements de l'École de New York. Son long séjour aux Etats-Unis, en 1953, lui a en effet permis de rencontrer Rothko et de Kooning. Pour l'artiste, cependant, ce voyage a surtout été l'occasion de prendre conscience du caractère profondément européen de sa peinture.

Alloway partage, en fait, les neufs artistes abstraits en deux groupes distincts : le cercle de Pasmore et ceux qui se situent à l'autre extrême de l'art non figuratif (Frost, Scott et Hilton). Il précise : « [Ils] appartiennent aux peintres abstractionnistes qui fondent, ensevelissent ou brisent la géométrie platonicienne. Il existe toute une gamme de styles, de l'Action Painting

---

<sup>24</sup> « Currently many artists still believe in the constant, not of order, now, but of disorder... As far as William Scott is concerned, magic is where you find it – in primitive art, or in concrete art. Its nature is imponderable; it is basically another absolute, a dark instead of a bright one. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 12.

<sup>25</sup> Alloway cite ainsi en note (n. 18, p. 18,) l'article de Reyner Banham, « On Abstract Theory », *Art News and Review*, Vol.V, n°22, Novembre 1953, ainsi que la conférence donnée par ce dernier dans le cycle « Aesthetic Problems of Contemporary Art ».

<sup>26</sup> « If the painter discards all points of abstraction and yet paints in an expressionistic way, the painting can be read as the sum of his actions. The painting is the result of a unique encounter of an artist and his materials. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 6.

<sup>27</sup> Dans cet article, émaillé de comptes rendus sur plusieurs ouvrages consacrés à l'art américain, Alloway cite longuement Harold Rosenberg : « New York, New York, or Paris, Texas », *Art News and Review*, Vol. 6, n°15, 21 août 1954, p. 3.

expressionniste à une forme d'impressionnisme sensuel et sans objet<sup>28</sup>. » Ses réserves sur ces artistes transparaissent dès cette première définition, et ne font que se confirmer par la suite : « Hilton et Frost représentent ce style dans ce livre, non dans sa version la plus pure, mais assez clairement<sup>29</sup> » ; « ils ont tendance à se reposer sur les critères de l'absolu qui sont le fléau de la théorie non figurative<sup>30</sup> », etc. Hilton est effectivement à l'opposé des convictions d'Alloway lorsqu'il définit le peintre comme « un chercheur de vérité » [« a seeker after truth »] et l'abstraction comme une tentative pour approcher l'essence de la peinture<sup>31</sup>. Le critique s'applique néanmoins à replacer les propos de Hilton dans une réflexion existentialiste qu'il juge plus contemporaine : « Il pense aussi qu'il est comme "un homme se balançant dans le vide". Cette dernière phrase implique un homme existentiel, se construisant par ses actions dans le présent<sup>32</sup>. » D'une facture volontairement anonyme, les aplats colorés des peintures de Hilton, qu'Alloway compare malicieusement à des biomorphismes séchés de Arp, semblent se prolonger en dehors de la toile [fig. 109]. L'artiste conçoit ses œuvres comme des *activateurs d'espace* ainsi qu'il s'en explique : « l'effet doit être ressenti en dehors plutôt qu'à l'intérieur de la peinture : la peinture ne doit pas être en premier lieu, une image, mais un mécanisme créateur d'espace<sup>33</sup>. » La peinture ne constitue donc plus un en-soi, mais existe dans la perception du spectateur. Parce qu'elle conduit à redéfinir la nature de l'œuvre, cette conception de l'espace devient pour Alloway un élément clé propre à définir une nouvelle génération d'artistes abstraits. Il peut donc conclure : « Ces neuf artistes abstraits ont beaucoup en commun. Malgré des différences personnelles, la plupart résistent à

---

<sup>28</sup> « [They] belong to the painterly abstractionist who melt, bury, or fracture platonic geometry. There is a stylistic gamut from expressionistic action painting to a kind of sensual impressionism without things. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 4.

<sup>29</sup> « Hilton and Scott represent the style in this book, not at its purest but fairly clearly » Lawrence Alloway, *ibid*, p. 6.

<sup>30</sup> « [They] have a tendency to lean on the absolute standards which are the bane of non-figurative theory. » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> Roger Hilton, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 30.

<sup>32</sup> « ... he also believes 'he is like a man swinging out into the void'. The latter sentence implies existential man making himself in the present by his action. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract*, op. cit., pp. 4-5

<sup>33</sup> « The effect is to be felt outside rather than inside the picture: the picture is to be not primarily an image, but a space-creating mechanism », Roger Hilton, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 29

la "distraction de l'extérieur" [...] et la plupart conçoivent l'espace comme un médium ouvert, continu<sup>34</sup>. »

Souligner l'originalité de cet art non figuratif va de pair, pour Alloway, avec l'affirmation de son caractère spontané. Sans maître à penser donc, cette génération d'artistes aurait néanmoins un pionnier en la personne de Victor Pasmore. Il est non seulement le premier à avoir adopté l'abstraction en 1947, le collage en 1948, puis le relief en 1951, mais aussi, selon le critique, le chef de file d'un groupe constitué des Martin, de Hill, de Heath et d'Adams. La déclaration de Pasmore publiée dans *Nine Abstract Artists* confirme cette impression par l'autorité du ton adopté et le sujet choisi : un court historique de l'art abstrait se terminant par une argumentation sur la nécessité de travailler dans l'espace réel – l'ensemble calqué sur son évolution personnelle. Le jugement d'Alloway sur l'importance de Pasmore se fonde, d'autre part, sur sa connaissance approfondie des œuvres et des écrits de l'artiste<sup>35</sup>. Le critique considère le développement de Pasmore exemplaire, car il illustre le passage de la notion d'abstraction au concept d'art concret : « Son art a évolué d'une "fenêtre sur la nature" à la peinture en tant qu'objet, en passant par un langage de signes elliptiques<sup>36</sup>. » Il apprécie aussi son attitude sans compromis : « Il a choisi de s'opposer à ce qu'il peut faire le plus facilement<sup>37</sup>. » Le travail de Pasmore apparaît donc comme une constante réévaluation de ce qui est acquis et relèverait ainsi, d'une certaine façon, d'une logique semblable aux débats de l'Independent Group. Alloway apprécie tout particulièrement les efforts *héroïques* de théorisation de l'artiste et de son cercle : « Le désir d'évaluer ses œuvres tout autant que de

---

<sup>34</sup> « These nine artists have a great deal in common. Despite personal differences, most of them resist 'the distraction of the external' [...] and most of them conceive of space as an open, continuous medium. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 10.

<sup>35</sup> A la différence des artistes précédemment étudiés, Alloway ne fait pas référence à la déclaration de Pasmore publiée dans *Nine Abstract Artists*, dans son introduction. Il cite des sources plus anciennes qu'il a déjà mentionnées dans le dépliant publié à l'occasion de la rétrospective « Victor Pasmore » à l'I.C.A. : *Abstract Art Comment by some artists and critics selected by Victor Pasmore* (op. cit.), Victor Pasmore, « The Artist Speaks », (op. cit.). L'existence d'un dialogue continu entre le critique et l'artiste se devine, d'autre part, dans la mention de la correspondance entre Pasmore et Biederman, alors inédite.

<sup>36</sup> « His art has evolved from being a window onto 'nature' through an elliptical sign-language, to the picture-as an object. Underlying Pasmore's development is the fundamental problem of the interaction of the various levels of abstraction and autonomy » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 5.

<sup>37</sup> « He has elected to oppose what he can do most easily. » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 7.

les créer le conduit à scruter son art dès qu'il prend consistance<sup>38</sup>. » Pasmore aurait de la sorte abandonné une compréhension classique de l'abstraction en renonçant à son pouvoir évocateur. L'attention portée à la structure de l'œuvre l'aurait conduit à privilégier les formes géométriques et les matériaux réels, puis à concevoir la peinture en tant qu'objet. Sa progression vers le constructivisme aurait été ensuite encouragée par sa lecture de Biederman [fig. 110]. Il faut ici comprendre le constructivisme comme un style que caractériseraient l'utilisation de formes géométriques, le recours à des matériaux industriels et le développement de l'œuvre dans les trois dimensions. Quelques mois plus tôt, lors de la rétrospective de Pasmore à l'I.C.A., Alloway décrivait les motivations de l'artiste de la manière suivante : « Sculpter le bois ou la pierre ne permettrait pas à Pasmore d'obtenir les effets spatiaux/lumineux qu'il recherche. Il a donc adopté les idées pratiques du constructivisme sur l'utilisation de la technologie mécanique pour exprimer les effets spatiaux/lumineux de ses représentations figuratives de rivière<sup>39</sup>. » La terminologie utilisée (effet spatiaux/lumineux) était directement empruntée à Charles Biederman. Dans *Nine Abstract Artists*, Alloway fait désormais état de dissensions entre l'artiste américain et Pasmore qui reprend pourtant dans son texte les arguments développés dans le livre *Art as the Evolution of Visual Knowledge*. Alloway ne voit, en fait, dans l'intérêt de Pasmore pour les techniques mécaniques que le souhait de renouveler son langage formel. Il note cependant l'échec de l'artiste à adhérer aux principes d'une production industrielle : « Bien qu'il nomme ses reliefs des prototypes, sa technique d'assemblage est réalisée avec le flair d'un peintre et non avec l'économie fonctionnelle d'un architecte ou d'un designer. Pasmore s'est positionné comme un Anti Morris, mais son échec à se reposer sur une technique industrielle d'assemblage à partir d'éléments standardisés relève en fait d'une forme tardive de l'individualisme "Arts and Crafts"<sup>40</sup>. » L'opinion d'Alloway semble avoir évolué, car au printemps précédent, il concluait encore le dépliant qui accompagnait la rétrospective de

---

<sup>38</sup> « A desire to evaluate as well as to create art works leads him to scrutinize his art as it comes into being. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>39</sup> « Carving in wood or stone could not give the space-light effects Pasmore wants. So he adopted the technical ideas of constructivism relating to the use of machine-technology to express in concrete form effects of space-light related to his figurative river-scenes. » Lawrence Alloway, *Victor Pasmore, Paintings and constructions, 1944-1954*, Londres : I.C.A., 1954, n. p.

<sup>40</sup> « Though he calls his relief prototypes his technique of assembling is done with the flair of a painter, not the functional economy of an architect or designer. Pasmore has set himself up as Anti-Morris but, in fact, his failure to rely on industrial technique of assembly with

Victor Pasmore, en mentionnant ses premiers photostats et une conférence de l'artiste sur la peinture, la sculpture et la mécanisation moderne. Quelques mois plus tard, il saluait le caractère didactique de l'exposition « Artist versus Machine », alors que Banham déplorait le caractère artisanal des œuvres exposées. Il faut sans doute voir ici l'influence de John McHale<sup>41</sup>, cité en note comme un exemple d'artiste sachant utiliser les technologies modernes. Ce revirement n'est pas sans conséquence, car souligner l'incapacité de Pasmore à s'insérer dans la société industrielle contemporaine insinue déjà le caractère passéiste de sa pratique du constructivisme.

Selon Alloway, le groupe de Pasmore perpétue les intentions et l'esprit de *Circle*. Malgré l'absence de liens directs entre ces artistes et la génération précédente, il remarque ainsi à propos des reliefs de Mary Martin [fig. 111] : « les tons pâles et les formes non accentuées procurent un doux clair-obscur qui rappelle les meilleures œuvres de Ben Nicholson, ses purs reliefs blancs des années 1930<sup>42</sup>. » Dans la déclaration de Mary Martin, il apparaît néanmoins que la limitation de la couleur ne répond plus à une stratégie de pureté, mais qu'elle est la conséquence directe de la nature concrète de l'œuvre<sup>43</sup>. Plus que les apparences, ce seraient les finalités de *Circle* que ces artistes poursuivraient, c'est-à-dire la recherche d'une « unité culturelle » sous-tendue par l'idéal du Bauhaus. Aucun des artistes du groupe, Pasmore excepté<sup>44</sup>, ne s'est pourtant aventuré jusqu'alors dans un domaine extra-artistique, que ce soit l'architecture ou le design. De plus, si Pasmore et Adams sont professeurs à la Central School dont la pédagogie s'inspire effectivement du Bauhaus, Pasmore ne voit dans ce choix éducatif qu'une stratégie du principal William Johnston, pour révolutionner l'enseignement artistique. Seul Anthony Hill mentionne des principes qui pourraient s'inscrire dans la philosophie de *Circle* lorsqu'il décrit ce qui constitue pour lui la réussite de Max Bill : « Travailler dans le

---

standardised components has a belated Arts and Crafts individualism. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 9

<sup>41</sup> Mc Hale collabore cette même année avec Alloway à l'organisation de l'exposition « Collages and Objects » à l'I.C.A.

<sup>42</sup> « The pale tones and unemphatic forms provide a mild chiascuro reminiscent of Ben Nicholson best work, his pure white relief of the thirties. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 14.

<sup>43</sup> Pour Mary Martin, la couleur conserve un pouvoir évocateur et doit donc être éliminée. Elle en conclut que la sculpture est l'avenir de la peinture cf. Mary Martin, *Nine Abstract Artists*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>44</sup> Victor Pasmore a réalisé en 1950, le relief mural du dépôt de bus de Kingston, et en 1951 la fresque céramique pour le restaurant Regatta au Festival de Grande Bretagne (voir précédemment).

cadre des lois imposées par un problème, des éléments et de leur fonction – une extension du principe fondamental de l’art concret – et l’appliquer à l’ensemble du domaine plastique et visuel, conduit à établir une unité et révèle les principes basiques qui sous-tendent les nouvelles conceptions de l’élément primordial, l’espace<sup>45</sup>. » Alloway trouve d’ailleurs un équivalent contemporain au groupe de Pasmore dans les concrets zurichois, Max Bill et Richard P. Lohse. Il rapproche aussi les artistes anglais, des « Géométriques purs » américains (reprenant à son compte l’appellation créée par Andrew Carnduff Ritchie<sup>46</sup>) : Burgoyne Diller, Fritz Glarner et Richard Lippold. Dans *Nine Abstract Artists*, Anthony Hill cite les mêmes artistes, mais en les resituant dans deux tendances distinctes de l’abstraction : « ... les deux principales tendances de l’art abstrait se trouvent donc être architectonique et mathématique, "De Stijl" est à l’origine de la mouvance architectonique et le constructivisme, de la mathématique. Mondrian, Van Doesburg, Gorin, Del Marle, Lohse et Diller représentent la première, et Gabo, Pevsner, Vantongerloo, Moholy et Bill, la seconde<sup>47</sup>. » A nouveau, la liste des noms cités pourrait laisser supposer une connaissance partielle du constructivisme, mais dans le cas présent, il ne s’agit pas d’ignorance, mais d’un choix délibéré. Dans son article sur Max Bill paru l’année précédente, Hill décrivait en effet les démarches des constructivistes russes Malevitch et Rodtchenko, mais les rejetait finalement au nom de Max Bill, car leurs conclusions – la fin de l’art – constitueraient « une fuite des vrais problèmes, au même titre que celle des traditionnalistes<sup>48</sup> ». Plus globale, l’analyse d’Alloway vise à resituer le groupe de Pasmore dans une dynamique internationale à la fois européenne – il est à noter que le critique écarte l’habituel exemple français – et américaine. Pourtant ni les concrets zurichois, ni les « Géométriques purs » américains ne sont arrivés aux mêmes conclusions que les Anglais, c’est-à-dire la nécessité de développer désormais l’œuvre dans les trois

---

<sup>45</sup> « ... to work within the laws imposed by the problem, the elements, and their function – an extension of the fundamental principle of concrete art – and to apply this throughout the entire visual plastic domain – this results in the establishment of a unity and reveals the basic principles which underlie new conceptions of the prime element, space. » Anthony Hill, « max bill », op. cit., p. 27.

<sup>46</sup> [Exposition, New York, MoMA, 1951] *Abstract Painting and Sculpture in America*, éd. Andrew Carnduff Ritchie, New York : MoMA, 1951.

<sup>47</sup> « Broadly speaking, the two main trends of abstract art are then found to be the architectonic and the mathematical, the ‘de Stijl’ was the origin of the architectonic way and constructivism the mathematical. Mondrian, Van Doesburg, Gorin, Del Marle, Lohse and Diller representing the former, and Gabo, Pevsner, Vantongerloo, Moholy and Bill, the latter way. » Anthony Hill, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 28.

dimensions. Les artistes du cercle de Pasmore – à l’exception de Hill – sont aussi les seuls à ne pouvoir se prévaloir d’une connaissance directe des principaux acteurs historiques du Stijl, du Bauhaus ou du constructivisme. Les trois groupes ne partagent en fait qu’une définition de la nature concrète de l’œuvre d’art. Mais il faudrait, là encore, nuancer ce propos car les artistes proches de Pasmore ne justifient pas tous leur pratique de l’art non-figuratif de la même façon.

Adrian Heath définit son travail comme une technique : « le problème est d’exercer une sorte de contrôle logique ou objectif sur l’évolution graduelle [de l’œuvre] [...] L’usage des nombres, des mesures et d’espaces déterminés mathématiquement paraît offrir ce type de contrôle, et en tant que facteur extérieur, la même résistance à la subjectivité pure, que le modèle, pour le peintre de représentation, ou l’anecdote littéraire, pour l’illustrateur<sup>49</sup>. » Si cette posture permet à Heath d’éviter toute interprétation métaphysique de son œuvre, elle peut aussi apparaître comme traditionnelle, en limitant les problèmes esthétiques à ceux d’un métier. Le choix des artistes illustrant le propos de son livre *Abstract Art. Its Origin and Meaning* (Londres, Tiranti, 1953) – Cézanne, Malevitch, Mondrian, Héliou, Arp, Delaunay, Kupka, Nicholson, Gauguin, Kandinsky, Magnelli – laisse ainsi deviner une compréhension de l’abstraction plus classique que celle qui transparaît dans ses peintures [fig. 112]. Alloway note à ce propos son admiration pour Magnelli, *le moins doctrinaire des peintres*<sup>50</sup>. Heath développe donc sa propre interprétation de l’abstraction, mais sans exclure les définitions avancées par Pasmore ou Mary Martin, car l’art non figuratif incarne ici aussi l’étape ultime de l’évolution artistique. Il paraît cependant très loin des réflexions de Hill qui débute son propre texte, en définissant les problèmes de *l’art plastique pur* à partir de catégories liées au langage (syntaxe et sémantique)<sup>51</sup>. Ce discours volontairement théorique a beau être salué par Alloway, il conduit cependant ce dernier à sous-entendre que Hill souffrirait d’une forme de

---

<sup>48</sup> « for max bill anything approaching the aim of the russian constructivists is an escape from the real problem equal to that of the traditionalists. » Anthony Hill, « max bill », op. cit., p. 24.

<sup>49</sup> « The problem is to exercise some logical or objective control on its gradual evolution [...] The use of numbers, of measurement, of mathematically determined areas seems to offer this control, also as an external factor, the same resistance to pure subjectivity that the model offers the representational painter, or the literary anecdote, the illustrator. » Adrian Heath, *Nine Abstract Artists*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>50</sup> Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 11.

<sup>51</sup> Anthony Hill, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 27. Hill semble ici s’inspirer directement de l’esprit de la Sémantique générale, définie par Alfred Korsybski dans son livre *Science and Sanity, An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (op. cit.).

crispation idéologique : « Le principal effort de Hill en peinture [...] consiste à contrer ce qu'il appelle "la nonchalance". Il préfère une "précision" s'exprimant par un traitement plat de la surface, et qui s'oppose à l'idée "d'écriture personnelle" de Jackson Pollock [...] Cette économie rigide et cette technique compulsive ont, mis à part leur vitalité intrinsèque, une saveur internationale, une efficacité nourrie d'une solide connaissance de l'histoire et de la théorie non figuratives<sup>52</sup>. » Les reproductions choisies par Hill pour illustrer sa section dans *Nine Abstract Artists* montrent pourtant une variété de styles et de pratiques<sup>53</sup> : trame irrégulière s'apparentant à la peinture gestuelle, motifs abstraits rappelant les exercices pédagogiques de Klee, peintures en noir et blanc évoquant De Stijl ou Vasarely [fig. 113 à 116]. Non reproduit dans ce livre, le premier relief de l'artiste, *Progression de rectangles* ([*Progression of Rectangles*], 1954, collection Dr Jeff Amos) [fig. 117] sera néanmoins présenté dans l'exposition de la Redfern Gallery en janvier 1955. L'utilisation du plastique dans cette œuvre pourrait évoquer le relief exposé par Heath dans « Artist versus Machine » [fig. 101]. Mais bien que les rectangles noirs et blancs collés sur la plaque translucide projettent leurs ombres sur la planche de contreplaqué sous-jacente, l'effet recherché est celui d'un traitement anonyme des surfaces plutôt qu'un jeu sur la transparence. Comme dans les peintures contemporaines de Hill, la composition géométrique intuitive de *Progression de rectangles* se caractérise par une instabilité visuelle malgré sa symétrie.

Comme Adrian Heath, Robert Adams décrit sa pratique de la sculpture abstraite en termes de métier. Il insiste cependant davantage sur les matériaux que sur la méthode : « Les matériaux jouent un rôle plus important dans l'art non figuratif que dans la figuration [...] dans l'art figuratif, on part d'un objet naturel, dans l'art non figuratif, on ne dispose que d'une idée abstraite, et pour le sculpteur, cette idée est régie jusqu'à un certain point par les lois

---

<sup>52</sup> « Hill's central effort in painting [...] is against what he calls 'nonchalance'. He prefers a 'precision' which is expressed by a Dead-pan surface treatment that opposes Jackson Pollock's 'personal handwriting idea' [...] The rigid economy and compulsive technique have, apart from their intrinsic vitality, an international flavour, an efficiency nourished on a sound knowledge of non-figurative history and theory ». Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 15.

<sup>53</sup> Dans l'introduction à sa déclaration, Hill insiste d'ailleurs sur la variété des styles qu'il a adoptés, un point de vue souligné par le choix des illustrations : *Composition Orthogonale libre* (*Free Orthogonal composition*, huile sur toile, 1953) ; *Ligne en boucle* (*Loop line*, reproduction photographique d'un dessin au trait, 1952) ; *Composition orthogonale* (*Orthogonal Composition*, huile sur toile, 1954) ; *Rythmes de Chaînette* (*Catenary Rythms*, peinture ripolin sur papier contrecollé sur carton, 1953-1954). Cf. Anthony Hill, *Nine Abstract Artists*, op. cit., pp. 27-29.

naturelles de la matière, et c'est dans ces limites qu'on doit travailler<sup>54</sup>. » Il serait possible de voir là, une trace de l'influence de Henry Moore qui, selon Adams, fut déterminante dans sa période figurative<sup>55</sup>. Alloway insiste néanmoins sur la nature désormais concrète de ses sculptures, décrites comme des assemblages de volumes que pénètre l'espace [fig. 118]. Kenneth Martin accorde, lui aussi, une grande importance au matériau, mais il l'envisage comme un composant réactif et non comme une masse inerte : « On peut tendre une ligne tracée sur le papier ou la toile, mais la ligne du fil de fer en équilibre dans l'espace plie sous son propre poids, adopte une courbure liée à sa masse, à sa nature propre<sup>56</sup>. » L'expérience est une notion cardinale dans la création de ses œuvres, comme dans leur appréhension. Elle seule permet d'éprouver les qualités de leurs différents éléments et de les concevoir comme *un diagramme de forces*, à l'exemple des formes organiques [fig. 119]. Le mobile qui évolue dans les trois dimensions et dans le temps, n'est aussi perceptible que dans une succession d'instantanés. Pour Kenneth Martin enfin, l'expérimentation de nouvelles matières et techniques permet de renouveler la manière de concevoir l'œuvre : « [L'artiste] est stimulé par les nouveaux matériaux et les nouvelles façons de travailler les anciens [...] [Il] prend plaisir à la découverte de matériaux adaptés et utilise la machine et ses produits pour créer un environnement et une expérience<sup>57</sup>. »

Alloway est pleinement conscient des différences qui séparent ces artistes et débute son texte en expliquant une première fois : « ... ces neuf artistes diffèrent les uns des autres, et même dans les domaines de comparaison : ils apportent des solutions individuelles à des problèmes

---

<sup>54</sup> « Materials are of greater importance in non-figurative art than in figurative art [...] For in figurative art one begins with a natural object, in non figurative art one has only an abstract idea, and for a sculptor this idea is governed to a certain extent by the natural laws of the material, and it is within the limitation of the material that one must work. » Robert Adams, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 21.

<sup>55</sup> Robert Adams, *ibid.*

<sup>56</sup> « The line drawn upon paper or canvas may be taut, but the line of wire balanced in space bends with its own weight, taking on a curve which is related to its own weight, taking on a curve which is related to its own nature. » Kenneth Martin, *Nine Abstract Artists*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>57</sup> « [The artist] is stimulated by new materials and by new ways of working the old. [He] delights in the discovery of fitting materials and uses the machine and its products in order to create environment and experience. » Kenneth Martin, *ibid.*, p. 32.

communs, des personnalités et des talents différents choisissent des moyens différents<sup>58</sup>. » Dans sa conclusion, après avoir signalé que le livre a été réalisé à l'initiative des neuf artistes, il précise à nouveau : « Ils ne constituent pas un mouvement bien que six sur les neuf appartiennent à un groupe unique et resserré<sup>59</sup>. » La réflexion que poursuit Alloway dans *Nine Abstract Artists* est fortement imprégnée par ses convictions propres et les préoccupations de l'Independent Group. Elle se nourrit parallèlement des dialogues entamés avec certains artistes, comme Pasmore ou Kenneth Martin, et influera directement sur le comportement du groupe. Elle atteste en premier lieu d'une rupture entre ces artistes et la précédente génération d'abstraites britanniques, et les désigne comme les héritiers du modernisme international (attribuant simultanément une nouvelle importance à la publication *Circle*). Alloway tente d'ailleurs de les inscrire dans une tendance transnationale contemporaine, incluant les Géométriques purs américains et les Concrets zurichois. Se fédérer hors des frontières britanniques devient ainsi gage de légitimité pour ces artistes abstraits. En insistant sur la rupture idéologique avec la génération de « Unit One », le critique crée incidemment une séparation définitive entre le groupe de Pasmore et les artistes de Saint Ives : Scott et Frost. Alloway isole également Hilton devenu pour les besoins de l'exposé, un expressionniste abstrait. Plus encore, il induit une prochaine partition au sein du groupe de Pasmore ; quand il souligne l'intérêt que trois de ses membres portent à la technologie (Pasmore, Kenneth Martin et Hill), il écarte du même coup Heath et Adams. Une autre conséquence de cet ouvrage est l'instauration d'une forme de hiérarchie au sein du groupe. Pasmore apparaît en meneur incontesté talonné par Kenneth Martin, et Hill, en théoricien. Il faut noter encore que pour la seconde fois de l'année, Alloway attribue à Mary Martin, et cela malgré la rareté de ses œuvres, une importance équivalente aux hommes du groupe.

Les comptes rendus sur l'exposition « Nine Abstract Artists »<sup>60</sup> qui ouvre à la Redfern Gallery de Londres en janvier 1955, sont pour la plupart négatifs. Exception notable, John Berger qui jusqu'alors a été pourtant loin d'incarner un admirateur inconditionnel de Pasmore

---

<sup>58</sup> « ... these nine artists are different from each other, even within the areas of comparison: they offer individual solutions to the common problems and different personalities and gifts choose different means. » Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 10.

<sup>59</sup> « They do not constitute a movement, though six of the nine do belong to a single, closely-knit group. » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 16.

<sup>60</sup> Aucune photographie de l'accrochage n'ayant été retrouvée à ce jour, les comptes rendus parus dans la presse constituent la principale documentation sur l'exposition.

et de son groupe, salue cette manifestation comme une réussite : « L'exposition de nos neuf principaux artistes abstraits [qui sont aussi] les plus convaincus, vaut le détour. Quelque limitée qu'on puisse croire leur vision, ils ont une intégrité impressionnante tandis que leur discipline auto imposée développe leur pure sensibilité visuelle jusqu'à un très haut niveau<sup>61</sup>. » Le critique d'art, Pierre Rouve se montre quant à lui irrité par la stratégie adoptée, par leur choix de faire paraître un ouvrage théorique sur leur travail en amont de l'exposition : « Tous – à l'exception d'Adams, Frost et Scott – s'en seraient beaucoup mieux sortis, si leurs déclarations théoriques n'avaient pas fait des promesses que leurs œuvres, la plupart du temps, ne peuvent tenir<sup>62</sup>. » Il ne perçoit donc pas leurs déclarations comme un effort pédagogique, mais davantage comme la manifestation d'une nouvelle glose académique : « La floraison de "théories" abstraites ne peut, en fait, que conduire à un nouveau académisme abstrait – et Paris avec ses circuits fermés autour de Charles Estienne et de Léon Degand en offre le plus triste exemple<sup>63</sup>. » Bien qu'Alloway ait pris soin d'éviter dans son texte toute référence à l'art français, nombreux sont ceux qui associent déjà ces artistes au Salon des Réalités Nouvelles. En novembre 1954, Herta Wescher a ainsi consacré un long article aux « Aspects nouveaux du relief » dans la revue de Léon Degand, *Art d'Aujourd'hui*, dans lequel figuraient les œuvres de Victor Pasmore et Mary Martin, aux côtés de celles de Nicolas Schöffer, Robert Jacobsen et Paule Vezelay<sup>64</sup>. Pour Rouve, néanmoins, les « Neuf artistes abstraits » constituent « une confraternité esthétique lâche » [« a loose aesthetic confraternity »], le mot « confraternité » renvoyant à une conception britannique

---

<sup>61</sup> « The exhibition of our nine leading and most convinced abstract artists at the Redfern is well worth a visit. However limited one may believe their vision to be, they have an integrity that is impressive, whilst their self-imposed disciplines have developed their purely visual sensibility to a very high pitch. These are their best works to date... » Extrait d'une coupure de presse non identifiée, fonds Adrian Heath, cité par Alastair Grieve, 2005, p. 31.

<sup>62</sup> « All of them – with exception of Adams, Frost and Scott – would have been much better off if their theoretical statements had not made promises which their works more often than not fail to fulfill. » Pierre Rouve, « Regimented Form », *Art News and Review*, Vol VI, n°26, 22 janvier 1955, p. 4.

<sup>63</sup> « It is just a pacific mean of visual expression as academic traditionalism – only it is much more relevant. In fact, the blossoming of abstract « theories » can only lead to a new abstract academism – and Paris with the closed circuits around Charles Estienne and Léon Degand is the saddest example. » Pierre Rouve, *ibid.*

<sup>64</sup> Dans cet article, Herta Wescher explique que les recherches néo-plastiques aboutissant à développer le tableau dans l'espace ont conduit à redéfinir des formes d'expression traditionnellement liées à la sculpture. L'article comprend un court historique du relief où sont évoqués les prédécesseurs – principalement les artistes d'Abstraction Création – auxquels est associée une nouvelle génération toutes nationalités confondues. Herta Wescher, « Aspects nouveaux du relief », *Art d'aujourd'hui*, Série 5, n°7, novembre 1954, pp. 1-6.

traditionnelle des regroupements d'artistes, héritée des Préraphaélites. Rouve condamne, en fait, davantage la gratuité de cette abstraction que son caractère doctrinaire : « Il me semble que dans leur tentative d'aboutir à un constructivisme a-sensuel, Pasmore et ses amis ont négligé les deux exigences essentielles qui font l'œuvre d'art : être personnel tout en visant un absolu<sup>65</sup>. » Il est intéressant de noter que Reyner Banham fustigeait, lui aussi, l'année précédente la gratuité de l'abstraction contemporaine – mais une gratuité comprise dans un tout autre sens : « C'est uniquement lorsque l'abstraction constitue un geste de défi, comme il en fut pour Piper et Nicholson au début des années 1930, ou pour Pasmore quand il répudia l'idée répandue qu'il était un paysagiste indolore – c'est seulement là que l'abstrait compte. Quand il est pratiqué avec le soutien populaire, par des artistes confortés par leur croyance de posséder des principes objectifs et éternels, il devient la plus morne des académies, et perd l'attitude pionnière que nous attendons d'un artiste de notre temps – notre temps depuis le cubisme<sup>66</sup>. »

En présentant le groupe de Pasmore comme les héritiers de *Circle*, Alloway replace ces artistes dans une tradition constructiviste orthodoxe. Mais cette analyse est loin d'être partagée par ses contemporains, à commencer par Adrian Heath, un des principaux animateurs du groupe. L'exposition « Mesure et proportion » [« Measurement and Proportion »] que ce dernier organise avec Andrew Forge dans les galeries de l'Artists International Association du 10 au 29 mai 1955, propose ainsi de souligner un mode de peinture « qui transcende les différences stylistiques et qui peut être utilisé avec la même conviction par des artistes qui travaillent directement d'après nature, ou qui utilisent la nature uniquement comme point de départ, ou développent leurs œuvres à partir de formes qui n'ont

---

<sup>65</sup> « It seems to me that in their attempt to reach an asensuous constructivism, Pasmore and his friends have neglected the two essential requirements which go to make a work of art: to be personal aiming at an absolute. » Pierre Rouve, op. cit.

<sup>66</sup> « It is only when abstraction is a gesture of defiance, as it was to Piper and Nicholson in the early thirties, as it was to Pasmore when he repudiated the popular idea of him as a painless landscapist – it is only thus that abstract matters. When it is practised with popular support by artists secure in believing themselves possessed of objective or eternal principles, it becomes the dreariest of academies and loses the pioneering attitude we expect in the artist of our time – the time since cubism. » Reyner Banham, « Pioneering Gesture », *Art News and Review*, Vol VI, N°7, 1<sup>er</sup> mai 1954, p. 6.

pas d'association extérieure<sup>67</sup>... » Il n'est pas question ici de rupture de génération car figurent aussi bien dans la liste des exposants, Marlow Moss, une artiste historiquement liée au néoplasticisme, que le postimpressionniste Elliott Seabrooke, ou que les peintres de l'Euston Road School, William Townsend et William Coldstream. L'exposition ne cherche pas à mettre en avant une forme d'art matérialiste et existentialiste inscrite dans son époque, telle que la décrit Alloway, mais une méthode hors mode conçue comme un antidote à l'Expressionnisme : « Une peinture n'a pas à être tout de geste et de sentiment pour que nous ressentions les contraintes personnelles qui président à sa fabrication, et le fait est qu'il y a et qu'il y aura toujours des artistes dont les intuitions les plus profondes répondent avec précision à ce qui est vérifiable, précis et objectif<sup>68</sup>. »

La rétrospective consacrée à Pasmore, et présentée dans la Galerie du Arts Council à Cambridge en février et mars de cette même année, insiste de la même façon sur l'absence de rupture entre l'œuvre figurative et abstraite du peintre. John Commander qui rédige l'introduction du catalogue, rappelle les liens entre Pasmore, Claude Roger et William Coldstream, mais ne cite aucun des artistes qui lui sont désormais associés. Il décrit son évolution vers l'abstraction comme calquant délibérément « le développement de la peinture française de la vision directe d'un impressionnisme à la Whistler, à l'analyse formelle et intellectuelle de Cézanne et Seurat<sup>69</sup> ». Le désir d'affranchir la peinture de toute logique illusionniste conduit ensuite l'artiste, toujours selon Commander, à abandonner le tableau bidimensionnel pour construire des objets concrets – une décision à la fois motivée par ses collaborations avec des architectes et par sa connaissance de l'œuvre des constructivistes, de Mondrian, Arp, Klee, Moore, Miro et Nicholson. Il se presse pourtant de conclure : « Pour Pasmore néanmoins, cela n'implique pas un total abandon des aspirations objectives de

---

<sup>67</sup> « A factor which cuts across stylistic difference and may be employed with equal conviction by artists who work directly from nature, or who use nature as a point of departure only, or who evolve their works from forms which have no outside associations... » Andrew Forge, *Measurement and Proportion / An Exhibition arranged by Adrian Heath and Andrew Forge*, Londres : A.I.A. Gallery, 1955 (texte photocopié).

<sup>68</sup> « A painting does not have to be all gesture and feeling in order for us to feel the personal compulsions behind its making; and the fact is that there are and always will be artists whose deepest intuitions respond precisely to that which is verifiable, clear cut and objective » Andrew Forge, *ibid.*

<sup>69</sup> « ... deliberately retrace the development of French painting from the direct vision of Whistler-like Impressionism to the formal intellectual analysis of Cezanne and Seurat. » John Commander, *Victor Pasmore/Selected Works 1926-1954*, Cambridge : The Arts Council, février-mars 1955, p. 4

l'Euston Road School, mais la réévaluation de facteurs objectifs à la lumière de nouvelles idées [...] La formulation d'une telle esthétique n'implique pas forcément l'invalidation de la peinture figurative. C'est davantage la rationalisation du besoin de l'artiste de s'exprimer en de nouveaux termes vierges des associations de la tradition picturale, une vision conditionnée par les concepts scientifiques actuels de l'espace et de la matière<sup>70</sup>. » S'il note l'utilisation par Pasmore des matériaux et de la technologie industrielle, il la perçoit moins comme une adhésion à la société contemporaine que comme une forme de résistance, une tentative de repenser la création artistique « à une époque où la science et la technologie assument un rôle social dominant, qui menace les possibilités de développement personnel de l'individu<sup>71</sup> ».

Durant l'été 1955, Pasmore présente à la Redfern Gallery sept reliefs dont cinq doivent être produits en série (quatre éditions de six exemplaires et une de douze). Ces œuvres se départagent en deux modes de composition. Dans la première de type vertical, des lamelles formant un rectangle sont regroupées au centre d'une surface rectangulaire et souvent transparente. Leur rythme linéaire est souligné par une gamme limitée de couleurs en demi-teinte – lilas, ocre, marron, brique, etc. – auxquelles s'ajoutent le blanc et le noir. Le second à composition horizontale se caractérise par un relief moins prononcé. Ses formes – rectangles, bandes plus ou moins larges – s'équilibrent de part et d'autre d'un axe central. Ces reliefs peuvent apparaître comme des prototypes dont la forme a dû être normalisée en vue de leur reproduction. Le long reportage réalisé par Alloway dans l'atelier de Pasmore à Blackheath ce même été<sup>72</sup> [fig. 120 à 122] amène pourtant à une toute autre conclusion. Il faut toutefois

---

<sup>70</sup> « For Pasmore however, this does not mean a complete abandonment of the objective aspirations of the Euston Road School, but a reassessment of objective factors in the light of new ideas... The formulation of such an aesthetic does not necessarily imply the invalidation of figurative painting; rather it is the rationalisation of the artist's need to express in new terms unencumbered by the associations of pictorial tradition a vision conditioned by current scientific concepts of space and matter. » John Commander, *ibid.*, p. 6

<sup>71</sup> « Pasmore voit ses œuvres récentes dans de nouveaux médias comme une tentative pour établir une relation de travail entre l'identité et la nature de la création artistique et les processus d'une époque à une époque où la science et la technologie assument un rôle social dominant, qui menace les possibilité de développement personnel de l'individu. » [« Pasmore himself regards his recent work in the new media as an attempt to establish a working relationship between the identity and nature of artistic creation and the processes of an age in which science and technology have assumed a social dominance, which threatens the possibility of the individual's personal development. »] John Commander, *ibid.*, p. 6

<sup>72</sup> L. Alloway « Pasmore constructs a relief », *Art News*, vol 55, n°4, 1956, pp. 32-35 et 55-56.

remarquer qu'il appartient à une série d'articles sur des artistes contemporains publiés par la revue *Art News*, et dont la forme – un témoignage « de visu » sur un créateur à l'œuvre – a contraint le critique à utiliser un mode de narration certainement plus adapté à l'expressionnisme abstrait qu'à l'abstraction géométrique<sup>73</sup>. Ce texte permet néanmoins d'appréhender les différentes étapes de la création d'un relief. Pasmore réalise d'abord des études rapides au crayon à bille pour mettre en place sa composition, puis recherche dans le livre de Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry*, un type de rectangle pouvant s'y adapter. Alloway précise néanmoins : « Bien que Pasmore ait vérifié ses dessins avec les principes idéaux de Hambidge, il n'utilise pas de manière dogmatique les règles harmoniques, mais comme un guide pour la continuité de la forme [...] Pasmore souligne que les mathématiques sont subordonnées à une faculté purement artistique<sup>74</sup>. » L'artiste utilise ensuite des morceaux de carton, de métal ou de plastique stockés dans l'atelier, qu'il place sur ou sous une plaque de plexiglas posée sur le sol. La transparence lui permet de travailler les effets lumineux. Dans un constant aller-retour entre intuition et rationalisation, il modifie progressivement l'ensemble de sa composition qui de verticale, devient horizontale. Et Alloway d'expliquer : « La création du relief produit un sorte de diagramme d'une complexité croissante avec la couleur, la profondeur, le verre, les matières solides, puis se transforme en un sommet de renoncements : le verre s'en va, la profondeur et la couleur sont toutes deux réduites...<sup>75</sup> » Pour le critique, le constructivisme de Pasmore est en grande partie le fruit de l'improvisation et s'oppose désormais aux démarches de Vantongerloo ou de Bill, deux artistes qu'il citait pourtant comme des équivalents au groupe de Pasmore dans *Nine Abstract Artists*. Une lecture comparée de l'article d'Alloway et de celui que Chanin consacrait quatre ans plus tôt à Gabo dans le même magazine, fait ressortir nettement ce qui constitue pour le critique l'originalité de l'œuvre de Pasmore<sup>76</sup>. Dans un entretien étayé de notations biographiques, Chanin rapportait directement les propos de Gabo, donnant la possibilité à l'artiste de définir

---

<sup>73</sup> La revue *Art News* était alors une tribune de l'Expressionnisme abstrait. Les artistes adeptes de cette tendance furent, d'ailleurs, en majorité, les sujets de ces reportages. Voir J.P. Criqui, « De Visu (le regard du critique) », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Automne 1991, n°37, pp. 79-95.

<sup>74</sup> « Though Pasmore checked his drawings with Hambidge's ideal principles, he does not use harmonic rules dogmatically but as a guide to continuity of form [...] Pasmore emphasizes that the mathematics is subordinate to the purely artistic faculty. » Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a relief », op. cit., p. 33

<sup>75</sup> « The creation of the relief makes something like a graph of mounting complexity with color, depth, glass and solids, which then turns into a record of renunciation: the glass goes, depth and color are both reduced... » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 55

seul les phases essentielles à la création d'une œuvre, soit « projeter, esquisser puis travailler ». Le sculpteur apparaissait maître d'un processus, concevant l'œuvre, lui donnant forme par le dessin, éprouvant ses qualités par une maquette qui lui permettait ensuite de la réaliser à l'échelle. Alloway note quant à lui que chaque étape ponctuant la création du relief par Pasmore a finalement donné lieu à la création d'une œuvre originale et commente : « Pasmore a expliqué son procédé par analogie avec les variations et les thèmes musicaux, mais il me semble que c'est plus radical que cela, parce qu'un thème et une variation ont une seule forme, tandis que les reliefs de Pasmore sur le rectangle et la ligne confèrent une valeur égale à chaque variation<sup>77</sup>. » Pour Alloway, le travail de Pasmore échappe à un développement déterministe. Ses liens avec le constructivisme seraient donc à rechercher dans l'utilisation des matériaux industriels et son attirance pour l'architecture. Mais le critique remarque : « Pasmore admet néanmoins comme un danger réel, la menace de déshumanisation par les machines dont parlent Giedon et Mumford. Il croit, ainsi qu'il l'écrivait après l'exposition de groupe des constructivistes anglais intitulée "Artist versus Machine", que "nous devons maîtriser et contenir la machine en nous-mêmes"<sup>78</sup>. » Si Pasmore conçoit des éditions limitées plutôt que des multiples, ce ne serait donc pas, selon Alloway, par incompréhension des méthodes industrielles, mais parce qu'il refuserait leurs conséquences.

---

<sup>76</sup> A.L. Chanin, « Gabo makes a construction », *Art News*, Vol. 52, n°7, 1953, pp. 34-37 et 46

<sup>77</sup> « The process was explained by Pasmore as analogous to a musical theme and variations but it seems to me more radical that that, because a theme and variation has a single form whereas Pasmore's reliefs on the rectangle and line posit an equal value for each variation. » Lawrence Alloway, « Pasmore construct a relief », op. cit., p. 56.

<sup>78</sup> However Pasmore accepts as a real danger the threat of dehumanization by machines which Giedon and Mumford talk about. He believes as he wrote after a group exhibition of English Constructivists called artist vs machine that « we must master and contain the machine within ourselves » Lawrence Alloway, *ibid.*, p. 55.

## Chapitre II : C'est aujourd'hui demain

« L'art moderne à ses débuts est plein de théories sur l'intégration de tous les arts, remettant à plus tard la concrétisation de ses idéaux. Mais les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui – et l'idéal d'une symbiose entre art et architecture n'a pas abouti<sup>491</sup>. »

Lawrence Alloway, 1956.

L'exposition « This is Tomorrow » qui se déroule à la Whitechapel Art Gallery de Londres, du 9 août au 9 septembre 1956, est fréquemment désignée comme la première manifestation d'envergure du Pop art anglais. Elle est ainsi identifiée au collage de Richard Hamilton, *Just What is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956, Kunsthalle, Tübingen), aujourd'hui célébré comme une icône pop, mais conçu alors pour être publié sous forme de reproduction dans le catalogue, et sur les affiches de l'exposition. Dans ce collage, les références à la culture populaire et urbaine illustrent, en fait, les sujets débattus par l'Independent Group à l'I.C.A. de 1952 à 1955. L'assimilation de ce groupe de discussion au Pop art est un phénomène tardif, car il faut attendre 1962 pour que Lawrence Alloway et Reyner Banham mentionnent son rôle déterminant dans la définition de ce mouvement<sup>492</sup>. En construisant le mythe de l'Independent Group, ces deux critiques – associés du reste étroitement à l'organisation et à la postérité de « This is Tomorrow » – ont contribué à une interprétation confuse de l'exposition. Elle n'est cependant pas davantage l'apanage de ce groupe qu'une manifestation du Pop art, et cela même si une part importante de ses exposants

---

<sup>491</sup> « Early modern art is full of theories concerning the integration of all the arts, with realization of the ideals scheduled for another time. But yesterday tomorrow is not today – and the ideal of symbiotic art architecture has not been achieved. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Lawrence Alloway, « Introduction 1 », Londres : Whitechapel Art Gallery, 1956 (n. p).

<sup>492</sup> Dans son article « Pop art since 1949 » (*The Listener*, 27 décembre 1962), Lawrence Alloway établit l'utilisation de l'imagerie populaire par Francis Bacon comme un précédent au Pop art, et souligne que l'Independent Group (alors cité au travers des expositions « Parallel of Life and Art » and « Man, Machine Motion ») en constitue la source d'inspiration principale. Parallèlement, Reyner Banham s'attache à définir l'Independent

ont participé régulièrement aux conférences à l'I.C.A. L'Independent Group ne saurait se confondre avec un mouvement artistique, car il établit principalement la trame d'un discours critique qui se popularisera à la fin des années cinquante. La réduction du programme de « This is Tomorrow » à une collaboration entre artistes et architectes rattache, d'autre part, cette exposition aux préoccupations traditionnelles de l'art constructif<sup>493</sup>. Dès son inauguration, certains critiques n'identifient d'ailleurs que les partisans de cette dernière tendance, en les distinguant par l'homogénéité formelle de leurs réalisations et la parenté de leurs démarches.

Dans son introduction au catalogue, Alloway attribue la spécificité de « This is Tomorrow », son caractère hétérogène, à ses origines : « Elle résulte de l'échec d'une proposition pour monter une exposition conçue dans la lignée de l'intégration orthodoxe [des arts] recommandée par le groupe Espace à Paris. Les architectes et les artistes anglais ont refusé de se soumettre aux conceptions dogmatiques de la synthèse, soutenues par ce groupe<sup>494</sup>. » Fondé en 1951, sous la présidence d'André Bloc, le groupe Espace prône la réalisation de la synthèse des arts majeurs, dans une pratique non figurative. Son manifeste porte l'empreinte de Jean Gorin et Félix Del Marle, et de leurs interprétations du néoplasticisme. Il préconise l'inscription de l'œuvre constructive dans l'espace réel et décrit ses conséquences : un art à portée sociale, la définition d'une esthétique caractérisée par l'indissociabilité structurelle de la forme et de la couleur, la modulation de l'œuvre par la lumière et sa pénétration par l'espace. Le groupe parisien et surtout le Salon des Réalités Nouvelles dont il émane, sont

---

Group comme une source méconnue du Pop Art dans « Who is This Pop ? » (*Motif*, hivers 1962/63).

<sup>493</sup> Alatair Grieve souligne le rôle initiateur de trois artistes abstraits – Robert Adams, Kenneth Martin et Victor Pasmore – dans la définition du projet de l'exposition « This is Tomorrow » (« « This is Tomorrow », a remarkable exhibition born from contention », *The Burlington Magazine*, CXXXVI, mars 1997, pp 225-32). Anne Massey note par ailleurs que la proposition d'une collaboration interdisciplinaire a été faite dès 1950 par J.M. Richards, dans une conférence à l'Architectural Association, le 18 avril 1950 : « The Function and Aims of an Institute of Contemporary Arts » (Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*, op. cit., p. 98.)

<sup>494</sup> « It developed out of the failure of a proposal to hold an exhibition organised on the line of orthodox integration recommended by la [sic] groupe Espace in Paris. The English artists and architects would not submit to the dogmatic ideas of synthesis held by la groupe Espace. » Lawrence Alloway, « Introduction 1 », *This is Tomorrow*, op. cit. Alloway reprend cet argumentaire en septembre 1956, dans son compte rendu de l'exposition : « London : beyond painting and sculpture », *Art News*, Vol 55 n°5, septembre 1956, p. 64.

alors fréquemment utilisés par les critiques britanniques comme des contre-références incarnant un modernisme académique et figé. En soulignant la ferme opposition des exposants à ces thèses, Alloway revendique l'originalité du propos de « This is Tomorrow » et sa nouveauté. Le projet d'exposition est ainsi présenté, dès son origine, comme la réaction à une culture dominante, le rejet d'une orthodoxie moderniste.

La mention du groupe Espace, dans l'introduction du catalogue, n'est pas seulement polémique, elle se rapporte aussi à des faits : les démarches entreprises par l'artiste britannique, Paule Vézelay. Ayant vécu à Paris durant l'entre-deux-guerres, Vézelay conserve des liens étroits avec la France en participant notamment au Salon des Réalités Nouvelles. En 1953, elle rejoint le groupe Espace, puis est chargée par André Bloc d'en créer une branche anglaise. Dans un premier temps, elle contacte Henry Moore et Leslie Martin – un artiste et un architecte de sa propre génération – cherchant à renouveler le schéma de collaboration qui avait permis l'éclosion du modernisme en Angleterre, dans les années 1930. Les premières rencontres de Paule Vézelay se soldent par des échecs : Henry Moore ne montre aucun intérêt pour le groupe Espace, et Leslie Martin préfère l'adresser à un jeune architecte, Colin St John Wilson, entré dans son cabinet en 1950. Après avoir visité « Artist versus Machine » (Londres, Building Center, 19 mai – 9 juin 1954), elle contacte, dans un second temps, les artistes à l'initiative de cette exposition : Robert Adams, Kenneth Martin et Victor Pasmore<sup>495</sup>. L'exposition du Building Center partage, de fait, certaines préoccupations du groupe Espace : elle vise à illustrer les possibilités créatrices de la machine, son adéquation au monde moderne, et la place de l'art abstrait dans l'architecture. De plus, certains exposants, Robert Adams, Victor Pasmore, Anthony Hill, Kenneth et Mary Martin, figurent alors comme les héritiers des artistes abstraits des années 1930. Paule Vézelay invite donc Robert Adams, Victor Pasmore et Kenneth Martin, auxquels se joignent les architectes Theo Crosby et Colin St John Wilson, à devenir membre du groupe Espace et à collaborer à l'organisation d'une exposition au Royal Hall Festival. La rencontre se conclut par un violent désaccord sur l'organisation et le contenu de l'exposition, ainsi qu'en témoigne une lettre adressée par Robert Adams à Terry Frost : « Je pense que je dois te dire que lors d'une réunion avec le groupe Espace mercredi dernier – nous avons tous démissionné ! – Victor, Kenneth et moi-même et les deux architectes !!! Vézelay a tout bonnement refusé d'accepter les propositions du comité ! Aussi, c'en est fini pour l'instant. Néanmoins nous avons un rendez-vous entre

nous, chez Adrian, vendredi prochain, et Crosby espère amener quelques architectes. L'idée étant d'avoir l'exposition comme prévu (à la groupe Espace [sic]) peut-être à la Whitechapel. Ni Anthony, ni Adrian ne deviendront membres d'Espace – si elle continue – c'est pourquoi je ne m'attends pas à ce que cela t'intéresse maintenant<sup>496</sup>. » L'échec de cette rencontre tient autant à la personnalité de Paule Vézelay et son engagement dans les arts appliqués<sup>497</sup> qu'aux profils des artistes présents, tous récemment convertis à l'abstraction au terme d'une démarche en grande partie autodidacte.

Cette rencontre donne néanmoins l'impulsion à l'organisation d'une contre exposition « à la groupe Espace [sic] », c'est-à-dire réunissant architectes, peintres et sculpteurs. Dans cette nouvelle entreprise, le groupe de Pasmore est rejoint par des membres de l'Independent Group invités, selon Kenneth Martin<sup>498</sup>, par Theo Crosby. Parmi ces nouveaux venus, certains sont déjà des familiers : Edouardo Paolozzi et Nigel Henderson ont enseigné aux côtés de Robert Adams et Victor Pasmore à la Central School of Arts and Crafts de Londres et ils ont participé régulièrement aux expositions organisées dans l'atelier de Heath ; après avoir quitté la Central School, Richard Hamilton et Victor Pasmore ont tous deux été nommés au King's College à Newcastle. Les rapports du groupe de Pasmore avec les critiques présents sont plus ambigus. Si Lawrence Alloway suit régulièrement les expositions des artistes abstraits et a rédigé le principal essai les concernant en 1954, Toni del Renzio et Reyner Banham en sont deux détracteurs convaincus. Ces rivalités entre les participants ne permettent pas la définition d'un programme unitaire et le projet d'ensemble se réduit à une formule lacunaire : « démontrer les différentes manières dont les peintres, les sculpteurs et les autres artistes

---

<sup>495</sup> Alastair Grieve, « « This is Tomorrow », a remarkable exhibition born from contention » op. cit., p. 225-226.

<sup>496</sup> « I think I should tell you that at the meeting of Groupe Espace last Wednesday – we all resigned – Victor, Kenneth, myself and the two architects!!! Vézelay just refused to accept the committee's proposals! So that is the end of that for the time being. However we are having a meeting of our own at Adrian's next Friday, and Crosbie [sic] is hoping to get quite a few architects along. The idea being – to have an exhibition as planned (à la Groupe Espace) perhaps at the Whitechapel. Neither Anthony or Adrian will now join Espace – if she carries on – so I don't expect you will be interested now. » Lettre non datée (sans doute 1955) de Robert Adams à Terry Frost, Tate Gallery Collection, 7919, Londres.

<sup>497</sup> Selon Kenneth Martin, Paule Vézelay projetait une exposition d'arts appliqués comprenant une section textile et céramique (A. Grieve, « « This is Tomorrow », a remarkable exhibition born from contention », op. cit., p. 226), des propos confirmés par Colin St John Wilson (David Robbins (éd.), *The Independent Group : Postwar in Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge (MA.) : The MIT Press, 1990, p. 135).

plastiques, peuvent collaborer à la création d'œuvres d'art cohérentes<sup>499</sup>. » Ce sont leurs positions antagonistes qui servent finalement de concept à l'exposition. Il est ainsi décidé de former des équipes concurrentes comportant chacune un architecte, un peintre et un sculpteur – une distribution qui ne sera pas respectée à la lettre dans la composition définitive des groupes qui seront finalement au nombre de douze. Chaque équipe se voit confier la réalisation d'une section ou d'un pavillon, créé pour l'occasion, et prenant en compte les spécificités de l'espace d'exposition. Le catalogue se fait l'écho de ce découpage, chaque groupe y publiant un texte d'intention et choisissant des illustrations qui en confirment le propos. Il n'est jusqu'aux affiches dessinées pour l'occasion qui ne fassent office de manifestes [fig. 123].

L'exposition ouverte, ce n'est cependant pas la variété des œuvres présentées que remarquent les critiques, mais bien plutôt le radicalisme de leurs formes. Tout en soulignant l'intérêt du propos, rajeunir l'art au contact du quotidien, Pierre Rouve déplore que la gratuité des propositions classe davantage cette exposition dans la lignée de Dada<sup>500</sup>. Dépassant le cadre d'une simple comparaison formelle, c'est leur attitude jugée inconséquente – dans le cas présent, la négation de la spécificité des formes artistiques – qui rattacherait les artistes anglais aux premiers dadaïstes. Pierre Rouve ne condamne d'ailleurs pas une proposition particulière mais le recours à des formes hybrides « du bric-à-brac à messages au simple écran avec des décorations grotesques<sup>501</sup> ». Il souligne néanmoins le caractère participatif des installations tout en stigmatisant l'ésotérisme de l'exposition, sa volonté d'imposer « une théorie esthétique hautement spécialisée, qui est ou n'est peut-être que le matériel brut de la psychologie expérimentale contemporaine à la mode<sup>502</sup> ». Pour le critique, le refus de prendre en compte les particularités des différentes disciplines, conduit finalement à nier la nature de

---

<sup>498</sup> Alastair Grieve, « « This is Tomorrow », a remarkable exhibition born from contention », op. cit. p. 226.

<sup>499</sup> « ... to demonstrate various ways in which architects, painters and other plastic artists can collaborate in the creation of coherent works of art. » Programme accompagnant la lettre envoyée le 30 mai 1955, par Reyner Banham à Bryan Roberston, Whitechapel Art Gallery Archive, Londres

<sup>500</sup> Pierre Rouve, « Divorce of Two Minds », *Art News and Review*, Vol. VIII n°15, samedi 18 août 1956, p. 3

<sup>501</sup> « ... from bric a brac 'with a message' to mere screen with ludicrous decoration », Pierre Rouve, *ibid.*

l'œuvre d'art qui se réduit à un simple jeu perceptif. L'allusion à la psychologie expérimentale est à replacer dans le contexte d'une époque qui a tôt fait d'assimiler les productions artistiques non conventionnelles à des expériences scientifiques sur le comportement, et vice-versa. Les institutions artistiques contribuent parfois à cette confusion : en 1957, l'I.C.A. organise ainsi une exposition de dessins de chimpanzés pour financer les recherches scientifiques de Desmond Morris sur l'impulsion artistique chez les primates, mais la personnalité de Morris, éthologue et peintre surréaliste, confère une certaine ambiguïté au projet.

Cette interprétation de l'exposition « This is Tomorrow » cantonnant les œuvres à des jeux d'éveil est reprise sur le mode humoristique dans un film d'actualité Pathé, daté du 13 août 1956 [fig. 124]. Dans une séquence où s'entrecoupent des plans de *Collage of the Senses* de Richard Hamilton et des visages de visiteurs désorientés, le commentaire – resté malheureusement anonyme – joue sur les mots inscrits, les transformant en mots d'ordre : *regarder* [look] « D'accord nous regardons » [« all right, we are looking »], *Penser* [think] « D'accord nous pensons » [« all right we are thinking »]. Il faut noter, une fois encore, que le film ne distingue pas un groupe en particulier : si la silhouette de Robbie le Robot du Groupe 2 (Hamilton, Mc Hale, Voelcker) est saluée d'un ironique « ah, retour à la normale » [« ah, back to normal »] ou le toit du pavillon du Groupe 6 (Henderson, Paolozzi, les Smithson) par « et, voilà qui est plutôt familier » [« and this is quite familiar »], la sculpture d'Helen Phillips semble plonger le commentateur dans une même perplexité : « Il n'y a pas de raison pour qu'une sculpture soit statique et, parti de là, il n'y a pas de raison pour qu'une peinture soit jolie » [« There is no reason that a sculpture should be static, and come to that there is no reason that a painting should be pretty »]. Les brusques mouvements de caméra – très inhabituels dans les films d'actualités de l'époque – traduisent la sensation de vertige que le spectateur est censé éprouver.

Le deuxième film Pathé, produit quelques mois plus tard<sup>503</sup>, [fig. 125] ne s'attarde que sur des œuvres sélectionnées pour leur aptitude à s'animer par la lumière, un effet optique ou un mouvement réel : formes organiques du groupe 8 (Matthews, Pine, Stirling), mur optique du groupe 2 (Hamilton, Mc Hale, Voelcker), mobile de Kenneth Martin (groupe 9), mur du groupe 11 (Heath, Weeks), pavillon du groupe 10 (Adams, Carter, Newby, Wilson), cercles

---

<sup>502</sup> « ... imposing a highly specialized aesthetic theory which may or may not be more than the raw material of the time honoured Experimental Psychology », Pierre Rouve, *ibid.*

rotoreliefs de Marcel Duchamp (groupe 2), etc. Ces œuvres animées représentent « ces forces agissantes sur nos vies » [« forces acting on our life »] qui, selon le commentaire, remplacent les anciennes disciplines artistiques définies par leur fonction. Dans une séquence de ce film, le couloir du pavillon du groupe 10 se transforme, par les jeux d'ombres, en un espace alternativement serein et menaçant, dans une logique voisine des décors de film de science-fiction. Alloway note, dès cette époque, que : « L'effort pour atteindre le public avec une nouvelle ampleur et intensité, de donner au spectateur un sentiment d'immersion, comme la sensation de participation dans les cinémas grands écrans, a [...] encouragé de nouvelles techniques dans les installations de *design*<sup>504</sup>. » Cette constatation paraît se confirmer dans le dispositif de conditionnement du groupe 10 [fig. 126], dont l'efficacité tient à plusieurs effets trouvant leur équivalent dans le cinéma. Le plafond et les murs incurvés d'où saillent des volumes géométriques en haut-relief produisent ainsi un *cadre physique dynamique*, pour reprendre la terminologie de Gilles Deleuze. Son fonctionnement est équivalent à l'*écran variable* d'Abel Gance « qui s'ouvre et se referme selon "les nécessités dramaturgiques", comme "un accordéon visuel"<sup>505</sup> ». À l'extrémité de ce couloir, les deux blocs empilés formant colonne apparaissent, *dans un hors champ qui accentue la clôture du cadre*. Le traitement des surfaces – peinture blanche pour le couloir, aluminium poli pour les blocs – intensifie les contrastes lumineux. Les jeux d'ombres sur les plans courbes révèlent, au gré du mouvement du spectateur, une multitude de formes possibles, suggérant, à la manière des films fantastiques de Jacques Tourneur<sup>506</sup>, une alternative entre une réalité et une virtualité menaçante. Chercher à décrire les effets de cette architecture en termes cinématographiques conduit à multiplier les références à des univers esthétiques très éloignés, mais semblant ici coexister. Cet éclectisme est, par ailleurs, présent dans les diverses influences qui s'exercent alors sur Colin St John Wilson et qui se manifestent dans la conception du pavillon : entre

---

<sup>503</sup> Film anonyme, Archives British Pathé, 8 octobre 1956

<sup>504</sup> « The effort to reach the public with new intensity and fullness, to give the spectator a sense of immersion, like the sense of participation in big-screen cinema, has [...] fostered new techniques in installation design. » Lawrence Alloway, « London : beyond painting and sculpture », op. cit., p.38.

Alloway développe à nouveau cet argument dans le chapitre qu'il consacre au Pop art anglais dans l'ouvrage de Lucy R. Lippard, tout en précisant qu'il devient courant dans la deuxième moitié des années cinquante d'établir un parallèle entre la perception d'une œuvre d'art et d'un film sur grand écran (Lucy R. Lippard, *Le Pop Art*, Paris : Thames and Hudson, 1997, p. 47)

<sup>505</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma, I. L'image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983, p.25

<sup>506</sup> Gilles Deleuze, *ibid.* p.159

compression et expansion, l'espace élastique renvoie à la sensibilité futuriste<sup>507</sup>, les formes courbes modulées par des reliefs géométriques s'inspirent de la maquette de la chapelle de Ronchamp, vue par Wilson dans le bureau de Le Corbusier en 1951<sup>508</sup>. La difficulté à distinguer la contribution d'Adams de celle de Wilson – sensible dans l'interpénétration de la sculpture et de l'architecture – complexifie encore son interprétation car, comme le remarque Banham : « ... cette partie qui est assez grande pour admettre un homme debout, est clairement sculpturale dans l'esprit, tandis qu'un élément manifestement structural est placé devant et disposé comme une ronde-bosse<sup>509</sup>. »

Tout en recourant lui aussi à des effets optiques, le groupe 2 [fig. 127 et 127a] multiplie les références directes au cinéma (détournement de la silhouette de Robbie le Robot utilisé pour la promotion du film *La Planète interdite*, citation de *7 ans de réflexion* de Billy Wilder) avec une efficacité qui remise les effets recherchés du pavillon du Groupe 10 au second plan. Robert Melville choisit ainsi d'opposer ceux qui, comme le groupe 2, demandent « plus d'affiches érotiques et d'épouvante à l'extérieur, et de luxe à un niveau super cinéma, à l'intérieur » à ceux qui cherchent, à l'exemple du groupe 10 [fig. 126], « des cités aussi blanches que la neige<sup>510</sup> ». Cette différenciation formelle transparaît dans un compte rendu de l'exposition écrit par Theo Crosby : « L'exposition rentre dans deux catégories : les sections qui dérivent finalement des constructivistes et celles qui suivent les autres mouvements des années 1920 : le dadaïsme et le surréalisme. Les constructivistes ont déjà eu une influence importante sur l'architecture, mais aucun bâtiment réellement constructiviste n'a jamais été construit ; il demeure une théorie globale et stimulante, et quatre groupes, au moins, ont ici

---

<sup>507</sup> Colin St John Wilson se souvient avoir assisté à la première conférence donnée par Reyner Banham, sur le Futurisme, à l'Independent Group (David Robbins (éd.), *The Independent Group : Postwar in Britain and the Aesthetics of Plenty*, op. cit., p. 196). Comparé à Marinetti pour son activité souvent polémique, Banham partageait son intérêt pour le Futurisme avec un cercle restreint d'architectes et d'artistes comptant, outre Wilson, Richard Hamilton, Nigel Henderson, Edouardo Paolozzi, James Stirling et les Smithson.

<sup>508</sup> Wilson a participé à un débat sur la chapelle de Ronchamp à l'I.C.A. en octobre 1955 (David Robbins (éd.), *ibid.*, p. 145).

<sup>509</sup> « ... that part which is large enough to admit a standing man, is clearly sculptural in feeling, while the manifestly structural element beyond is sited and displayed like a free-standing statue. » Reyner Banham, « This is Tomorrow », *The Architectural Review*, Vol. 120 n°716, septembre 1956, p. 187.

réalisé des expériences en ce sens<sup>511</sup>. » Dans les descriptifs des différentes sections, succédant à l'introduction, le groupe 5 (Ernest, Hill, Williams) [fig. 128] représente la section historique du Constructivisme qui serait aussi à l'origine des groupes 9 (les Martin, Weeks) [fig. 131 et 131a] et 10 (Adams, Carter, Newby, Wilson) [fig. 126].

Le pavillon du groupe 5 [fig. 128] se distingue des autres sections par son aspect conventionnel d'espace d'exposition. Des œuvres historiques – un Gabo de la collection de Leslie Martin et un Mondrian de 1935, prêté par Nancy Roberts – côtoient, en illustration d'un extrait du *Manifeste réaliste* de 1920, des transpositions en relief de peintures des années 1913-1923 (Rodtchenko, *Carré noir sur fond noir* ; Malevitch, *Composition suprématiste et Carré rouge et carré noir sur fond blanc*). L'ensemble est confronté à une peinture géométrique de Denis Williams, ainsi qu'aux reliefs et aux constructions réalisés par John Ernest ou Anthony Hill. L'accrochage établit distinctement une filiation entre productions contemporaines et avant-gardes historiques, et fait montre d'une érudition sur l'art abstrait international alors peu commune à Londres. Cette connaissance tient pour beaucoup à la personnalité des artistes du groupe 5. John Ernest a été initié par Constant aux idées de Mondrian et de Van Doesburg<sup>512</sup>. Anthony Hill est un habitué du Salon des Réalités Nouvelles et a rencontré certains acteurs des avant-gardes comme Vantongerloo, Kupka ou Picabia, lors de ses fréquents séjours à Paris. Ses correspondances suivies avec Bill, Duchamp et Biederman ont complété sa formation. Le texte d'intention du catalogue de l'exposition – non signé, mais dont le contenu et le style laissent à penser que Hill en fut l'auteur – développe, parallèlement à l'accrochage, une généalogie de l'art constructif qui trouverait ses origines dans les peintures cubistes de Braque et de Picasso, puis ses premières formulations dans le constructivisme et le néoplasticisme. Deux ans plus tôt, Hill défendait une thèse

---

<sup>510</sup> « ... [a demand for] more erotic and horror posters outdoors and more luxury at the super-cinema level, indoors, [at the other extreme the demand was for] cities as white as snow... » Robert Melville, *The Architectural Review*, Vol. 120 n° 718, novembre 1956, p. 333.

<sup>511</sup> « The exhibition falls in two parts: sections which ultimately derive from the constructivists and those who take their cue from the other movements of the twenties, dadaism and surrealism. The constructivists have already had a great influence on architecture, but no actual constructivist building has ever been built; it remains a comprehensive and stimulating theory and here at least four groups have made experiment in this direction. » Theo Crosby, « This is Tomorrow, Whitechapel Art Gallery », *Architectural Design*, Vol. XXVI n°10, octobre 1956, p. 334.

<sup>512</sup> Voir Chapitre 3 : Le constructionnisme est un humanisme, Partie 2.

semblable dans *Nine Abstract Artists*, sans attribuer cependant un caractère clairement historique à ces deux avant-gardes puisqu'il y citait Del Marle, Lohse et Bill<sup>513</sup>.

Hill partage avec l'artiste américain Charles Biederman cette volonté d'inscrire les recherches contemporaines dans une tradition de l'art abstrait. En novembre 1956, il souligne d'ailleurs le rôle décisif de l'ouvrage de Biederman, *Art as the Evolution of Visual Knowledge*, dans la redéfinition d'une forme abstraite spécifique à l'Angleterre<sup>514</sup>. Le passage de Hill de la peinture au relief en 1954, laisse deviner une influence certaine de l'artiste américain, deux importants points de litige apparaissent cependant dans leur correspondance<sup>515</sup>. Biederman juge, d'une part, qu'il est prématuré de s'intéresser à l'architecture – l'art devant progressivement évoluer du plan au relief. Il soutient, d'autre part, que la nature doit demeurer pour l'artiste l'unique source d'inspiration, alors que Hill refuse tout référent à la réalité extérieure et fonde ses œuvres sur un concept abstrait, souvent mathématique. L'artiste anglais développe d'ailleurs ce dernier point de vue dans le texte du catalogue *This is Tomorrow* : « l'art construit non mimétique accroîtra son habileté à façonner et à répondre au monde fait par l'homme, l'environnement planifié. C'est un art qui traite de stimuli visuels soigneusement ordonnés et, se faisant, cause et conditionne des réponses à ces stimuli<sup>516</sup>. » Les traductions en relief des peintures de Malevitch, réalisées pour l'exposition, offrent un nouvel exemple de l'ambivalence des rapports entre les deux artistes. Dans une lettre datée du 18 septembre 1956, Charles Biederman fustige Malevitch comme « un Russe tapageur » [« a rambunctious Russian »], « un homme en transe » [« a man in a trance »]<sup>517</sup>. Il utilise pourtant une composition représentant un carré noir sur fond blanc, comme un paradigme de la peinture non figurative, dans son livre *Letters on the New Art*, et illustre par un schéma, ses

---

<sup>513</sup> Anthony Hill, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 28.

<sup>514</sup> Anthony Hill, « The Constructionist Idea of Architecture », *ARK*, n°18, novembre 1956, pp. 22-29.

<sup>515</sup> La correspondance entre Charles Biederman et Anthony Hill a été publiée partiellement dans : Alastair Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists, 2 : an exchange of theories about abstract art during the 1950s », op. cit., pp. 71-74.

<sup>516</sup> « Non-mimetic constructed art, will increase its ability to fashion and respond to the man-made world, the planned environment. It is an art that deals with carefully ordered visual stimuli and in so doing, trains and conditions responses to these stimuli. » *This is Tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956 (n.p.) [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Anthony Hill, op. cit.

<sup>517</sup> Charles Biederman cité par Alastair Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists, 2 : an exchange of theories about abstract art during the 1950s », op. cit., p. 74.

possibles développements en volume<sup>518</sup> [fig. 129]. Il apparaît donc, ainsi que le souligne Alastair Grieve<sup>519</sup>, comme une source plausible de ces transpositions en relief.

Le texte d'intention du groupe 5, écrit pour le catalogue *This is Tomorrow*, fournit une autre clé d'interprétation de ces *traductions*. Le premier paragraphe « La peinture devient architecture » [« Painting becomes architecture »] se réfère aux constructions de Pevsner, mais à travers leur définition par Marcel Duchamp, comme « une manière d'architecture de chambre » [« a sort of chamber architecture »]. Il résume une notice critique publiée dans le *Catalogue de la Société anonyme* qui décrit l'évolution de Pevsner comme une émancipation progressive des limites de la peinture illusionniste à la sculpture, de la sculpture à la création d'un *nouveau cadre* lui permettant d'exprimer *sa réalité spatio-temporelle*<sup>520</sup>. Les « traductions » de Malevitch du groupe 5 peuvent aussi s'expliquer en termes duchampiens. L'usage de matériaux ready-made (feuilles de plastique) sont un moyen d'objectiver les compositions de l'artiste russe : les touches vibratoires qui animent les formes des œuvres originales et témoignent d'une sensibilité picturale aiguë, sont remplacées par des surfaces uniformes, teintées dans la masse, ne pouvant que réfléchir une lumière extérieure. Dans cette transposition, les compositions de Malevitch deviennent un motif « ready-made », une expression déjà utilisée par Hill pour décrire sa peinture *Orthogonal /Diagonal* (1951). Néanmoins, il ne s'agit plus ici de recourir à une figure géométrique qui, transposée en œuvre d'art, acquiert une nouvelle signification, mais de traduire sur un autre support une forme déjà signifiante en peinture et lui conférer, de ce fait, une nouvelle polysémie. Ce geste s'apparente à ce qu'Alloway définira, en 1966, comme une problématique caractéristique des artistes pop, à savoir : « jusqu'à quel point une œuvre d'art peut-elle se rapprocher de sa source sans perdre son identité ou combien de significations simultanées une œuvre d'art peut-elle revêtir<sup>521</sup> ? » Il faut donc s'interroger sur la validité de la catégorisation établie par Banham opposant les artistes qui utilisent des images concrètes, à ceux qui recourent à la géométrie : « [la ressemblance entre les groupes 2 (Hamilton, Mc Hale, Voelcker) et 6 (Henderson, Paolozzi les Smithson)] réside dans le fait qu'aucun ne se fonde sur des concepts abstraits, mais

---

<sup>518</sup> Charles Biederman, *Letters on the New Art*, Red Wing (Minnesota), 1951, p. 34.

<sup>519</sup> Alastair Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists, 2 : an exchange of theories about abstract art during the 1950s », *op. cit.*, p. 74.

<sup>520</sup> Marcel Duchamp, *Catalogue de la Société anonyme*, 1950, réédité dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Ecrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Flammarion, 1994, p. 210.

<sup>521</sup> Lawrence Alloway dans Lucy R. Lippard, *le Pop Art*, *op. cit.*, p. 27.

seulement sur des images concrètes – des images qui peuvent apporter un amas de traditions et d'associations, ou bien l'énergie de la nouveauté et de la technologie...<sup>522</sup> » Son analyse ne vaut que s'il pose comme axiome qu'une image géométrique est nécessairement plus pauvre en signification qu'une image figurative. La démarche d'Anthony Hill est pourtant à rapprocher ici de celle de Richard Hamilton, et cela même si elle se situe à l'inverse : Hamilton transpose des images des *arts mineurs* dans une logique *d'arts majeurs*, Hill transpose des images des *arts majeurs* dans la logique d'un *art mineur* produisant un objet non original, reproductible. Tous les deux partagent la même référence à Duchamp<sup>523</sup> et aboutissent à la désacralisation de l'image – un résultat qui peut être replacé dans un contexte culturel spécifique, comme le montre l'analyse contemporaine de l'iconographie du groupe 2 par Alloway : « Nous pouvons voir que le robot est un sujet qui traverse les limites habituelles des beaux-arts et de l'art populaire. La persistance de thèmes visuels, à travers les lignes du goût, est bien connue des pensionnaires de l'Institut Warburg...<sup>524</sup> »

Cette allusion apporte un indice non négligeable sur la manière de concevoir alors le fonctionnement des images et ses conséquences. Membre de l'Institut Warburg depuis 1936, Ernst Gombrich décrit en 1949 cette constante circulation entre art mineur et art majeur, et en conclut une redéfinition de l'acte créatif : « Seule la tradition, telle [que l'artiste] la découvre, peut lui fournir la matière brute d'une imagerie indispensable pour représenter un événement ou "un fragment de la nature". Il peut remodeler cette imagerie, l'adapter à sa tâche, la plier à ses besoins, la transformer complètement ; mais s'il ne dispose pas d'une réserve d'images, il sera aussi incapable de représenter ce qui se trouve devant ses yeux que si la gamme de coloris indispensables ne se trouvait pas sur sa palette<sup>525</sup>. » La pratique des artistes

---

<sup>522</sup> « ... the clue to this kinship would appear to lie in the fact that neither relied on abstract concepts, but on concrete images – images that can carry the mass of tradition and association, or the energy of novelty and technology... » Reyner Banham, « This is Tomorrow », op. cit., p. 188.

<sup>523</sup> On peut noter que Hamilton ne se réfère pas directement au Ready-made de Duchamp, mais préfère utiliser pour le pavillon du groupe 2, les cercles Roto-reliefs qui induisent par leur cinétisme, un volume illusoire.

<sup>524</sup> « It can be seen that the robot is a topic that cuts across the usual limits of the fine and mass arts. The persistence of visual themes, across the lines of taste, is well known to scholars of the Warburg Institute... » Lawrence Alloway, « The Robot and the Arts », *Art News and Review*, Vol. VIII n°16, samedi 1er septembre, 1956, p. 1.

<sup>525</sup> E. Gombrich, réédité dans *Méditations sur un cheval de bois* (1963), nouvelle traduction française *Gombrich : l'essentiel, écrits sur l'art et la culture*, choisis et présentés par Richard Woodfield, Paris : Phaidon, 2003, p. 538. Il faut cependant noter que Gombrich fait alors montre d'une hostilité certaine vis-à-vis de l'abstraction qu'il décrit alors comme un nouvel

constructifs, au même titre que celle des artistes pop, peut se définir, à la lumière de cette citation, par un travail de sélection et d'interprétation, à l'opposé de la logique démiurgique développée par les Romantiques et formalisée par les avant-gardes qui fondent leur originalité sur une nécessaire *tabula rasa*.

Si les exposants partagent un certain nombre de sources, d'intérêts, voire de démarches, l'existence d'un groupe d'artistes distinct au sein de « This is Tomorrow » paraît évidente aux différents protagonistes. Reyner Banham écrit ainsi au directeur de la Whitechapel Art Gallery, le 30 mars 1955 : « Il y a un coordinateur, Sandy Wilson, et Ernö Goldfinger travaillera avec lui pour garantir un fair-play – un peu compliqué puisque Sandy est membre d'un groupe des plus déterminés, ou plutôt, est à la tête d'un ensemble de groupes aux objectifs semblables (principalement les Neuf abstraits) et les autres craignent de se retrouver poussés dans les coins par une vaste étendue d'abstractionnistes unanimes<sup>526</sup>. » Le concept choisi pour « This is Tomorrow » – des groupes concurrents – se situe à l'opposé d'une telle logique. Il paraît étonnant que Banham cite alors *Nine Abstract Artists*, car il s'y référera ensuite comme au livre qui a fait un mouvement à partir de n'importe quoi<sup>527</sup>. Frost, Hilton et Scott ne participant pas à « This is Tomorrow », Banham désigne, par l'appellation *les Neuf abstraits*, ce « groupe très uni » que forment Pasmore et ses proches, un groupe qui se caractérise, selon Alloway, par l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre d'art, la référence à la technologie et l'usage de la géométrie. C'est d'ailleurs la définition qu'en retient Banham, résumant en septembre 1956 : « Une sorte de concept de structure – une géométrie habillée d'une substance – s'avère le postulat fondamental ou unificateur de la plupart des propositions

---

académisme (Cf. E. Gombrich, « The Tyranny of Abstract Art », 1956, réédité sous le titre choisi par l'auteur « The Vogue of Abstract Art », *Meditations on a Hobby Horse and Others Essays on the Theory of Art*, Londres : Phaidon Press, 1963, pp. 143-150).

<sup>526</sup> « There is a coordinator, Sandy Wilson, and Ernö Goldfinger will work with him to ensure fair play – a bit tricky because Sandy is a member of one group of the more determined groups, or rather, heads a group of groups with similar aims (mostly the Nine Abstracts) and the other groups are afraid they may find themselves packed into corners by a large body of unanimous Abstractionists. » Reyner Banham, lettre à Bryan Robertson, datée du 30 mars 1955, Whitechapel Art Gallery Archive, Londres.

<sup>527</sup> Reyner Banham, « Alloway and After », *Architect's Journal*, n°126, 26 décembre 1957, p. 493.

des groupes, et dans le cas du partenariat de John Weeks et d'Adrian Heath, la structure constitue la totalité de l'exposition...<sup>528</sup> »

L'intervention du groupe 11 (Heath, Weeks) [fig. 130 et 130a] – un mur auquel le placement des parpaings en creux ou en relief confère une certaine plasticité – peut frapper par sa radicale simplicité et par l'intrusion inopinée de matériaux bruts de construction dans l'espace d'exposition. Il est cependant nécessaire de revenir aux textes du catalogue *This is Tomorrow* pour en comprendre le concept. Adrian Heath y établit un parallèle entre ses compositions picturales et la construction du mur : « Le volume du mur est construit à partir du volume d'un bloc, alors que dans la peinture (l'opposée), l'espace donné de la toile a été divisé en de petits rectangles<sup>529</sup>. » Le recours à un matériau préfabriqué se justifie par la recherche d'un élément modulaire possédant des contraintes et un fonctionnement semblables aux formes géométriques affectionnées par le peintre. Les proportions du mur se fondent sur un rectangle racine carrée de 5, une forme extraite du livre de Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry*, pouvant se subdiviser à l'infini en des rectangles semblables. Dans la première phase du projet, les rapports avec la peinture sont plus évidents encore, les blocs étant modulés par la couleur comme le montre la reproduction de la maquette et son descriptif dans l'article de Theo Crosby, paru dans *Architectural Design* en septembre 1956. Cette suppression de la couleur s'explique par le choix d'un mode de collaboration marqué, selon John Weeks, par l'acceptation de facteurs limitatifs tant pour le peintre que pour l'architecte<sup>530</sup>. Dans cette *peinture en volume*, la plasticité ne se justifie néanmoins que par son aptitude à provoquer des jeux d'ombre et de lumière en substitution aux couleurs et valeurs tonales. L'hybridation des formes résulte d'une évolution, somme toute, parallèle à celle subie par la sculpture dans le pavillon du groupe 10.

Dans ses premiers comptes rendus de l'exposition, Alloway départage, comme Banham et Crosby, les artistes de *This is Tomorrow*, en deux principales catégories, l'une *formelle*,

---

<sup>528</sup> « Some concept of structure – geometry clothed in substance – proved to be the basic, or unifying postulate of most groups' offerings, and in one case the partnership of John Weeks and Adrian Heath, structure was the totality of the exhibit... » Reyner Banham, « This is Tomorrow », op. cit., p. 187.

<sup>529</sup> « The volume of the wall is thus built up from the volume of the block, whereas in the painting (opposite) the given area of the canvas was broken down into small rectangle. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Adrian Heath, op. cit.

<sup>530</sup> [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, John Weeks, op. cit.

l'autre *populaire*<sup>531</sup>. Dans la tendance formelle, il identifie *les constructivistes anglais* : Anthony Hill, Victor Pasmore, Kenneth et Mary Martin. Grâce à cette nouvelle terminologie, le critique affine la définition de ce qu'il nommait encore, dans *Nine Abstract Artists*, « le groupe de Pasmore », tout en excluant finalement Adams et Heath de ce groupe. L'appellation *constructiviste* lui permet de souligner l'appartenance des artistes concernés à une tradition artistique. Il souligne ainsi leur *fidélité* à l'idée de la synthèse des arts, leur penchant à utiliser des matériaux *modernes* et leur prédilection pour *l'ancienne géométrie*, allant jusqu'à signaler le classicisme de leurs œuvres : « dans *This is Tomorrow* [...] l'élégante structure à six murs des Martin ressemble à un bâtiment idéal sorti d'un texte de la Renaissance sur la perspective<sup>532</sup>. »

Le pavillon cité par Alloway est, en fait, le résultat d'une étroite collaboration entre les Martin et John Weeks (groupe 9) [fig. 131 et 131a]. L'architecte signe ici sa deuxième intervention dans l'exposition, puisqu'il a conçu parallèlement, avec Adrian Heath, le mur du groupe 11. La double participation de Weeks s'explique par les relations étroites qu'il a su nouer avec le groupe de Pasmore, depuis son retour de Hollande en 1950. Dès la première exposition du groupe « Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles » (Artists' International Association, Londres, 22 mai-11 juin 1951), il a publié un article sur Mondrian et Mies Van der Rohe dans *Broadsheet n°1*. Il a ensuite réalisé la mise en espace de leur troisième exposition dans l'atelier de Heath (Londres, 1<sup>er</sup> - 4 mai 1953), puis a participé aux conceptions de « Artist versus Machine » et de « This is Tomorrow ». La discrétion des apports de Weeks aux groupes 9 et 11 s'explique par le choix d'un mode de collaboration entre artiste et architecte, défini dès 1952 : « L'artiste doit travailler, dès le début, avec l'architecte sur la conception du bâtiment comme un spécialiste supplémentaire, il doit comprendre parfaitement les problèmes de planification des matériaux et de l'utilisation de la construction, et manifester ses propres problèmes à l'architecte<sup>533</sup>. » Cette intégration originelle de l'art dans l'architecture ne doit pas conduire à sous-estimer l'influence de Weeks sur la conception de ces deux pavillons. L'un et l'autre sont construits avec des matériaux modernes, exploités pour leurs qualités

---

<sup>531</sup> Lawrence Alloway, « London: Beyond Painting and Sculpture », op. cit., p. 64.

<sup>532</sup> « In This is Tomorrow [...] the Martin's elegant six-walled structure looks like an ideal building from a renaissance text on perspective. » Lawrence Alloway, « The Robot and the Arts », op. cit., p. 1.

<sup>533</sup> « The artist must work as an additional specialist on the design of the building, with the architect, from the earliest stage, understanding fully the problems of planning, materials and

plastiques propres : parpaings utilisés comme des éléments modulaires pour le groupe 11, panneaux Bellrock (plaques de plâtre) aux surfaces lisses, d'un seul tenant, permettant de conserver des bords francs, pour le groupe 9. Weeks conçoit la structure de ce dernier pavillon en fonction des nécessités du lieu – l'impossibilité de fixer les panneaux Bellrock au sol – et expérimente une solution technique : les bords supérieurs des panneaux s'emboîtent dans un triangle d'acier suspendu, se maintenant entre eux grâce à un jeu d'équilibre. Bien qu'il précise dans le catalogue que cette construction n'a pas été imaginée pour démontrer une application architecturale spécifique, elle appartient à une conception traditionnelle de l'architecture constructiviste caractérisée par un double intérêt pour les matériaux et la structure. Pour Alloway, elle s'enracine dans ce qu'il définira, en 1959, comme un *Romantisme de la machine* : « Cette idée était liée à l'origine à une certaine conception romantique de l'ingénieur (cet audacieux créateur de structures nouvelles) comme de l'architecte (ce bâtisseur en puissance d'un monde d'utopie)<sup>534</sup>. » Les bâtiments de Mies Van der Rohe (Lake Shore Building, Illinois Institute of Technology) que Weeks distinguait dans *Broadsheet n°1* témoignaient déjà de cet intérêt pour les expérimentations technologiques. Ils trahissaient aussi un certain goût pour le classicisme, l'architecte anglais mentionnant uniquement les créations tardives de Mies Van der Rohe qui traduisaient par leur monumentalité un retour à des formes classiques héritées de Schinkel. Cette référence à une architecture contemporaine revivifiant une tradition culturelle date pour Alloway, comme pour Banham, la démarche de Weeks. A l'opposé, Banham décrit d'ailleurs l'abri de jardin conçu par les Smithson (groupe 6) [fig. 132], comme une interprétation ironique de la cabane primitive de l'Abbé Laugier, pour en souligner l'actualité : une citation décalée de la culture classique réduite par la Seconde Guerre mondiale à l'état de vestige<sup>535</sup>.

Or dès 1952, Kenneth Martin justifie historiquement l'art constructif : « Ce n'est pas simplement le dérivé de vieilles idées ou l'imitation d'anciennes manières, mais l'alliance

---

use of the building. » John Weeks, brouillon d'un article non publié, pour la revue *Broadsheet n°2*, 1952 (cité par Alastair Grieve, 2005, p. 23).

<sup>534</sup> Lawrence Alloway, « Constructivisme et architecture en Grande-Bretagne », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°21, mars avril 1959, p. 39.

<sup>535</sup> « On ne peut s'empêcher de penser que cet abri de jardin particulier, avec ses roues de bicyclettes rouillées, une trompette cabossée et d'autres vieilles choses simples, a été déterré après un holocauste atomique, et qu'on a découvert qu'il faisait partie d'une tradition européenne de planification remontant à la Grèce antique et au-delà. » Reyner Banham, cité dans Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris : Philippe Sers, 1985, p. 248.

avec les développements scientifiques contemporains, l'exploration du présent et la traduction en termes visibles des aspects de la pensée moderne<sup>536</sup>. » Cette justification faisait écho à la définition par Naum Gabo de la *pensée constructive*, dans *Circle* (1937), comme « l'état d'esprit d'une génération » [« the spiritual state of a generation »] qui se manifestait de manière concomitante dans l'art et les sciences<sup>537</sup>. En 1954, Martin, comme Gabo en son temps, pose la nécessité de repenser la nature et la fonction de l'art, en assimilant le contenu à la forme : « L'œuvre d'un artiste concret ou constructif n'est pas l'interprétation d'une forme qu'il a vue ou qui l'a inspiré, mais un objet en soi, ne représentant aucun autre objet<sup>538</sup>. » Si les deux artistes n'envisagent l'art qu'en tant qu'acte créatif, ils interprètent cependant ce concept différemment : pour Gabo, l'acte créatif incarnait un absolu fondamental à toute culture<sup>539</sup>, pour Martin, il se réduit à un processus impliquant des règles strictes (proportions, analogies, etc.)<sup>540</sup>. Dans le catalogue *This is Tomorrow*, les textes et illustrations du groupe 9 paraissent conçus pour démontrer ce mode de création autonome défini par Kenneth Martin. Des diagrammes et des schémas représentent les principes géométriques – rotation et symétrie – utilisés pour définir le plan au sol, les écrans et l'élévation du mobile. Comme pour les textes où les signatures sont suivies d'une mention précisant « Peintre et Sculpteur » ou « Architecte », les images renvoient à un savoir-faire spécifique, illustrant le propos de Mary Martin : « Cette œuvre a été conçue par deux artistes et un architecte, partageant une même approche artistique, bien que chacun possède une formation spécifique dans un savoir technique<sup>541</sup>. » Lors de la création du, la couleur qui devait souligner les reliefs dans le projet initial [fig. 131a] est abandonnée au profit du blanc pavillon, dans un même effort de lisibilité et d'uniformisation. L'ombre jouant sur les surfaces lisses et nues du plâtre, les formes ouvertes dématérialisent les volumes et accentuent le graphisme des lignes pour donner à

---

<sup>536</sup> « Constructive or concrete art is a manifestation of the modern spirit. It is not merely a derivation of past manners but an alliance with contemporary scientific development an exploration of the present and the rendering in visible terms of aspects of modern thought. » Kenneth Martin, « An Art of Environment », *Broadsheet n°2*, op. cit.

<sup>537</sup> Naum Gabo, « The Constructive Idea in Art », *Circle: International Survey of Art*, op. cit., p. 6.

<sup>538</sup> « The work by the constructive or concrete artist is not an interpretation of forms he has seen and been carried away by, but an object in itself, not representing any other object. » Kenneth Martin, *Nine Abstract Artists*, op. cit., p. 31.

<sup>539</sup> Naum Gabo, « The Constructive Idea in Art », op. cit., p. 8.

<sup>540</sup> Kenneth Martin, « Abstract Art », *Broadsheet n° 1*, op. cit.

<sup>541</sup> « This work has been produced by, two artists and one architect with a similar aesthetic approach, though each has a different background of technical knowledge. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Mary Martin, op. cit.

l'ensemble l'allure d'une épure. Au mouvement réel du mobile répond l'image d'une rotation, la roue dessinée par les panneaux en diagonale. Comme l'écrit Paul Overy, la répétition d'un même relief sur trois écrans suggère « les instants discrets du temps, comme la flèche de Zénon, ou le cinéma [...] la vérité 16 fois par seconde, comme dans les films muets – plus près du seuil de la perception de l'image statique et du mouvement continu<sup>542</sup> ».

Cette dichotomie entre mouvement perçu et mouvement projeté sépare finalement le mobile de son environnement et brise l'unité du pavillon. Si le mobile « existe en son nom propre sans pénétrer ni être absorbé par l'architecture<sup>543</sup> », comme le souligne Kenneth Martin, la réciproque est fautive, l'architecture se justifiant par la présence du mobile en son centre. Plus qu'un écrin, elle en devient une extension. Le motif de la spirale choisi pour le mobile implique, du reste, déjà mathématiquement un développement infini dans le temps et l'espace, tout en se référant à un schéma de croissance organique. La géométrie permet donc non seulement la création d'une œuvre originale, sans représentation du monde extérieur, mais aussi son extension grâce aux systèmes de proportions. Elle est le fondement de ce que Kenneth Martin désigne comme *un art de l'environnement*<sup>544</sup>, car elle structure l'espace en lui donnant sens : une orientation et une signification potentielles. Conçue à partir de règles fixes, l'œuvre n'existe cependant pour l'artiste qu'en fonction de l'espace où elle s'incarne. À la différence de Gabo qui définissait l'art constructif comme une création de l'homme permettant de recréer l'homme, Martin ne caractérise plus ses œuvres par leur aptitude à la transcendance, mais bien par leur caractère contingent : leur matérialité et leur cinétisme.

Dans la notice du catalogue *This is Tomorrow*, le groupe 7 (Goldfinger, Pasmore, Phillips) [fig. 133 et 133a] souligne, quant à lui, le caractère immanent de l'architecture. Bien que non signé, ce texte est aisément attribuable à Ernö Goldfinger, puisqu'il reprend des concepts que

---

<sup>542</sup> « or rather not the flow of time, but the discrete instant of time, like Zeno's arrow, or the cinema [...] the truth at 16 times a second, as in a silent film, closer to the threshold of perception of static images and continuous movement. » P. Overy, *Mary Martin Kenneth Martin*, Londres : Arts Council, 1970, p. 14.

<sup>543</sup> « It exists in its own right neither penetrating or being absorbed into architecture. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Kenneth Martin, op. cit.

<sup>544</sup> Kenneth Martin, « An Art of Environment », op. cit.

l'architecte a développés précédemment dans le magazine *Architectural Review*<sup>545</sup>. Goldfinger y définit l'architecture par sa capacité à enclorre l'espace en l'ordonnant. Elle ne peut se percevoir, selon lui, que de l'intérieur, ses façades (des frontières concrétisées) donnant seulement une indication visuelle sur cet ordonnancement : « Pour ressentir les effets de l'architecture, vous devez être dedans, vous n'avez pas besoin de la contempler ni d'en être conscient<sup>546</sup>. » Ses effets ne résultent donc pas d'une projection de l'esprit, mais d'un ressenti spécifique que l'architecte nomme la *sensation d'espace* : « Si vous fermez les yeux, la peinture disparaît. Si vous vous bouches les oreilles, la musique n'existe plus. Mais aussi longtemps que vous serez à l'intérieur de « l'espace clos en rythme » de l'architecture, vous en ressentirez les effets<sup>547</sup>. » Dans cette conception, le corps *habite* l'espace, au sens où l'entend Merleau-Ponty, c'est-à-dire qu'il y réside et l'anime<sup>548</sup>. L'espace vécu de l'architecture apparaît à la conjonction des différents espaces sensoriels et la différence des arts qui ne s'adresseraient qu'à un sens particulier. Goldfinger déduit différentes fonctions de ces modes de perception distincts : la peinture peut moduler une surface, la sculpture, activer l'espace, les arts contribuant ainsi à l'ambiance recherchée par l'architecte. Comme le note Randa Kamel, « Goldfinger place l'utilisateur au centre de sa réflexion. L'homme apporte à la fois une mesure et une interprétation à un espace. Ce dernier doit répondre par une proportion, une fonction et une ambiance<sup>549</sup>. » L'élévation du pavillon conçu pour l'exposition « This is Tomorrow », est ainsi déterminée en fonction de la taille d'un homme comme le montre un croquis reproduit dans le catalogue, rappel direct de l'échelle vivante du Modulor. Cette référence à la science des proportions de Le Corbusier préside encore à la définition du plan

---

<sup>545</sup> Ernő Goldfinger, « The Sensation of Space », *Architectural Review*, Vol. 90, novembre 1941, pp. 129-131 ; voir aussi E. Goldfinger, « Elements and Enclosed space », *Architectural Review*, Vol. 91, janvier 1942, pp. 5-8.

<sup>546</sup> « To undergo the effects of architecture you have to be in it, you need not contemplate it, or be conscious of it. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Groupe 7, op. cit.

<sup>547</sup> « If you shut your eyes the painting disappears. If you stop your ears the music no longer exist. But as long as you are inside 'the rhythmically closed space' of Architecture you undergo its effects. » *ibid.*

<sup>548</sup> « En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas davantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse et où elle impliquerait mon corps... » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, (Rééd.) 2002, p. 164.

<sup>549</sup> Randa Kamel, « Modern Ambient », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 82, hiver 2002 –2003, p. 108.

fondé sur une grille de quatre pieds de côté<sup>550</sup>. Les murs-écrans forment des cubes ouverts, mais leur véritable rôle n'est discernable que dans le pavillon : soulignés par d'étroits pans de murs intérieurs, ils tracent, pour le visiteur, le parcours à suivre [fig. 133a]. Si l'angle droit prédomine, les proportions choisies et la gestion des vides et des pleins ôtent toute rigidité formelle à l'ensemble. Les formes organiques de la sculpture cinétique de Helen Phillips incarnent métaphoriquement l'esprit de cette architecture décrite par Goldfinger, comme une cellule délimitée par des membranes<sup>551</sup>. Animée d'un mouvement giratoire, cette sculpture fait écho à la fonction du pavillon – un lieu de circulation – et dynamise l'espace environnant. Le relief de Victor Pasmore constitue, de même, une concrétion du pavillon, avec ses formes rectangulaires et sa composition asymétrique. Ils répondent en tout point aux souhaits exprimés par l'architecte : « En fonctionnant comme un microcosme de l'ensemble, la peinture et la sculpture élargissent et cristallisent l'idée architecturale<sup>552</sup>. »

Conçue par Victor Pasmore et Richard Hamilton, « an Exhibit » [fig. 134 et 134a] qui sera présentée en juin 1957 à la Hatton Gallery de Newcastle, reflète les expériences pédagogiques développées dans le cadre des cours fondamentaux du département des Beaux-arts du King's College de l'Université de Durham (voir chapitre suivant). Comme dans un exercice, l'exposition est réalisée à partir d'un module de base standard – un panneau acrylique de 4 pieds x 2 pieds, 8 pouces [122 cm x 81cm] – et ne se formalise que dans l'espace de la galerie. Intervenant dans un second temps pour conceptualiser le projet, Alloway rapporte ainsi : « l'individuation de la structure ne s'est accomplie que lorsque le travail a commencé sur le site. C'est seulement alors qu'elle a pris forme, à partir d'une série de décisions empiriques [...] Ce processus suit certaines règles, à l'intérieur desquelles une libre action est

---

<sup>550</sup> On a conservé ici les unités de mesure d'origine car elles permettent de comprendre les systèmes de proportion utilisés, fondés la plupart du temps sur le nombre d'or.

<sup>551</sup> Les artistes participant à l'exposition « This is Tomorrow, » partagent largement cette référence organique. Pour exemple, le groupe 8 (Pine, Stirling, Matthews) développe à partir d'agrandissement photographique de bulles de savon, des structures tridimensionnelles, approfondissant le propos développé par l'exposition *Growth and Form* (I.C.A., Londres, 4 juillet – 31 août 1951)

<sup>552</sup> « By functioning as a microcosm of the ensemble, painting and sculpture extend and crystalises the architectural idea. » [Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Groupe 7, op. cit.

possible, et connaît une fin – la deadline de l’ouverture au public<sup>553</sup>. » Suspendus à hauteur variable, les panneaux rectangulaires indiquent un espace éclaté, à l’opposé de la conception de l’architecture, défendue par le groupe 7 (Goldfinger, Pasmore, Phillips) dans le catalogue de « This is Tomorrow ». Hamilton qui, selon Alloway, a joué un rôle prépondérant dans la conception du projet, explique que « an Exhibit » découle de exposition « Man, Machine, Motion » organisée à l’I.C.A. en mai 1955 : « [Pasmore] aimait le système, mais il n’aimait pas les photographies... Je lui ai donc dit que, si nous devions collaborer, nous pourrions faire une exposition qui n’aurait pas les photographies, mais conserverait le système des panneaux et le traiter simplement comme une exposition à part entière<sup>554</sup>. » Dans « Man, Machine, Motion », Hamilton avait disposé les panneaux d’accrochages en fonction de la signification des documents qu’ils présentaient. « an Exhibit » reproduirait donc l’image de ce réseau devenu vierge d’informations. Suivant le mode d’emploi d’Alloway, elle *s’utilise* d’ailleurs de la même façon que cette précédente exposition : « le sens de "an Exhibit" est maintenant dépendant des décisions du visiteur, de la même façon qu’à une étape antérieure, il dépendait des artistes qui en étaient les joueurs. C’est un jeu, un labyrinthe, une cérémonie qui s’accomplit par la participation des visiteurs<sup>555</sup>. » Le carton d’invitation produit pour la reprise de l’exposition à l’I.C.A. (13-24 août 1957) autorise de multiples combinaisons en listant sur quatre colonnes distinctes, les définitions de l’exposition, ses organisateurs, ses

---

<sup>553</sup> « The individuation of the structure was not achieved until work started on the site. Only then did it take form, with a series of empirical decisions [...] This stage follows certain rules, within which free action is possible, and it recognizes a terminus – the deadline of the public opening. » Lawrence Alloway, « An Exhibit: Richard Hamilton, Victor Pasmore, Lawrence Alloway », *Architectural Design*, Vol. XXVII, août 1957, p. 289.

<sup>554</sup> « He liked the system but not the photographs [...] So I proposed that if we were to collaborate, we might do an exhibition that hadn’t any photographs but had the panel system and just treat it as purely an exhibition in its own right. » Richard Hamilton et D. Morland, *Interview*, I.C.A. archives (cité dans David Robbins (ed.), *The Independent Group : Postwar in Britain and the Aesthetics of Plenty*, op. cit., p. 160). Le système de cadres métalliques démontables, réalisé pour « Man, Machine, Motion », fût, d’ailleurs, réutilisé pour la reprise de l’exposition – « Exhibit 2 » - en mai 1959, à la Hatton Gallery de Newcastle. Hamilton précisait, d’autre part, dans le communiqué de presse de cette exposition : « Me souvenant de ses commentaires sur *Man, Machine and Motion*, je proposais de faire une exposition qui serait sa propre justification : pas de thème, pas de sujet, ni une présentation d’idée ou d’objet – une pure exposition abstraite » [« Remembering his comment on *Man, Machine and Motion* I proposed that we might make a show which would be its own justification no theme, no subject, not a display of things or ideas – pure abstract exhibition. »]

<sup>555</sup> « The meaning of an Exhibit is now dependent on the decision of the visitor, just as, at the earlier stage, it was dependent on the artists who were the players. It is a game, a maze, a ceremony completed by the participation of the visitors. » Lawrence Alloway, « An Exhibit: Richard Hamilton, Victor Pasmore, Lawrence Alloway », op. cit, p. 289.

modes de création et de perception. Il semble avoir été conçu dans la lignée des panneaux informatifs réalisés par le groupe 12 (Alloway, Holroyd, del Renzio) [fig. 134b] pour l'exposition « This is Tomorrow ». Librement inspirés du jeu de cartes de Eames, ces panneaux permettaient d'uniformiser et de connecter différentes sources d'informations. « an Exhibit » constitue donc une hybridation entre les préoccupations de l'art constructif et les démarches de l'Independent Group. Elle apparaît comme la résultante et l'antithèse de « This is Tomorrow » qui, tout en attisant les antagonismes, a permis de réunir ces deux tendances dans une même exposition.

## Chapitre III : Le Constructivisme britannique

« ... c'est un fait que l'expressionnisme – que je perçois comme la tendance opposée au constructivisme dans le développement de l'art moderne – est comparativement rare dans l'art anglais [...] Les Anglo-Saxons semblent enclin à rechercher un art plus réticent et plus impersonnel, et pour beaucoup, la réponse fut le constructivisme<sup>1</sup>. »

Alan Bowness, 1961

Dans son introduction au catalogue de l'exposition « Statements; a review of British abstract art in 1956 » (I.C.A., 16 janvier-16 février 1957), Lawrence Alloway dresse un nouveau panorama de l'abstraction anglaise désormais sous influence américaine<sup>2</sup>. Il définit néanmoins deux tendances plus spécifiquement nationales : la première, résurgence plus qu'innovation, se situe à mi-chemin de l'art figuratif (« Le refus ancien de Ben Nicholson de distinguer entre ses peintures non-figuratives et celles évoquant des natures mortes et des paysages, se justifie donc aujourd'hui par d'autres œuvres que les siennes<sup>3</sup> ») ; la seconde, *le constructivisme britannique* [*British Constructivism*], a pour originalité d'avoir renoncé à l'échelle monumentale. Pour le critique, ce paysage inédit implique une redistribution des artistes entre ces trois tendances. Dernier avatar du groupe de Pasmore, les *constructivistes britanniques* ne comptent plus que quatre noms : Pasmore, Hill, Kenneth et Mary Martin. Alloway place dorénavant Hilton, Heath et Frost dans la lignée de Nicholson, et remarque : « Typiques de l'attitude contemporaine vis-à-vis de la peinture, Adrian Heath et Terry Frost,

---

<sup>1</sup> « ... it is a fact that Expressionism – which I take to be the opposite tendency of Constructivism in the development of modern art – is comparatively unusual in English art [...] The Anglo-Saxons seem inclined to search for an art that is more reticent and impersonal, and for many Constructivism had been the answer. » Alan Bowness, « London », *Arts*, avril 1961, p. 20.

<sup>2</sup> Dans ce texte, Lawrence Alloway cite les noms suivants comme des exemples d'artistes désormais influencés par l'École de New York : Bryan Winter, Patrick Heron, James Hull, Magda Cordell, Alan Davies Lawrence Alloway, « Introductory Notes », *Statements; a review of British abstract art in 1956*, Londres : I.C.A., 1957, n. p).

les deux peintres les plus proches des *constructivistes britanniques*, adoucissent la géométrie avec une manière personnelle ou la corrodent par une couleur atmosphérique<sup>4</sup>. » Sa position vis-à-vis de Robert Adams semble moins assurée. Bien qu'il le mentionne en conclusion du paragraphe intitulé « Influences américaines », il ne souligne que la continuité du travail du sculpteur. Assimiler les œuvres de Pasmore, de Hill et des Martin, au constructivisme n'est pas un fait nouveau pour Alloway, il utilisait déjà cette appellation dans ses comptes rendus de l'exposition « This is Tomorrow »<sup>5</sup>. Deux années auparavant, dans *Nine Abstract Artists*, il décrivait ces artistes comme les héritiers de *Circle*<sup>6</sup> et, en 1952, il soulignait la proximité stylistique de leurs œuvres avec celles de ce mouvement<sup>7</sup>. Il faut néanmoins noter que l'usage de cette appellation tend alors à se généraliser chez les critiques d'art, elle devient d'ailleurs d'autant plus populaire qu'elle permet de distinguer aisément ces œuvres de celles d'un Hamilton ou d'un Paolozzi, dépeints comme les successeurs du dadaïsme<sup>8</sup>.

Mais que pensent les artistes de cette désignation ? Dans sa courte déclaration publiée dans ce même catalogue, Pasmore préfère utiliser le mot « construction » qu'il définit à la fois comme une esthétique et comme une technique. Kenneth et Mary Martin qui n'ont pas rédigé de textes spécifiques pour l'exposition répondent, quant à eux, à un questionnaire dont la formulation réfléchit les opinions exposées par Alloway dans son introduction. A la question : « Pensez-vous, compte tenu de la petite échelle des œuvres constructives les plus réussies – proche de celle des peintures de cabinet –, que les constructions pourraient ne plus avoir en 1950 la fonction de synthèse architecturale que leur avaient assignée les premiers constructivistes ? », Kenneth Martin objecte : « Pour moi, l'œuvre constructive est, pour ainsi dire, une image de l'espace, mais je considérerais comme une erreur d'essayer de minimiser les premiers constructivistes »<sup>9</sup>. La réponse de Mary Martin fait montre d'une même réserve :

---

<sup>3</sup> « Thus Ben Nicholson early refusal to distinguish between his non-figurative paintings and those with references to still-life and landscape is now justified by other works than his own », Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>4</sup> « It is typical of the present attitude to paint, that Adrian Heath and Terry Frost, the two painters in closest contact with the British constructivists, soften geometry by personal handling or corrode it with atmospheric colour. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>5</sup> Lawrence Alloway, « London : Beyond painting and sculpture », *op. cit.*, pp. 38 et 64-65 ; Lawrence Alloway, « The Robot and the Arts », *op. cit.*, p. 1.

<sup>6</sup> Voir Partie 3, Chapitre I : Neufs artistes abstraits.

<sup>7</sup> Lawrence Alloway, 26 juillet 1952, *op. cit.* p. 4.

<sup>8</sup> Theo Crosby, « This is Tomorrow, Whitechapel Art Gallery », *op. cit.*, p. 334.

<sup>9</sup> « Do you consider in view of the small scale of most achieved constructive work (similar to cabinet paintings) that in the 1950s constructions may not have the synthetic architectural

« ... je dirais que le constructivisme a toujours une fonction de synthèse architecturale, mais que nous acceptons aussi l'idée qu'une œuvre constructive, comme toute autre œuvre d'art, puisse avoir "une vie propre" indépendante de son environnement, et que son message puisse être architectonique ou poétique, qu'elle puisse être une image<sup>10</sup>. » Il est vrai que la question posée rappelle l'interprétation par Duchamp de l'œuvre de Gabo, comme *une architecture de chambre* (Alloway choisit d'utiliser dans son introduction les mots *échelle domestique*<sup>11</sup>), un rapprochement auquel ces artistes s'opposent fermement. C'est Anthony Hill qui fournit l'exposé le plus développé sur les spécificités du mouvement anglais contemporain. Dans un article intitulé « L'Idée constructionniste & l'architecture », il prend soin de souligner l'appartenance du constructivisme au passé : « Les expressions "constructiviste" et "néoplasticienne" sont mieux comprises en tant que termes historiques se rapportant aux mouvements ayant utilisé ces noms dans la décennie qui débuta juste avant la Première Guerre mondiale. En 1923, tous deux ont cessé de fonctionner comme des "mouvements" – des entreprises collectives – et ces termes sont passés par la suite dans le vocabulaire de l'art moderne, étant utilisés soit pour décrire les caractéristiques des œuvres, soit pour désigner les théories spécifiques associées à leurs fondateurs<sup>12</sup>. » Reprenant les idées esquissées dans son texte publié dans *Nine Abstract Artists*, il liste ensuite les caractéristiques communes à ces deux mouvements : un art non mimétique dérivé du cubisme, un intérêt pour l'architecture et les arts appliqués, une curiosité pour les techniques non traditionnelles et la volonté de développer un art de l'environnement. Tout en notant les dissensions entre constructivistes sur

---

function assigned to it by the original constructivists? »; « For me the constructive work is, as it were, an image of space, but I would regard it as an error to attempt to write off the early constructivists. » Kenneth Martin, *Statements; a review of British abstract art in 1956*, op. cit.  
<sup>10</sup> « ... I would say that constructivism still has a synthetic architectural function but that we are also accepting the idea that a constructive work, like any other work of art, can have a 'life of its own' independent of its surroundings, that its message could be architectonic or poetic, that it may be an image. » Mary Martin, *Statements; a review of British abstract art in 1956*, op. cit.

<sup>11</sup> « C'est le mérite des constructivistes britanniques d'avoir accepté le fait, qu'en ce monde, leurs œuvres doivent fonctionner sur une échelle domestique »[« It is a virtue of British constructivists to have accepted the fact that, in this world, their work must function on a domestic scale. »], Lawrence Alloway, « Introductory Notes », op. cit.

<sup>12</sup> « The terms 'constructivist' and 'Neo-Platicist' are best understood as historical terms referring to the movements that used these names in the decade that started just before the First World War. By 1923 both has ceased to function as 'movements' – collective endeavours, and the terms subsequently passed into the vocabulary of modern art, functioning either to describe the characteristics of works to denote the particular theories associated with their founders. » Anthony Hill, « The Constructionist Idea & Architecture », *ARK*, n°18, Novembre 1956, p. 24.

les finalités de l'art, il poursuit : « La continuation du constructivisme est presque exclusivement associée aux frères Gabo et Pevsner<sup>13</sup>. » L'importance des deux artistes russes n'est cependant pas sans conséquence, pour Hill, car il remarque aussi : « Le constructivisme de ces "réalistes constructivistes" comme ils se nomment eux-mêmes a toujours été caractérisé par leur préoccupation du monumental et bien que ces œuvres n'aient jamais ressemblé à des architectures miniatures, elles étaient conçues avec un goût certain pour le symbolisme. Ce symbolisme dérivait de deux sources, la première anthropomorphiste, une forme de totémisme, la seconde, un culte pour les machines et les objets scientifiques<sup>14</sup>. » Hill voit en cela les raisons des interprétations confuses du mouvement, une confusion menant à des contresens, telle la définition par Herbert Read de *l'image constructiviste* : « cela l'a mené jusqu'à souligner que le motif d'un balcon sur un immeuble de Niemeyer est une image constructiviste<sup>15</sup>. » Dans son livre *Icon and Idea : The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Read consacre un chapitre à « L'Image constructive » (et non constructiviste). Il illustre son propos en prenant pour exemple la façade du Ministère de l'Éducation à Rio de Janeiro animée par un système de claire-voie : « ... l'effet global de la structure est conforme à une image – une manière d'organiser tous ces éléments en un motif signifiant. Ce motif est une image constructive<sup>16</sup>. » Pour l'historien, l'art abstrait et non figuratif « est toujours une composition de couleurs qui sont naturelles, de formes prises dans la nature – même les formes géométriques trouvent leur prototype dans les plantes, les cristaux et autres phénomènes<sup>17</sup>. » Dans ce même texte, Read prédit néanmoins un avenir artistique où les différentes disciplines seront subsumées dans une œuvre environnementale.

---

<sup>13</sup> « The continuation of Constructivism is associated almost exclusively with the brothers Gabo and Pevsner... » Anthony Hill, *ibid.*, pp. 25-26.

<sup>14</sup> « The Constructivism of these 'Constructivist Realists' as they called themselves has always been characterized by a concern with the monumental, and while these works have never looked like miniature architecture, they have been conceived with a strong feeling for symbolism. This symbolism derives from two sources, one, anthropomorphic, a sort of totemism, and secondly, a worship for machinery and scientific objects. » Anthony Hill, *ibid.*, pp. 26-28.

<sup>15</sup> « ... it has even led him to point out that the pattern of a balcony on a building by Niemeyer is a constructivist image. » Anthony Hill, *ibid.*, p. 28.

<sup>16</sup> « But the total effect of the structure conforms to an image – a sense of how to arrange all these elements in a significant pattern. That pattern is a constructive image. » Herbert Read, « The Constructive Image », *Icon and Idea: the Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Cambridge (Ma): Harvard University Press, 1955, p. 136.

<sup>17</sup> « ... abstract or nonfigurative, is still a composition of colors that are natural, of forms that are taken from nature – even geometrical forms gave their prototype in plants, crystals, and other phenomena » Herbert Read, *ibid.*, p. 126

Hill cite longuement ce passage dans son article pour mieux souligner le caractère utopique d'un tel futur : « [Les frères Pevsner] se sont satisfaits d'embrasser et d'être embrassés par le corps sans limite de "l'art moderne" au sens large ; Gabo a fait des sculptures en volume tout autant que des peintures, Pevsner a aussi réalisé des œuvres bidimensionnelles<sup>18</sup>. » Au terme constructivisme trop daté à son goût, l'artiste préfère celui de constructionnisme qu'il emprunte à Biederman. Celui-ci se caractériserait par une conception plus pragmatique des finalités de l'art : « Le constructionniste se préoccupe en premier lieu de produire des d'œuvres d'art au sens traditionnel, mais non avec des techniques traditionnelles. Cela l'a conduit à travailler dans ce qu'on pourrait appeler le domaine de l'architecture, on comprend en cela que, bien qu'il ne travaille pas à l'échelle de l'architecture, ses œuvres fonctionnent en étant bâties, construites, dans un espace tridimensionnel qu'il définit par des articulations et non en le remplissant de masse et de volume<sup>19</sup>. » Pour Hill, l'intérêt d'une collaboration entre artiste et architecte reste une question ouverte mais d'ordre secondaire. Le premier objectif est la création d'une forme échappant à la fois à l'architecture de chambre et à la sculpture : « A l'heure actuelle, le relief constructionnel [sic] constitue l'expression la moins ambiguë, car de tels reliefs ne sont ni peinture ni sculpture, et pas davantage architecture de table, du moins tant qu'ils restent conçus pour être accrochés au mur<sup>20</sup>. »

L'année suivante, Anthony Hill présente une sélection de ces reliefs dans la bibliothèque de l'I.C.A. (12 février-18 mars 1958). Ceux-ci partagent avec les constructions de Pasmore et de Biederman une composition fondée sur une grille orthogonale privilégiant l'asymétrie [fig. 135]. Ils se distinguent de ces derniers par leurs matériaux exclusivement industriels, assemblés comme autant d'éléments « ready-made » : feuilles de plastique noires ou blanches, rails d'aluminium anodisé, de cuivre ou d'acier inoxydable, plaques métalliques émaillées, etc.

---

<sup>18</sup> « ... they have been content to embrace and be embraced by the unrestricting body of 'modern art' generally; Gabo has made volumic sculpture as well as paintings, and Pevsner has made two-dimensional works too. » Anthony Hill, « The Constructionist Idea and Architecture », op. cit., pp. 28-29

<sup>19</sup> « Constructionist's concern is primarily with producing works of art in the traditional sense, but not with traditional techniques. This has lead to his working in what could be called the realm of architecture, what is meant by this is that while he doesn't work with the dimensions of architecture his works operate by being built, constructed, in three-dimensional space which he defines by articulation and not by filling with mass and volume. » Anthony Hill, *ibid.* p. 24

<sup>20</sup> « At present the constructional relief offers the least ambiguous expression, since such reliefs are neither painting nor sculpture, neither are they table architecture, at least so long they remain designed to hang on the wall. » Anthony Hill, *ibid.*

[fig. 136]. Dans le texte de présentation qui accompagne l'exposition, Lawrence Alloway ne note pourtant pas la référence à Duchamp mais signale la rigueur et la clarté de ces constructions qui les situeraient dans le domaine du constructivisme. A cette occasion, le critique tente une nouvelle définition de ce mouvement qui se serait débarrassé de ses utopies jugées passéistes (synthèse des arts, culte de la machine), et dont la principale qualité serait d'avoir « étendu le principe ludique de l'art (jouer sans but utilitaire) pour inclure de nouveau matériau<sup>21</sup>. » Mais ce constructivisme *non utopique* qu'il reconnaît dans l'œuvre de Hill ne se réduit-il pas finalement à une tradition formelle héritée des frères Pevsner : la limitation de la couleur à la matière, la ligne et la transparence plutôt que la masse et le volume ? L'originalité de l'artiste se situerait ainsi dans son usage des matériaux industriels et son aptitude à exploiter leurs qualités réfractives : « Hill n'utilise donc pas le "matériau moderne" pour ce qu'il symbolise, mais pour ses propriétés physiques qu'il étudie et préserve [...] Les substances qu'il utilise – plexiglas, feuilles de vinyle, d'aluminium, le cuivre – sont très sensibles à la lumière [...] En conservant les plans principaux verticaux, Hill accentue la réflectivité de ses matériaux [...] Un plastique blanc terne à côté d'un noir brillant peut inverser nos attentes, en situant une lumière dramatique dans la zone noire tandis que la surface blanche paraît absorber la lumière<sup>22</sup>. »

C'est paradoxalement au moment même où ces artistes envisagent un constructivisme vierge de toute implication architecturale, que se multiplient et s'intensifient leurs collaborations avec des architectes. En 1957, Mary Martin est invitée par John Weeks et Richard Llewelyn à réaliser une œuvre pour le hall d'entrée de l'Hôpital Musgrave Park à Belfast. Elle construit un écran autoportant avec les mêmes briques grises que celles utilisées pour l'ensemble du bâtiment, et calcule ses dimensions (H : 6'8 »/203 cm ; l : 7'6 »/ 229 cm) sur la grille modulaire définie par les architectes [fig. 137 et 137a]. Cette construction s'adapte d'autant

---

<sup>21</sup> « It would be more true to say that constructivists have extended the ludic principle of art (play without utilitarian goal) to include new material. » Lawrence Alloway, *Anthony Hill, Recent constructions*, Londres: I.C.A., 1958, n.p.

<sup>22</sup> « Hill does not use 'modern material' symbolically, then, but for their physical properties which he learns and guards. His reliefs are highly –wrought objects of great order. The substances he uses, Perspex, vinyl sheets, aluminium, copper, are very sensitive to the light on them [...] By keeping his major planes vertical, Hill emphasizes the reflectiveness of his materials [...] A dull white plastic next to a gleaming black can reverse our expectations by locating dramatic light in the black area while the white surface appears to absorb the light. » Lawrence Alloway, *ibid.*

plus facilement aux dimensions de l'hôpital que l'artiste partage avec John Weeks une même fascination pour les sciences des proportions. Comme le remarque Alloway : « Elle est donc liée proportionnellement et matériellement au bâtiment qui la contient, et cela est clairement visible<sup>23</sup>. » Intitulé *La Cascade [The Waterfall]*, le projet de l'artiste va plus loin qu'une simple concrétion de l'architecture car Mary Martin choisit aussi une forme symbolique en rapport avec la destination du bâtiment ainsi qu'il apparaît dans un manuscrit daté de 1957 : « J'ai commencé par rechercher un symbole. Pour commencer, je n'avais que l'architecture, mon propre travail, la fonction du bâtiment et le fait que tous ceux qui y travaillaient ou en étaient patients seraient préoccupés par la construction d'organismes vivants [...] Un gribouillis cohérent représentant le mur apparut dans tous les dessins faits sur place au préalable. Il correspondait au symbole chinois de la vie. Dans l'*Encyclopaedia Britannica*, la "vie" est comparée à "une rivière qui coulerait vers le haut". En me souvenant de Gaudi qui a construit de nombreuses maquettes de cathédrales tête-bêche, j'ai sauté sur l'idée d'une cascade. Très adaptée à Belfast qui est remplie de chutes d'eau. Quand j'ai découvert plus tard qu'on avait trouvé en Amérique centrale un autel de sacrifice humain gravé du même symbole, il m'a semblé encore plus approprié à une unité de chirurgie<sup>24</sup>. » L'œuvre achevée se présente comme un relief recto/verso incorporé au milieu d'un mur de brique. Percés de part et d'autre de l'axe central, deux orifices en D soulignent les lignes serpentine de sa composition asymétrique. Le relief est constitué de surfaces planes en plâtre crépi de blanc, parfois saillantes et de plans inclinés recouverts de feuilles d'acier inoxydable au fini satiné. Ce motif s'inscrit dans la logique de la série des reliefs *Formes montantes [Climbing Form]* initiée par l'artiste en 1953 [fig. 138 et 139] et poursuivie jusqu'en 1962 : les plans inclinés reliant les espaces négatifs (en creux) et positifs (en relief) dessinent un mouvement ondulant

---

<sup>23</sup> « Thus, proportionally and materially, it is linked with the building that contains it, and both these are clearly visible. » Lawrence Alloway, « Real Place », *Architectural Design*, XXVIII, 6, juin 1958, p. 249.

<sup>24</sup> « I began by searching for a symbol. All I had to begin with was the architecture, my own work, the function of the building and the fact that all who worked in it or were patient in it would be concerned with building living organisms [...] A consistent squiggle representing the wall appeared in all the drawings I made on spot beforehand. It corresponded with the Chinese symbol of life. 'Life' in the Encyclopedia Britannica is compared to a 'river, which flows upwards'. Remembering Gaudi who built many models of cathedrals upside down I jumped to the idea of a waterfall. Very apt to Belfast, which is full of waterfalls. When I later found that in Central America an altar of human sacrifice was discovered carved with the same symbol it seemed to me to be even more appropriate to a surgical unit. » Mary Martin, « The Waterfall », 1957 publié dans *Mary Martin*, (M. Compton, H. Lane, M. Duff et al), op. cit., p. 27.

et ascendant. En 1957, Mary Martin s'essaie d'ailleurs à une nouvelle variation sur ce thème, exceptionnellement en trois dimensions, dans une petite sculpture en bois, plexiglas et acier inoxydable (*Climbing Form*, 1957, collection Morris, Londres) [fig. 140]. *La Cascade* semble donc davantage une adaptation d'un modèle défini dans les reliefs de petites dimensions que le développement d'une forme inédite dictée par l'espace architectural. Il faut noter, du reste, que l'artiste élabore parallèlement un nouveau type de reliefs – sans rapports formels avec l'écran de l'hôpital de Musgrave Park – où le plan incliné est remplacé par des strates colorées (*Relief noir [Black Relief]*, 1957, collection Tate, Londres) [fig. 141]<sup>25</sup>. L'artiste réalisera néanmoins une série de reliefs percés de 1959 à 1960, mais elle en attribuera l'origine à un exercice de Paul Klee consistant à définir par une ligne courbe des espaces positifs et négatifs<sup>26</sup> [fig. 142]. Sans conséquence réelle donc sur l'évolution de son travail, *La Cascade* ne se distingue finalement de ses précédents reliefs que par ses matériaux et sa nature évocatrice. Pour Mary Martin, l'intérêt de l'intervention de l'artiste dans l'architecture réside dans son caractère symbolique : « Par sa nature, un art architectonique de ce type peut avoir quelque chose à offrir à l'architecte, car il est pur et non utilitaire. L'artiste doit donc avoir une compréhension et une capacité à entrer dans l'architecture sans la détruire, sans la dominer ou chercher à en distraire, [il doit posséder] une capacité à la cristalliser dans un art qui reste une simple déclaration à une échelle personnelle de telle sorte que l'œuvre devienne un symbole complet du bâtiment, une partie de l'architecture, mais sans être de l'architecture<sup>27</sup>. »

---

<sup>25</sup> Ils dérivent, néanmoins, eux aussi de la série « Climbing Form », et plus spécifiquement d'une gravure sur linoléum et collage dans laquelle les dénivellations des volumes étaient traduites par des diagonales et des rectangles aux bordures de diverses couleurs (*Descending Form*, 1954, Succession Mary Martin.)

<sup>26</sup> La *Structure en collaboration (Structure in Collaboration*, 1960, succession Kenneth et Mary Martin) qu'elle créera avec Kenneth Martin pour leur exposition commune à l'I.C.A. en 1960, semble conforter cette explication : des cercles concentriques en creux ou en relief, qui paraissent l'empreinte de mobiles en rotation, orientent selon ce principe des portions d'espaces rectangulaires.

<sup>27</sup> « By its very nature such an architectonic art can have something to offer to the architect, since it is pure and not utilitarian. The artist should therefore have an understanding of, and a capacity to enter into architecture, without destroying it, or dominating it, or distracting from it, an ability to crystallise it in an art which is a simple statement on a personal scale so that the work becomes a comprehensive symbol of the building itself, a part of architecture but not architecture », Mary Martin, « Artist and architect », tapuscrit daté 1957, cité par Lawrence Alloway, « Real Place », op. cit., p. 249, publié intégralement dans *Mary Martin*, (M. Compton, H. Lane, M. Duff et al), op.cit.

A en croire Lawrence Alloway, Pasmore justifie alors l'œuvre *in situ* par des arguments semblables. Le critique remarque à propos du mobile conçu par l'artiste pour l'école primaire Fairlawn à Lewisham en 1957 [fig. 143] : « Les formes du mobile de Fairlawn sont conçues pour ressembler à l'apparence (et non à la structure) de l'architecture. La rectangularité du mobile fait écho au module du châssis de la fenêtre (à travers laquelle on verra toujours le mobile). Chaque phase du mouvement se réfère "irrationnellement" (pour reprendre le mot utilisé par Pasmore) à l'architecture<sup>28</sup>. » Cette même année, Pasmore réalise deux reliefs muraux en bois peint pour le Stephenson Engineering Building de l'Université de Newcastle [fig. 144]. Ici encore, leur composition fait écho à l'apparence du bâtiment : les montants verticaux des baies vitrées. Il faut noter incidemment que ces œuvres concentrant l'architecture en un motif s'apparentent aux *images constructives* évoquées par Herbert Read. Soucieux d'éviter les relations spatiales conventionnelles entre l'œuvre et son environnement, Pasmore adopte alors le relief comme une forme de transition entre le mur plan et l'architecture tridimensionnelle. Si les deux œuvres, situées de part et d'autre du hall d'entrée du Stephenson Engineering Building sont rigoureusement identiques, leurs formes saillantes soulignées de rouge ou de noir créent un effet optique qui les fait apparaître dissemblables quel que soit le point de vue choisi. Dès leur conception, Pasmore intègre une dimension cinétique révélant une compréhension dynamique de l'espace qu'il semble développer lors de son travail à Peterlee.

Le projet de Peterlee (du nom d'une figure emblématique des mineurs de Durham) s'inscrit dans le programme national des villes nouvelles initié par le gouvernement britannique en 1946. Fondé à l'initiative des autorités locales en 1948, il a pour finalité de fédérer les petites communautés minières éparpillées dans le Easington District du Comté de Durham. Dès l'origine, le programme se veut ambitieux : alors que A.V. Williams est nommé directeur général, le choix de l'architecte urbaniste en chef se porte sur Berthold Lubetkin. Lubetkin est non seulement familier depuis ses années de formation des avant-gardes architecturales européennes – d'abord étudiant aux VKhUTEMAS, il côtoie ensuite Le Corbusier à Paris – il est également devenu, depuis son installation à Londres en 1931, un des principaux représentants du néoconstructivisme au sein de Tecton. La maquette proposée est finalement

---

<sup>28</sup> « The forms of the Fairlawn mobile are intended to resemble the appearance (not the structure) of the architecture. The module of the window frames (through which the mobile is always seen) is echoed by the rectangularity of the mobile. Each phase of movement refers

rejetée en 1950 sous la pression du Ministère des mines : les hauts immeubles projetés seraient en contradiction avec la nature des sols si l'activité minière devait être maintenue. La ville nouvelle prend alors l'allure des lotissements traditionnels de maisons individuelles qui fleurissent dans toute l'Angleterre. Afin de revenir à l'esprit originel du projet, A.V. Williams décide après avoir visité la rétrospective de Victor Pasmore à Cambridge (Art Council Gallery, Cambridge, février-mars 1955)<sup>29</sup>, d'inviter l'artiste à rejoindre l'équipe des architectes Peter Daniel et Frank Dixon. Daniel date le début de leur collaboration de septembre 1955<sup>30</sup>. Pasmore a les pleins pouvoirs pour travailler sur le lot sud-ouest, mais sa mission est essentiellement d'ordre esthétique comme l'explique Daniel : « Il était impliqué dans l'esthétique de l'agencement de l'environnement, de l'aspect extérieur des maisons qui devaient être de faible hauteur, mais non dans les plans intérieurs ni dans les finalités sociales, laissés aux architectes et aux urbanistes<sup>31</sup>. » Prêt dès septembre 1956, le projet n'est accepté qu'en novembre 1957 par la Local Development Corporation. Sur la maquette datée de 1956 [fig. 145], les constructions à toit plat se déclinent en modules cubiques de plusieurs tailles disposés dans une composition asymétrique sur une grille globalement orthogonale. L'alignement et l'espacement des habitations reliées entre elles par des murs écrans créent une alternance de vides et de pleins dont la régularité contraste avec le paysage environnant. Pasmore justifie ce parti pris esthétique de la manière suivante : « Nous avons choisi un plan rectangulaire, non parce que nous considérons le rectangle comme une forme idéale, mais parce qu'elle semblait être la seule qui permettrait à un immeuble de deux ou trois étages d'avoir un impact architectural *contre* le paysage<sup>32</sup>. » Les limites imposées sont en fait

---

'irrationally (to use Pasmore's word for it) to the architecture. » Lawrence Alloway, « Real Place », op. cit., p. 249.

<sup>29</sup> Alastair Grieve évoque aussi la possibilité que A.V. Williams ait vu les reliefs réalisés par Pasmore pour le Stephenson Engineering Building de Newcastle (Alastair Grieve (éd.), *Victor Pasmore, Writings and Interviews*, Londres : Tate Publishing, 2010, n. 26, p. 147).

<sup>30</sup> Peter Daniel, « A New Suburban Landscape, the South West Area – Peterlee New Town », *Town Planning Review*, 31, n°3, octobre 1960, pp. 206-218. Dans la conversation radiophonique « A Symposium with Sir J.M. Richards, A.V. Williams, A.T.W. Marsden, Victor Pasmore », diffusée par la BBC et datée du 22 janvier 1967, Williams mentionne la date de 1954.

<sup>31</sup> « He was involved in the aesthetics of the environmental layout, in the exterior appearance of the houses, which had to be low-rise, but not in any interior plans, nor social issues, which were left to the architects and planners » Peter Daniel conversation avec Alastair Grieve datée du 10 octobre 2003, citée dans Alastair Grieve, 2005, p. 124.

<sup>32</sup> « We chose a rectangular plan, not because we regarded the rectangle as the ideal form but because it seemed to be the only form by which two –and three-storey building could make an architectural impact against the landscape. » Victor Pasmore, « Daniel, Pasmore, Gazzard :

nombreuses : les constructions ne peuvent dépasser quatre étages à cause de l'instabilité des sols, les matériaux doivent être économiques et la réalisation simple et rapide. « Avec à la fois des limitations économiques et d'ingénierie en épée de Damoclès, il était clair que la problématique du nouveau Peterlee ne résidait pas dans l'expérimentation de formes nouvelles d'habitation urbaine ou de techniques innovantes de construction, mais consistait simplement à injecter une vie nouvelle dans un système établi...<sup>33</sup> », remarque Pasmore. Il existe néanmoins des liens esthétiques évidents entre les reliefs horizontaux de l'artiste [fig. 147] et le dessin des façades du lot sud-ouest de Peterlee : les fenêtres forment un motif graphique qui encadre un rectangle crépi de blanc ; le tout agencé en un triangle inversé, se détache sur un fond de brique noire [fig. 146].

Dans un article publié par le magazine *Zodiac* en 1957<sup>34</sup>, Pasmore définit deux modes de collaboration possible entre artiste et architecte. Le premier se confond avec la synthèse des arts dans son acception traditionnelle : chaque discipline y conserve sa spécificité propre et son apport reste de l'ordre d'un complément. L'auteur illustre son propos avec la fresque sur céramique réalisée pour le Festival de Grande-Bretagne en 1951 [fig. 61], un relief présenté dans l'exposition « This is Tomorrow » de 1956 [fig. 133] et la décoration murale créée en janvier 1957 pour le groupe Reed. Le second mode de collaboration s'apparente, pour Pasmore, à une intégration des arts dans laquelle chaque discipline perdrait son identité pour se fondre en une forme homogène – un processus qu'il choisit d'exemplifier avec un plan de Peterlee et la maquette du Memorial Museum to Enrico Fermi de Chicago conçue l'année précédente en collaboration avec l'architecte Rudolph William [fig. 148]. Ce dernier projet reste dans la logique des expériences du groupe Espace que Pasmore connaît par l'intermédiaire de Stephen Gilbert. La maquette se décompose en deux blocs rectangulaires superposés orthogonalement sur un angle, sa partie supérieure est animée par des surfaces colorées, en creux ou en relief, et par le motif linéaire d'un claustra. Bien que conçu en 1967

---

Housing Experiment at Peterlee » Victor Pasmore, *Architectural Association Journal*, n°853, juin 1961, pp. 6-24.

<sup>33</sup> « Thus, with both economic and engineering limitation hanging heavily over our heads, it was clear that the problem of new Peterlee lay not in pioneering new forms of urban habitation or new building techniques, but simply in injecting new life into an established system... » Victor Pasmore, « Peterlee: The South West Area. Urban Design as a problem of Multi-Dimensions », tapuscrit de quatre pages non daté (1971 ?) cité dans Alastair Grieve (éd.), *Victor Pasmore, Writings and Interviews*, op. cit., p. 95.

<sup>34</sup> Victor Pasmore, « Connections between Painting, Sculpture and Architecture », *Zodiac*, n° 1, novembre 1957, pp. 66-69.

(une date qui excède les limites temporelles de cette étude), le Pavillon Apollo de Peterlee se doit d'être étudié ici car il trouve non seulement sa source dans le projet du Musée des arts et sciences de Chicago, mais il concrétise aussi pour l'artiste « l'apogée de sa période constructiviste<sup>35</sup> » [fig. 149, 149a, 149c, 149d]. Le bâtiment, achevé en 1970, est construit en béton armé, sur pilotis, et chevauche le lac artificiel qui jouxte Sunny Blunts. Si son apparence – des plans rectangulaires agencés en angle droit – rappelle celle des habitations du quartier attenant, sa construction en porte à faux et le matériau choisi l'en distinguent. Ces deux dernières caractéristiques rappellent Le Corbusier, quoique l'artiste ne cite comme source d'inspiration que l'architecture traditionnelle de Malte où il vient d'acquiescer une maison. Il suffit néanmoins de comparer le Pavillon à une construction telle que le Palais des Assemblées du Pendjab et de l'Haryana de Chandigarh [fig. 149b], pour s'apercevoir à quel point la proposition de Pasmore dépend davantage de la sculpture que d'une réflexion architecturale. Sans destination utilitaire, ce bâtiment fonctionne à un niveau symbolique : il est conçu comme « un centre émotionnel » qui jouerait sur un plan profane, pour reprendre l'explication de l'artiste, le rôle auparavant dévoué aux édifices religieux. Il entretient, d'autre part, des liens organiques avec son environnement car il articule le paysage en offrant un point focal aux chemins pédestres et aux routes qui desservent Sunny Blunts. L'artiste remarque ainsi : « La solution était d'élargir la perspective et l'échelle du lac en érigeant une pure "œuvre d'art" – une figure sculpturale assez grande pour dominer la scène. Ce qui signifiait une sculpture à l'échelle architecturale qui ne fonctionnait pas seulement comme un objet à regarder, mais aussi comme une enceinte dans laquelle on pouvait entrer physiquement et que l'on pourrait traverser<sup>36</sup>. » Proposition inverse d'une *architecture de chambre*, le Pavillon se présente comme une sculpture non plus monumentale, mais environnementale. Cette échelle induit un autre rapport à l'espace. De l'extérieur, le pavillon apparaît comme une structure volumétrique, de l'intérieur comme une succession de lieux ouverts ou clos, mais quelque soit la situation du spectateur, son appréhension ne peut être que partielle et conditionnée par son mouvement [fig. 149c et 149d].

---

<sup>35</sup> Alastair Grieve, 2005, p. 129.

<sup>36</sup> « The solution was to enlarge the perspective and the scale of the lake by erecting a pure 'Work of art' – a sculptural feature big enough to dominate the scene. This meant sculpture on an architectural scale, the function of which was not only as an object to look at, but also as a precinct through which one could physically enter and walk through. » Victor Pasmore, « Peterlee: the South West Area. Urban Design as a Problem of Topology and Psychology », tapuscrit, Durham County Record Office, NT/Pe3/1/386, pp. 4-5

La nature dynamique de cette expérience reflète la méthode de travail que Pasmore développe à Peterlee après quelques années passées sur le site. Auparavant, il dessinait une esquisse après le briefing des architectes puis réalisait une maquette pour éprouver empiriquement ses idées, comme dans ses reliefs. Cette dernière lui permettait également de se situer sur le terrain même de l'architecture, constituant une étape commune aux deux disciplines<sup>37</sup>. La maquette était ensuite soumise à l'équipe des architectes et, après discussions, donnait lieu à une nouvelle esquisse suivie d'une autre étude et ainsi de suite jusqu'à ce que le résultat soit jugé satisfaisant. Dès la fin des années 1950, Pasmore préfère se passer des maquettes qui conduiraient à réduire la logique d'un plan à celle d'une vue d'avion<sup>38</sup>. Il choisit de travailler d'imagination en réactivant ses réflexes de peintre paysagiste : « Le peintre de paysage développe son sens de la forme et de l'espace comme une expérience cinétique – une condition essentielle à l'urbanisme et même à toute architecture. Fondamentalement, donc, l'artiste et l'architecte parlent la même langue. La seule différence est l'identité spécifique, la forme et l'échelle dans laquelle cette langue s'exprime. L'environnement urbain est un paysage artificiel, ainsi son processus de construction n'est pas différent de la réalisation d'une composition picturale à travers laquelle vous vous déplaceriez dans l'imaginaire : le long de la route, descendant le chemin, à travers les arbres qui bordent le tournant, par dessus la colline, pour arriver toujours à un endroit nouveau<sup>39</sup>... » A Peterlee, la collaboration entre artiste et architecte amène finalement chacune des parties à changer d'attitude : Pasmore apporte au projet sinon un répertoire de formes innovantes du moins une autre façon de les combiner et les problèmes soulevés par les architectes urbanistes le conduisent à réviser sa

---

<sup>37</sup> « Pour moi, la méthode empirique constituait la seule manière possible de travailler sans formation d'architecte, la seule pour établir une relation mutuelle et réciproque avec mes collègues professionnels. »[« An empirical method was the only way in which I personally could work without an architectural training, and it was the only way in which a mutual and reciprocal relationship could be established between myself and my professional colleagues. »] Victor Pasmore, Extrait de la conversation radiophonique « A Symposium with Sir J.M. Richards, A.V. Williams, A.T.W. Marsden, Victor Pasmore », op. cit., Bowness et Lambertini, 1980, p. 261.

<sup>38</sup> Victor Pasmore, *ibid.*

<sup>39</sup> « As a landscape painter one develops a sense of form and space as a mobile experience – an essential condition of urban design, and indeed of all architecture. Fundamentally, therefore, artist and architect speak the same language. The only difference is the form, scale and particular identity in which this language is expressed. Urban environment is an artificial landscape so that the process of constructing it is not unlike making a pictorial composition through which you move imaginatively: along the road, down the path, through the trees round the corner, over the hill, always coming to a new place... » Victor Pasmore, *ibid.*, p. 259.

perception de l'espace. Comme toujours chez l'artiste, une évolution s'accompagne du retour sur une expérience passée et sa réévaluation – dans le cas présent son activité de paysagiste.

Tout en continuant à prôner la nécessité de développer l'œuvre dans les trois dimensions, l'artiste choisit de présenter huit peintures dans l'exposition « Basic Forms » (O'Hana Gallery, Londres, septembre 1958). Ces tableaux, sobrement intitulés *Abstraites en noir et blanc* [*Abstract in Black and White*] et datés de 1957-1958, s'apparentent davantage au dessin par leur technique, qu'à la peinture : fusain et huile ou crayon et gravure [fig. 150]. Dans un ovale qui rappelle le format des peintures cubistes, des arcs de cercles et des segments de droites s'agencent dans un équilibre instable. L'effet obtenu rappelle les peintures de Mondrian de la série *Jetée et Océan* (1914-1915). Il faut néanmoins chercher ici des sources plus directes. Une œuvre comme *Développement pointilliste* (*Point Development*, 1957-1960, localisation inconnue B&L n°220<sup>40</sup>) [fig. 151] constitue ainsi une variation sur le thème des *Abstraites noirs et blancs* et se rattache directement aux derniers paysages de Pasmore par son pointillisme. Comme dans *Les Jardins suspendus de Hammersmith : Effet de clair de lune* (*The Hanging Gardens of Hammersmith: Effect of Moonlight*, 1946-1947, Collection particulière, B&L n° 106) [fig. 33], les nuages de point contrastent avec les courbes et les droites qui semblent autant de lignes de construction du fait des repentirs laissés apparents. Le tracé de la longue terrasse rectiligne sur les plans de Sunny Blunts dessinés par Pasmore, Harry Durell et Theo Marsden (après 1962) [fig. 152] marque une même opposition entre nature et composition, environnement et construction. L'artiste explique les va-et-vient entre ses différentes activités : « J'ai transféré bon nombre des problèmes spatiaux soulevés par l'urbanisme dans ma pratique de la peinture de manière à ce que les deux activités deviennent réciproques. Puis, alors que que ma peinture changeait et devenait fluide, linéaire et plus spontanée, cette évolution s'est transmise au développement du plan de Peterlee qui est devenu à son tour fluide et linéaire<sup>41</sup>. » La principale innovation de l'urbanisme de Peterlee consiste d'ailleurs à proposer une alternative à l'alignement systématique des maisons le long

---

<sup>40</sup> Cette œuvre est mentionnée et reproduite sous le titre *Oval Motif (Pontillist)* dans le catalogue *Victor Pasmore*, Tate Gallery, 1965 (cat. 142, pl. 32).

<sup>41</sup> « I transferred many of the spatial problems raised in urban design to the process of painting so that the two activities became reciprocal. Then afterwards, as my painting changed and became fluid, linear and more spontaneous so the change was transferred to the process of layout at Peterlee which in turn became fluid and linear. » Victor Pasmore, Extrait de la conversation radiophonique « A Symposium with Sir J.M. Richards, A.V. Williams, A.T.W. Marsden, Victor Pasmore », op. cit., p. 262.

des rues, en imaginant un schéma dynamique qui opposerait les habitations *solides et rigides* aux routes *mobiles et élastiques*<sup>42</sup>.

Après « Statements; a review of British abstract art in 1956 », Lawrence Alloway poursuit et précise ses réflexions sur l'abstraction dans une seconde exposition à la O'Hana Gallery, en décembre 1957. Organisée avec le soutien de l'I.C.A. et avec l'aide de Toni del Renzio, « Dimensions: British Abstract Art 1948-1957 » propose une cartographie de l'art non figuratif contemporain décrit désormais comme *une des tendances dominantes de l'art britannique*. Le catalogue analyse ses deux principaux courants « géométrique » et « pictural » [painterly] à partir d'un lexique aux entrées communes (intégration, mathématiques, matière) et d'une chronologie comparée. Bien que chacun soit caractérisé par des traits spécifiques (pour l'abstraction picturale, par exemple, la tolérance vis-à-vis des images, l'importance de l'acte créatif, les liens avec l'École de Paris et l'expressionnisme américain), ils se subdivisent en différentes tendances et ne connaissent pas des frontières hermétiques. Alloway relève ainsi : « Les géométriques non rigoureux (Adams, Heath, Hepworth, Nicholson) utilisent des éléments simples et réguliers, mais non de manière systématique : leurs décisions sont souvent guidées par le goût. Malgré une apparence de rigueur, les constructivistes touchent souvent à cette classification quand l'élément d'improvisation prédomine (comme il le fait fréquemment chez Pasmore)<sup>43</sup>. » De la même façon, le critique voit un point commun entre l'intérêt des adeptes de l'abstraction picturale pour les grands formats et les préoccupations sociales des constructivistes : « Insatisfaction [de l'abstraction picturale] vis-à-vis de la dimension intime des peintures de chevalet comme les constructivistes insatisfaits de son caractère privé<sup>44</sup>. » S'il se félicitait dans le catalogue *Statements* que la spécificité du constructivisme britannique ait été de renoncer à l'échelle monumentale, il trouve désormais l'origine de son renouveau dans la recherche de l'intégration des arts à l'architecture : « Contexte de la renaissance constructiviste en

---

<sup>42</sup> Victor Pasmore, *ibid.*, p.261

<sup>43</sup> « Non-rigorous geometrics (Adams, Heath, Hepworth, Nicholson) use simple regular elements but not systematically: decisions are guided by taste. Constructivists often touch, despite the appearance of rigor, this classification when the improvisatory element predominates (as it often does in Pasmore). » Lawrence Alloway, *Dimensions / British Abstract Art 1948-1957*, O'Hana Gallery, Londres, 1957, n.p. Le nom de Pasmore apparaît d'ailleurs dans les deux colonnes de la chronologie « géométrique » « pictural ».

Angleterre : le désir d'intégrer les arts à l'architecture ou, pour l'artiste, l'intégration à l'industrie. L'assemblage de matériaux modernes. Le désir de donner un rôle social à l'art, autre que celui de fournir des œuvres d'art uniques : la production de masse ou les commandes publiques<sup>45</sup>. » Alloway ne perçoit donc plus la revendication sociale des constructivistes comme une impasse – la répétition des utopies des avant-gardes – mais davantage comme un moteur. Parallèlement, il voit toujours la construction (relief ou mobile) comme une forme déjà historique : « Construction : assemblage de matériaux nouveaux, les plastiques en particulier pour leur légèreté et leur clarté ; aussi en tant que matériaux de "l'âge de la machine". Liens avec Gabo (en Angleterre jusqu'en 1946), Pevsner, Moholy-Nagy. Parallèle, mais distinct du Groupe Espace (opposé sur plusieurs points)<sup>46</sup>. » L'actualité réside alors pour Alloway dans le regain d'intérêt pour la peinture.

Dans son compte rendu de l'exposition « Basic forms » (cf. précédemment), il note d'ailleurs le retour *tant attendu* de Pasmore à la peinture et cherche les raisons de cette évolution dans la dialectique qui gouvernerait l'œuvre de l'artiste : « Parallèlement à la méthode de travail sensible et sensuelle de Pasmore, il existe aussi une très forte préoccupation pour le rôle de l'artiste hors de l'atelier, dans la société. Pasmore s'inquiète d'être fonctionnel dans les deux sphères, et son travail des dix dernières années enregistre les tensions et les réconciliations entre l'acte créatif réussi (production) et la fonction de l'art dans la société (consommation) [...] il a aussi essayé de produire ses reliefs en masse dans l'espoir d'adapter l'artiste à notre société technologique en utilisant des procédures industrielles. Ici encore, bien qu'il ait produit des prototypes admirables, il a été défait par l'impératif de consommation du processus et la production en masse de ses reliefs demeure toujours une possibilité théorique<sup>47</sup>. » Si les reliefs de Pasmore s'avèrent difficiles à vendre, l'artiste n'abandonne pas

---

<sup>44</sup> « Dissatisfaction with the intimate scale of easel paintings as constructivists dissatisfied with its private qualities. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>45</sup> « Background of constructivist revival in England: desire for integration of the arts within a containing architecture, or for fine artist's integration with industry. Assembly of modern materials. Desire to give art a social role beyond that of providing unique works of art: mass production or public commissions. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>46</sup> « Constructions: assembly of new materials, especially plastics for lightness and clarity: also as materials of 'machine age'. Connections with Gabo (in England until 1946), Pevsner, Moholy-Nagy: parallel with, but separate from (opposed to on many issues), *le groupe espace*. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>47</sup> « Alongside Pasmore's sensitive and sensuous method of working is a very strong sense of the role artist outside the studio, in the society. Pasmore is concerned to operate in both spheres, and his work of the past ten years is a record of the tensions and reconciliations

pour autant ce mode d'expression. Loin d'être limitées par des impératifs de reproductibilité, ces constructions évoluent vers des formes plus complexes. Dans l'exposition « Basic Forms », *Construction transparente en relief, en blanc, noir, rouge et ocre* ([*Transparent Relief Construction in White, Black, Red and Ochre*], 1958, R. Alley 1965, cat. 134<sup>48</sup>) posséderait ainsi, selon Ronald Alley, des éléments saillants dont l'orientation diagonale induirait une nouvelle dynamique spatiale et annoncerait les reliefs projectifs des années 1960.

Alors que Pasmore représente la Grande-Bretagne à la XXXe Biennale de Venise en 1960, Alan Bowness remarque : « Pasmore évolue maintenant librement de la surface aux trois dimensions et des formes strictement géométriques aux formes irrégulières<sup>49</sup>. » Dans le pavillon britannique qu'il partage avec les peintres Merlyn Evans, Geoffrey Clarke et Henry Cliffe ainsi qu'avec le sculpteur Paolozzi, l'artiste expose des peintures, des reliefs, et des œuvres à mi-chemin entre ces deux modes d'expression [fig. 153]. *Motif linéaire en noir et blanc* (*Linear Motif in Black and White n°1*, 1960, collection particulière, B&L n° 218) [fig. 154]; représente ainsi un effort de synthèse entre peinture et construction. Une planche de formica aux contours arrondis est contrecollée sur un fond ensermé dans un cadre boîte de manière à constituer un bas-relief. Le mince trait d'ombre qui la souligne contraste par sa nature immatérielle avec les lignes incisées ou tracées au pinceau. Si *Motif linéaire en noir et blanc* renvoie encore aux plans de Peterlee, le tableau exposé à ses côtés, *Motif Carré/Rouge Indien n°1* (*Square Motif/Indian Red n°1*, 1959, Musée des Beaux-arts de Calais) [fig. 155], indique de nouvelles recherches. Dans cette toile, l'aplatissement rouge au contour indéterminé s'oppose au trait noir assertif comme le faisait précédemment l'ombre informelle, mais il évoque aussi le Colorfield américain – une impression renforcée par les dimensions imposantes de l'œuvre : 244 cm x 122 cm. Pour Bowness, l'évolution de Pasmore ouvre alors une troisième voie entre constructivisme et expressionnisme : « Comme avec tout travail

---

between successful creative act (production) and the function of art in society (consumption)... he has tried also the mass production of reliefs, in the hope of adjusting the artist to our technological society by using industrial procedures. Here although he produced admirable prototypes, he was defeated by the consumption end of the process and the mass production of reliefs remains a theoretical possibility. » Lawrence Alloway, « Victor Pasmore », *Art International*, Vol II, n°8, 1958.

<sup>48</sup> Cette œuvre n'est pas répertoriée dans le catalogue raisonné de l'artiste.

<sup>49</sup> « Pasmore now moves freely from surface to third dimension and from strictly geometrical to irregular forms. » Alan Bowness, « The Paintings and Constructions of Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, n° 686, Vol CII, mai 1960, p. 205.

nouveau et d'une originalité incontestable, notre compréhension des peintures et des constructions récentes de Pasmore est nécessairement incomplète mais elles paraissent, comme les derniers papiers collés de Matisse et les reliefs d'Arp, montrer la voie à un nouveau type d'art abstrait non expressionniste qui aspirerait à la condition de la peinture murale<sup>50</sup>. »

C'est finalement une même alternative que semble viser l'exposition *Konkrete Kunst 50 jarhe entwicklung*, [Art concret, 50 années de développement] organisée par Max Bill au Helmaus de Zurich du 9 juin au 14 août 1960. Dans l'introduction du catalogue, Bill présente son projet comme une réponse à la documenta de Kassel de l'année précédente, qu'il décrit comme « un cataclysme montrant clairement que la peinture informelle comme réaction vitale à l'art concret prétendu mort, avait dépassé depuis longtemps son point culminant<sup>51</sup> ». Il défend parallèlement une définition élargie de l'art concret qui lui permet d'inclure dans les cent quatorze participants aussi bien Dubuffet que Poliakoff, Mathieu, Tobey, Rothko ou Ad Reinhardt. Signes d'une reconnaissance internationale, Pasmore, Hill, Kenneth et Mary Martin sont invités à exposer ensemble dans cette manifestation. Du fait du nombre des intervenants – et de la surreprésentation de la France et de la Suisse (avec chacune au moins vingt artistes) – leur participation reste néanmoins modeste et Anthony Hill n'est représenté que par une seule œuvre. L'exposition, dernière de cette envergure consacrée à cette tendance, propose non seulement de dresser un panorama de l'art concret contemporain mais aussi d'écrire son histoire, ainsi que Bill l'explique : « Présenter au sein d'un contexte la naissance et le développement de ce type d'art, sûrement caractéristique aujourd'hui, afin de mettre en évidence ses débuts et, ce qui est également visible ici, de démontrer comment les formes d'expressions créées se sont transformées au sein d'un continuum et continuent toujours à se modifier, tel est le sens de l'exposition *Konkrete Kunst*<sup>52</sup>. » Dans une vision œcuménique qui s'inscrit dans la logique d'Abstraction Création, l'accrochage chronologique débute avec les

---

<sup>50</sup> « As with all new work of unquestionable originality, our understanding of Pasmore latest paintings and constructions is necessarily incomplete, but they seem like the late *papiers collés* of Matisse and the reliefs of Arp to point the way to a new kind of non-expressionist abstract art that aspires to the condition of the mural. ». Alan Bowness, *ibid.*

<sup>51</sup> Max Bill « Einleitung zur ausstellung », *Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung*, Helmaus, Zurich, cité et traduit dans Xavier Douroux, Franck Gautherot, Serge Lemoine, *Art concret suisse, mémoire et progrès*, op. cit., pp 67-68. Il faut souligner parallèlement que Bill note que les œuvres de Pollock possèdent « une structure répondant aux prétentions d'une valeur universelle à laquelle aspire l'art concret » (*ibid.* p. 68).

<sup>52</sup> Max Bill, *ibid.* p. 67

pionniers de l'abstraction – Mondrian, Malevitch, Kupka, Delaunay – et se poursuit avec les plus grands noms de l'art non figuratif (à quelques exceptions près<sup>53</sup>). Bien que Bill affirme avoir exclu de sa sélection les artistes cinétiques – car exposés parallèlement au Kunstgewerbemuseum de Zürich dans *MAT-Kinetische Kunst [Multiple Art Transformable-Art cinétique]*, ceux-ci sont largement présents au Helmaus avec entre autres Agam, Schöffner, Soto.

Les expositions sur le thème du mouvement se multiplient alors en Europe, tandis que se constituent des groupes d'artistes convaincus de pouvoir échapper grâce aux œuvres cinétiques, aux circuits artistiques traditionnels et toucher un public jusqu'alors exclu de la « haute culture »<sup>54</sup>. Bien qu'aucun des *constructivistes britanniques* ne participe directement à ces manifestations, le mouvement est au cœur de leurs préoccupations. Lié pour Pasmore à sa réflexion sur l'urbanisme, il conduit Hill à réaffirmer l'originalité et le caractère novateur du relief : « Le relief-construction statique peut trouver son domaine propre en tant que pure œuvre d'art, en exploitant les possibilités de la lumière, son propre contexte spatial et les ramifications du mouvement qui en découlent, et sans emprunter aux mouvements implicites ou aux illusions d'optique de la peinture plane ni encourager l'imagination à l'interpréter comme une sorte d'architecture à contourner<sup>55</sup>. » Ils ne peuvent, en fait, que rejeter les derniers développements de l'art cinétique car les effets optiques ressortent souvent à l'illusionnisme et tendent à dématérialiser l'œuvre. Seul artiste du groupe à avoir travaillé de manière continue sur des œuvres animées par un mouvement réel depuis 1951, Kenneth Martin définit ainsi le mobile comme un objet dont la forme serait conditionnée par ses matériaux et leurs comportements, ainsi que par son principe de construction et ses proportions : « Le mobile obéit aux lois de sa structure, ses proportions sont dictées par sa structure<sup>56</sup>. » Dans l'exposition « Essais en mouvement » [« Essays in Movement »] qui

---

<sup>53</sup> On notera parmi les absents Gorin et Domela. On notera par ailleurs que la disponibilité des œuvres eut aussi des conséquences directes sur la liste des artistes participants.

<sup>54</sup> Voir l'introduction de la 3<sup>ème</sup> partie : Les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui.

<sup>55</sup> « The static relief construction can seek a domain of its own, as a pure artwork, exploiting the possibilities of light, its own spatial context and the applicable ramifications of movement without borrowing from the implied motions and optical illusions of flat painting or challenging the imagination to interpret the work as being some sort of architecture to move around it. » Anthony Hill, « Movement in the Domain of the Static Construction », *Structure*, 2<sup>ème</sup> série, n°2, 1960, p. 61.

<sup>56</sup> « The mobile obeys the laws of its structure, its proportions are governed by its structure... » Kenneth Martin, « Invention », manuscrit d'une conférence donnée en novembre 1956, Tate Archives.

réunit ses œuvres et celles de sa femme à l'I.C.A. en 1960, son adoption du mobile est mise en parallèle avec la création du premier relief de Mary Martin ; l'une et l'autre apparaissent motivées par le désir de travailler dans une sphère concrète et par son corolaire l'insatisfaction vis-à-vis de la peinture. Lorsque Kenneth Martin tente cette même année un historique du mobile, il en attribue d'ailleurs la paternité aux mouvements dada et constructiviste et à leurs principaux apports, c'est-à-dire « la représentation de formes construites conceptuellement à partir d'éléments primaires » et « la création d'objets réels, d'objets puissants, à partir de concepts primaires semblables mais utilisés plus simplement »<sup>57</sup>. Il voit dans cette évolution la conséquence d'avancées scientifiques et philosophiques du XIXe siècle, comme le Darwinisme ou la remise en question de la géométrie euclidienne. Comme toute innovation artistique, le mobile a donc, selon Kenneth Martin, des bases non seulement artisanales, mais aussi rationnelles, comme en témoignent ses esquisses dont la précision évoque le dessin industriel [fig. 156]. Il pourrait s'apparenter à une machine si ces éléments étaient assemblés pour accomplir une finalité qui lui serait extérieure. L'artiste préfère néanmoins la référence organique : « Il est possible de façonner une œuvre d'art avec des membres et des articulations comme si elle était une créature vivante non pas animée de l'intérieur, mais de l'extérieur<sup>58</sup>. » Pour Kenneth Martin, l'œuvre existe bien comme un en-soi, et cela même si elle nécessite d'être « animée ». Sa nature diffère donc radicalement d'une œuvre cinétique qui se concrétise dans le processus de perception.

Présentée à la Drian Gallery du 11 au 31 janvier 1961, l'exposition « Construction: England; 1950-60 » ne peut prétendre à la dimension d'une rétrospective malgré son titre mais elle offre un panorama des développements contemporains de l'abstraction géométrique dans les trois dimensions. Autour du groupe des praticiens « historiques » de la construction – Victor Pasmore, Anthony Hill, Kenneth et Mary Martin, ainsi que ceux qui leur ont été associés : John Ernest, Stephen Gilbert et John Mc Hale<sup>59</sup> – figure un nombre important de jeunes

---

<sup>57</sup> « ... the representation of forms constructed by concept from primary elements », « ... the creation of objects, real, powerful objects from similar, though more simply used, primary concepts. » Kenneth Martin, « The Mobile », *Structure*, 2<sup>e</sup> série, n°2, 1960, p. 33.

<sup>58</sup> « A work of art could be fashioned with limbs and joints as if it were a living creature moved not from within but from without » Kenneth Martin, *ibid.*, p. 34

<sup>59</sup> Dans son compte rendu de l'exposition, Lawrence Alloway présente John Ernest, John McHale, John Forrester comme la seconde vague d'artistes ayant adopté la construction de 1953 à 1955. Il les distingue cependant des pionniers Victor Pasmore, Kenneth et Mary

artistes choisis pour la plupart parmi leurs étudiants<sup>60</sup>. Différents commentateurs, dont Lawrence Alloway, soulignent les effets négatifs de cet élargissement : « Le but était de donner à ce mouvement un air vital mais il donne, en fait, une apparence académique à cette exposition<sup>61</sup>. » C'est cependant la sagesse même de ces propositions qui explique le succès de « Construction: England... » et cela jusque dans les colonnes du *Times* où elle déclenche un éloge inattendu du constructivisme : « Il conserve toutes les marques des qualités artistiques les moins avant-gardistes : [un caractère] intellectuel, la discipline, un raffinement sévère du goût, une attitude aristocratique vis-à-vis des beaux matériaux et de l'artisanat et, qui plus est, un certain sens de l'intérêt commun qu'il tire de ses liens avec l'architecture<sup>62</sup>. » Retenue, savoir-faire et préoccupation sociale, cette nouvelle version du constructivisme semblerait presque réincarner les valeurs du mouvement Arts and Crafts. Alan Bowness n'hésite d'ailleurs pas à noter dans son compte-rendu : « Le succès de l'exposition « Construction: England: 1950-1960 » me pousse à me demander s'il n'existerait pas quelque chose dans le constructivisme (et j'utilise ce mot dans son sens le plus général) qui conviendrait particulièrement au tempérament anglais<sup>63</sup>. » Si le critique voit dans l'origine politique de cette « forme d'art qui pourrait certainement être labélisée socialiste<sup>64</sup> », les raisons de son insuccès aux États-Unis, elle ne lui en paraît que plus adaptée au contexte britannique dominé, quelle que soit la tendance des gouvernements, par les principes du Welfare State. Porté par cette aspiration à un art national, Victor Pasmore qui représentait déjà la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise l'année précédente, se voit ainsi sollicité par le très conservateur *Sunday Times* qui consacre une pleine page à son article « Qu'est ce que l'art abstrait ? » [« What is

---

Martin, en mettant leur évolution sur le compte de la popularité du Bauhaus, de la technologie et de l'architecture dans les années 1950 (Cf. Lawrence Alloway, « London Letter », *Art International*, vol.5, n°2, mars 1961, p. 49).

<sup>60</sup> Lawrence Burt, Derek Carruthers, Scott Campbell, Brian Elliot, Andrew Hudson, Tom Hudson, Peter Letts, C Mouchos, Peter Stroud, B. Wall, P. Welch, Dennis Williams, Gillian Wise.

<sup>61</sup> « The purpose was to make the movement look vital but, in fact, it made the show look academic. » Lawrence Alloway, « London Letter », op. cit., p. 49.

<sup>62</sup> « It preserves all the least avant-garde marks of quality in art – intellectual, discipline, severe refinement of taste, an aristocratic attitude toward fine materials and craftsmanship, and not the least, a certain sense of communal purpose which it derives from its affiliation with architecture. » Cité par Alan Bowness, « London », op. cit., p. 20

<sup>63</sup> « The success of the Drian Gallery's exhibition « Construction: England: 1950-60 » makes me wonder whether there isn't something about constructivism (and I use the word in its most general sense) that particularly suits the English temperament. » Alan Bowness, *ibid.*, p. 20.

<sup>64</sup> « ...[Constructivism] could certainly be labelled a socialistic art form... » Alan Bowness, *ibid.*, p. 21.

Abstract Art ? »]. Ce n'est pas tant le contenu du texte qui importe ici (il reprend et synthétise les arguments développés auparavant par l'artiste) que son support de publication, un journal du dimanche populaire à diffusion massive – preuve s'il en est de la notoriété de Pasmore au début des années 1960. Alan Bowness le décrit d'ailleurs comme un *chef d'école* [sic] dans la lignée de Gabo et de Nicholson et voit dans les dernières œuvres de Pasmore la confirmation de la parenté entre les deux artistes anglais : « Cette accentuation de plus en plus prononcée de la ligne continue, rappelle celle de Ben Nicholson : il y a une affinité étroite et évidente entre les deux peintres dans leur attitude et maintenant dans le style, ce qui conduit inmanquablement à parler d'une certaine qualité spécifiquement anglaise<sup>65</sup>. » Il est néanmoins intéressant de remarquer que c'est justement à cette époque que Nicholson choisit de marquer ses distances avec Pasmore : « Beaucoup des idées exprimées par Pasmore dans son récent article du *Sunday Times* vont droit au but. Mais lorsqu'il remarque que la peinture est probablement "seulement le début et non la fin de l'art abstrait" et "qu'une pure œuvre abstraite sera incapable de trouver l'expression la plus puissante dans le support nécessairement plan de la peinture seule", il essaie de justifier en théorie le développement instinctif et très intéressant de son propre travail qui, comme celui de Mondrian, se développe en relation étroite avec l'architecture<sup>66</sup>. » Si la rupture entre les deux générations n'apparaît plus avec la même évidence, elle se manifeste dans le domaine théorique : les artistes qui exposent à la Drian Gallery empruntent, en fait, davantage aux écrits évolutionnistes de l'Américain, Biederman qui prône le développement inéluctable de l'œuvre abstraite dans les trois dimensions, qu'aux recherches métaphysiques du Nicholson des années 1930. John Ernest qui, selon Alan Bowness, a produit avec Anthony Hill les meilleurs reliefs de l'exposition « Construction : England... » [fig. 157] déclare ainsi dans le catalogue : « [L'artiste] cherche à découvrir les règles et les principes qu'il considère importants pour l'art [...] Pour moi, ce processus est hautement conscient. Je tente d'être aussi analytique que

---

<sup>65</sup> « This increased emphasis on a continuous line reminds one of Ben Nicholson: there is an obvious and close affinity between the two painters in attitude and now in style that is bound to lead to talk of some particularly English quality. » Alan Bowness, *ibid.*, p.21.

<sup>66</sup> « Many of the ideas expressed by Pasmore in his recent article in the *Sunday Times* are directly to the point. But when he remarks that painting is likely to be 'only the beginning and not the end of abstract art' that 'a pure abstract work will be unable to find its most powerful expression in the surface bound medium of painting alone' he is trying to justify in theory the very interesting instinctive development in his own work which like Mondrian's develops into a close relationship with architecture » Ben Nicholson, « More or Less About Abstract Art: A Reply to Victor Pasmore », *London Magazine*, juillet 1961, cité dans Andrew Brighton et

j'en suis capable. Pour cette raison, je construis mes œuvres à partir des éléments qui se prêtent le mieux à un tel traitement<sup>67</sup>. » La conception de l'œuvre dans ses moindres détails est soumise au raisonnement, selon un processus qui s'apparente souvent à une forme de ratiocination et qui est commun à l'ensemble des *constructivistes britanniques*. Cette constatation conduit Alloway à resituer le constructivisme dans une logique dix-neuviémiste, en le comparant à l'esthétique maîtrisée d'Edgar Allan Poe : « En fait, le constructivisme est intéressant précisément car il entre dans la classe des expériences esthétiques qui servent à juger les autres arts. L'exigence d'ordre du constructivisme constitue simplement un moyen pour organiser l'œuvre de l'intérieur et non, comme il est proclamé, pour tendre la main à l'ingénierie et à la science (dans le cadre d'un front populaire de l'Art et la Science). C'est l'esthétisme de Poe, et non l'opérationnalisme de l'ingénieur, qui est la norme de l'ordre constructiviste<sup>68</sup>. »

Le jugement d'Alloway se fonde parallèlement sur sa connaissance des cours fondamentaux de Pasmore popularisés l'année précédente par l'exposition « Le Processus de développement » (« The Developing Process », I.C.A. Londres, 30 avril – 23 mai 1959) [fig. 158 et 159] : « La plupart des cours fondamentaux de design en Grande-Bretagne reposent sur cette structure picturale atomisée. Tout comme une construction est censée croître naturellement à partir de l'art abstrait plan, l'œuvre d'art est censée se développer dans une direction unique, du point à la ligne, au plan, à la couleur, à la texture, aux trois dimensions. Je soupçonne une mystique de l'élément, de la particule irréductible, sous-jacente à cette théorie de l'addition comme évolution, ce qui enracine ce mouvement dans le XIXe siècle<sup>69</sup>. » L'exposition « The Developing Process » présente les principes et les enjeux des

---

Lynda Morris (ed), *Towards another Picture : An Anthology of Writings by Artists Working in Britain*, Midland Group Nottingham, 1977, p. 108.

<sup>67</sup> « [The artist] seeks to discover the rules and the principles which he considers important to art [...] For me this process is highly conscious. I attempt to be as analytical as I am capable. For this reason, I construct my works on those elements which lend themselves best to such treatment. » John Ernest, *Construction: England: 1950-1960*, Drian Galleries, Londres, 11-31 janvier 1961, n.p.

<sup>68</sup> « In fact, Constructivism is interesting precisely as it fits into the class of esthetic experiences that other art is judge by. Constructivist demands for order are simply a means to organise the work of art internally and not, as is claimed, a way extending a hand to engineering and science (as part as a popular front of Art and Science). It is the estheticism of Poe, not the operationalism of the engineer that is the norm of Constructivist order. »

Lawrence Alloway, « London Letter », op. cit., p. 51.

<sup>69</sup> « Most Basic Design courses in Britain rest on this atomised pictorial structure. Just as the construction is supposed to evolve naturally out of flat abstract art, so the work of art is

cours fondamentaux de design développés au King's College de l'Université de Durham par Victor Pasmore et Richard Hamilton, et au Leeds College of Art par Harry Thubron et Tom Hudson<sup>70</sup>. Les œuvres des étudiants sont exposées en différents ensembles : architecture analytique d'après nature, dessin d'après des plantes et des objets, proportion et rythme, développement abstrait et analyse d'après nature, développement dans l'espace, abstraction (extension d'une construction dans les trois dimensions), famille de formes, développement abstrait. Dans l'introduction au catalogue de l'exposition, Roger Coleman replace cet enseignement dans la logique des expériences pédagogiques développées au XXe siècle pour promouvoir une forme d'art visuel global. L'origine de cet enseignement serait donc à rechercher dans le Bauhaus, et plus spécifiquement dans les écrits pédagogiques de Klee et de Kandinsky – mais aussi indirectement, allusion dans l'air du temps, dans le mouvement Arts and Crafts : « Ruskin l'anticipe aussi d'une certaine mesure quand il suggère que "... le but d'un élève doit absolument se limiter à la présentation du fait visible" [...] La finalité est de donner aux étudiants des informations et non un style ou une méthode pour dessiner<sup>71</sup>. » De fait, plusieurs constructivistes britanniques se réfèrent fréquemment aux écrits des professeurs du Bauhaus dans leur cours : Peter Lowe se souvient que Mary Martin citait avec régularité Klee et Kandinsky alors qu'elle enseignait à Camberwell<sup>72</sup> et, selon Colin Jones, Kenneth Martin s'appuyait sur l'approche de Klee, pour expliquer les systèmes colorés<sup>73</sup>. Chez Pasmore, la relation au Bauhaus est moins évidente, même si les écrits de l'artiste suisse ont

---

supposed to evolved in one direction to point to line to plane to colour to texture to three dimensions. Underlying this theory of addition as evolution, I suspect a mystique of the bit, of the irreducible particle, which gives the movement a 19<sup>th</sup> century root. » Lawrence Alloway, *ibid.*

<sup>70</sup> Le Département des beaux arts de l'Université de Durham et le Leeds College of Art avaient précédemment collaboré à une exposition collective à la Laing Gallery de Newcastle-upon-Tyne : *Art, Machine and Environment* Laing Gallery (février 1958) (Cf. Alastair Grieve, 2005, n° 12, p. 265. Celle-ci comportait différentes sections : formes fondamentales (sur l'enseignement développé au King's College et au Leeds College), architecture, design industriel, graphisme publicitaire, photographie, peinture (où étaient présentées avec les travaux des étudiants, des œuvres de Pasmore, Hudson Thubron Nicholson, Frost et une gravure de Vasarely), Sculpture (avec une œuvre de Stephen Gilbert).

<sup>71</sup> « Also it is anticipated to a certain extent in Ruskin, when he suggested that '... a student's aim should be absolutely restricted to the presentation of the visible fact [...] it was drawing to give the student information, not to give him a method of drawing or a style. » Roger Coleman, *The Developing Process*, Londres : I.C.A., p. 1. Il faut noter que l'approche décrite ici est très proche de celle proposée par l'Euston Road School.

<sup>72</sup> Peter Lowe, « Mary Martin as a Teacher », *Mary Martin 1907-1969, The end is always to achieve simplicity*, Huddersfield : Huddersfield Art Gallery, 2004, pp.32-33

joué aussi un rôle déterminant dans son développement personnel. Commentant ses premiers cours fondamentaux à la Central School of Art, il expliquera, en 1983, à Richard Yeomans : « Pour commencer... je ne savais rien sur l'enseignement du Bauhaus. [...] Johnstone ne cherchait pas à étendre le cours de design à l'école de peinture, je n'ai donc jamais discuté avec lui du Bauhaus bien que nous nous connaissions très bien. [...] J'ai imaginé un cours fondamental abstrait, non d'après le Bauhaus ou Johnstone et Halliwell, mais à partir des expériences menées dans mon propre atelier [...] Lorsque Johnstone m'a invité à le suivre avec Halliwell à Central et à apporter mon aide à la conception d'un cours fondamental abstrait dans leurs départements de design, j'ai accepté car cela me donnait l'opportunité de prolonger mes expériences avec des étudiants et d'autres artistes abstraits comme moi, comme je l'étais devenu à l'époque. En d'autres termes, le cours fondamental développé à l'origine était spécifiquement lié à mes propres besoins<sup>74</sup>. » Comme précédemment, alors que Pasmore enseignait à l'Euston Road School, ses préoccupations sont alors moins d'ordre éducatif qu'enracinées dans la nécessité d'élargir le champ d'expérimentation de ses propres intuitions. Il faut attendre sa nomination comme professeur de peinture au King's College, en 1954, pour que se manifeste, chez l'artiste, un réel intérêt pour la pédagogie. A son arrivée, Richard Hamilton, qui enseigne au département des beaux-arts depuis l'année précédente, a déjà conçu ses propres cours fondamentaux de design à l'adresse des étudiants de première année. Pasmore lui propose donc de mettre en commun leur expérience. Invité par Harry Thubron, il collabore parallèlement aux cours d'été du Scarborough College. Dans ce cadre, il participe en 1956 avec son épouse Wendy, Harry Thubron et Tom Hudson, à l'élaboration d'un programme éducatif qui constitue une application des principes définis dans les cours fondamentaux existants et une préfiguration leur devenir. Cet enseignement pratique vise à

---

<sup>73</sup> Colin Jones, « Essays in movement exhibition, Kenneth Martin, 1960, The recollections of an exhibition assistant », *constructivist forum*, 1991, p. 13.

<sup>74</sup> « To begin with... I knew nothing about the Bauhaus teaching. [...] Johnstone was not interested in extending the design course to the painting school, so I never discussed the Bauhaus with him although I knew him very well [...] I derived an abstract foundation course not from the Bauhaus or from Johnstone and Halliwell but from experiments carried in my own studio. [...] when Johnstone invited me to follow him and Halliwell at the Central and help establish an abstract basic course in the design departments there I accepted because it provided an opportunity to extend my own experiments in conjunction with students and other abstract artists like myself, as I had become by that time. In other words the basic course which developed initially was related specifically to my own requirements. » Victor Pasmore, lettre à Richard Yeomans datée du 2 octobre 1983 dans Richard Yeomans, *The Foundation Course of Victor Pasmore and Richard Hamilton*, Ph.D, Institute of Education, University of London, 1987, App.1.

développer des compétences élémentaires dans le domaine de la couleur, de la construction de l'espace et de la définition de la forme. Bien que l'ouvrage de Herbert Read, *Education through Art*<sup>75</sup>, semble jouer un rôle important pour Harry Thubron et Tom Hudson, Pasmore affirmera a posteriori ne pas avoir subi son influence<sup>76</sup>. Il faut néanmoins remarquer que dans un texte daté de 1957, anonyme, mais qu'Alastair Grieve attribue à Pasmore, l'introduction dans les écoles d'une pédagogie fondée sur la libre expression de l'enfant et son corolaire, l'acceptation de l'art des enfants comme un développement créatif unique, est présenté non seulement comme une réussite mais aussi comme un précédent pour l'élaboration de nouveaux modes d'apprentissage pour les adultes<sup>77</sup>.

Selon Pasmore, la principale nouveauté des cours fondamentaux du King's College est d'appliquer aux beaux-arts une approche traditionnellement réservée au design. Pour Coleman, l'originalité de cet enseignement vis-à-vis des expériences passées résiderait davantage dans sa limitation pragmatique aux premières années et donc incidemment dans une nouvelle compréhension du design et des beaux-arts comme deux entités distinctes exigeant des développements spécifiques. La question de l'intégration de l'art et de la technique reste cependant présente dans les écrits de Pasmore : en 1957, il insiste encore sur ce concept<sup>78</sup> et son texte dans le catalogue *The Developing Process* débute par la phrase suivante : « Développer sur une base scientifique de nouvelles fondations pour la formation artistique et qui soient susceptibles d'être introduites dans les écoles d'art et de technologie constitue une étape nécessaire après le déclin des académies classiques et les derniers développements de la technique et de l'art moderne<sup>79</sup>. » C'est pourtant une démarche empirique et non scientifique ou rationnelle qui transparait dans l'exposition. Pasmore précise d'ailleurs dans ce même texte : « Un cours moderne "fondamental" [...] doit assumer une perspective relative où seul le début est défini et non la fin. L'étudiant est donc invité à s'engager non pas dans un système d'imitation statique mais dans un voyage dynamique pour

---

<sup>75</sup> Herbert Read, *Education Through Art*, Londres : Faber & Faber, 1943

<sup>76</sup> Lettre de Victor Pasmore à Richard Yeomans, *ibid.*

<sup>77</sup> Victor Pasmore, *A Pedagogical Approach to Basic Form in the Visual Arts*, Department of Fine Art, Newcastle-upon-Tyne, avril 1957, cité par Alastair Grieve dans Alastair Grieve, 2005, p. 133.

<sup>78</sup> Victor Pasmore, *ibid.*

<sup>79</sup> « The development of new foundations in art training, on a scientific basis, suitable for introduction into schools of art and technology is a necessary step following upon the decline of the classical academies and the developments in modern art and technique. » Victor Pasmore, « A Developing Process in Art Teaching », *The Developing Process*, op. cit., p. 3.

découvrir des moyens qui sont empiriques, d'une part, et de l'autre, analytiques<sup>80</sup>. » Il est intéressant de confronter cette affirmation aux souvenirs des étudiants de Pasmore. Rita Donagh décrit, par exemple, ses interventions comme cryptiques : « C'était ce type de processus : on nous montrait que certaines choses avaient une qualité et pourquoi d'autres n'en avaient pas, mais sans explication. C'était simplement démontrer et entraîner l'œil. [...] Le problème de cette humeur inspirante que Victor apportait avec lui était qu'on pouvait après son départ perdre d'une certaine façon la foi<sup>81</sup>. » Commentant ce récit, Richard Yeomans note : « loin d'un art expérimental, systématique et objectif, nous sommes confrontés à l'irrationnel, le "mystique", "l'imposition des mains", ce qui inspire et la nécessité de conserver la foi. C'est le langage de la religion et non des sciences<sup>82</sup>. » Mais n'est ce pas là aussi une des caractéristiques de l'enseignement de Klee ou de Kandinsky au Bauhaus ? Ancienne élève de Klee, Marianne Heymann décrit ainsi son professeur comme un démiurge : « Klee pouvait nous "détruire" d'un seul mot, stigmatiser nos insuffisances [...] Puis quand il sentait que cela suffisait, il disait quelques mots amicaux, magiques et nous pouvions "retourner à la vie"<sup>83</sup>. » Plutôt que de s'attarder sur cette référence, il serait sans doute plus juste de remarquer la continuité de l'approche pédagogique de Pasmore de l'Euston Road School au King's College of Art. Elle repose davantage sur la conviction de pouvoir distinguer ce qui est juste ou non, que sur une méthode de concepts rationalisés ou rationalisables – et reflète sans doute en cela sa formation autodidacte. Elle résume finalement les deux pôles entre lesquels oscille *le constructivisme britannique*, le besoin de règles dont

---

<sup>80</sup> « A modern 'basic' course, therefore, should assume a relative outlook in which only the beginning is defined and not the end. Thus the student is asked to embark not on a static imitative system, but on a dynamic voyage of discovery the means of which are empirical, on the one end, and analytical on the other. » Victor Pasmore, *ibid.*

<sup>81</sup> « It was that kind of process; being shown that certain things had quality and why other didn't, but not explaining why. It was simply demonstrating and training your eye. [...] the problem about the inspirational mood which Victor brought with him, was that when he was no longer there, one might somehow lose faith. » Rita Donagh dans Richard Yeomans, *The Foundation Course of Victor Pasmore and Richard Hamilton*, op. cit., pp. 193.

<sup>82</sup> « Far from systematic, objective, laboratory art, we are confronted with the irrational, the 'mystical', 'the laying on of hands', the inspirational and the necessity to maintain faith. This is the language of religion and not science. » Richard Yeomans, *The Foundation Course of Victor Pasmore and Richard Hamilton*, op. cit.

<sup>83</sup> « Klee could 'destroy' us with a single word, i.e. make our inadequacies starkly evident [...] Then, when he felt it was enough he would say a few friendly magical words and we could 'return to life'. » Marianne Anfeld Heymann, traduit par Oliver Pretzel dans Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus Group, Six Masters of Modernism*, New Haven (CT), Londres : Yale University Press, p. 150.

l'objectivité transcenderait les arts (les mathématiques, les sciences ou la technique) et le pragmatisme d'une approche sensible englobant expérimentation créatrice et appréhension de l'œuvre.

A partir de la parution du livre *Nine Abstract Artists* en 1954, Lawrence Alloway semble assumer de manière quasi-exclusive la promotion du groupe de Pasmore – au point que certains, comme Reyner Banham, le considèrent comme son inventeur. Ce livre résulte cependant d'une commande, et le critique n'a pu intervenir dans le choix des artistes. Son texte laisse d'ailleurs transparaître ses réticences vis-à-vis des œuvres de Frost, Scott, Hilton ou même Heath : il n'hésite pas à critiquer leur travail, et développe une argumentation parfois en décalage, voire en contradiction, avec leurs déclarations publiées en fin d'ouvrage. Pour Alloway, *Nine Abstract Artists* est l'occasion de dresser le profil d'une abstraction contemporaine à la fois existentialiste et positiviste – deux concepts dont les résonnances internationales (de Sartre à Rosenberg) garantiraient la pertinence. Il privilégie néanmoins une lecture formaliste puisqu'il caractérise cette abstraction par une nouvelle conception de l'espace comme un médium ouvert et continu. Il semble surtout guidé par un désir de catégorisation et oppose les artistes en présence en deux tendances distinctes : les tenants d'un art informel, d'une part, et ceux qui se situeraient dans la tradition de *Circle* (Hill, Kenneth et Mary Martin, Pasmore) d'autre part. Le groupe de Pasmore se situerait donc dans la lignée constructiviste sans avoir jamais été en contact avec ses représentants historiques. Cette interprétation qui répète, une fois encore, l'image du gouffre infranchissable créé par la guerre, permet aussi de présenter Pasmore comme une figure héroïque qui aurait su, seul (et contre tous), trouver la voie de l'abstraction, puis de l'art concret. L'œuvre de Pasmore – pionnier donc, et conséquemment leader du groupe – renferme les principales caractéristiques de ce nouveau constructivisme. À commencer par le refus de tout illusionnisme qui conduit non seulement l'artiste à concevoir l'œuvre comme un objet tridimensionnel, mais aussi à réaffirmer le caractère autonome de l'art. Le critique va plus loin. Dans un article qu'il consacre à la construction d'un relief par Pasmore, publié dans le magazine *Art News* en 1956, il insiste sur l'improvisation permanente qui fonde son travail. La forme définitive de l'œuvre résulterait par suite de la somme des actions de l'artiste, et sa conception de l'acte créatif s'apparenterait à celle des peintres d'action américains, du moins telle que la décrit Harold Rosenberg : « Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait du chevalet ; il y venait tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre<sup>1</sup>. » La deuxième caractéristique de cette œuvre, résiderait dans l'intérêt que manifesterait Pasmore pour la

---

<sup>1</sup> Harold Rosenberg, « Les Peintres d'action américain » (1<sup>re</sup> édition, 1952), trad. Anne Marchand, *La Tradition du Nouveau*, Paris : Editions de Minuit, 1962, p. 25.

technologie et les matériaux industriels – un trait spécifiquement constructiviste, du moins selon l’interprétation édulcorée de ce mouvement qui prime alors dans le monde anglo-saxon. Enfin, et c’est peut-être l’assertion la moins étayée de son texte, il note l’adhésion du groupe de Pasmore à l’idée d’unité culturelle qui, sous l’influence de Gabo, constituait le socle des théories exposées dans *Circle*. Pour accréditer la thèse de cette filiation, il lui faut encore affirmer la dimension internationale du groupe – d’où la nécessité de souligner ses liens avec l’art concret zurichois et les abstraits purs américains. Cette description trahit sur plusieurs points des inclinations propres au critique : sa conception du modernisme comme un projet en devenir et sa conséquence, la nécessité de trouver des successeurs aux avant-gardes historiques, son rejet de l’anglicité et sa contrepartie, son engouement pour la culture américaine au sens large, mais aussi son opposition à la haute culture traditionnelle. Elle induit aussi des effets négatifs : définir le groupe de Pasmore comme l’héritier de *Circle*, c’est déjà, en quelque sorte, le conjuguer au futur antérieur, lui assigner un devenir conditionné par une réflexion (dé) passée, et c’est, incidemment, s’interroger sur l’aptitude de ses membres à s’adapter à la société contemporaine. Dès lors, les critiques noteront soit leurs parentés avec l’abstraction parisienne qu’ils considèrent comme un nouvel académisme (Pierre Rouve), soit un conformisme qui ferait fi de l’attitude pionnière des premières avant-gardes (Reyner Banham).

Pour les artistes du groupe de Pasmore, l’identification au constructivisme ne va pourtant pas de soi, et cela d’autant plus que la plupart n’en possèdent qu’une connaissance imparfaite, glanée au fil des pages du livre de Charles Biederman, *Art as Evolution of Visual Knowledge*. Anthony Hill, qui a sans doute la compréhension la plus profonde de ce mouvement, le distingue du néo plasticisme et le décrit comme une tendance mathématique, sans évoquer ses finalités politiques. Quelles que soient les convictions des artistes du groupe, aucun ne semble d’ailleurs penser que l’engagement social doive conditionner une évolution formelle. Si Pasmore n’applique pas à ses reliefs les méthodes de rationalisation industrielle qui permettraient leur fabrication en série, ce n’est pas tant par défiance vis-à-vis du tout technologique que parce que cela le conduirait à adopter une logique en contradiction avec sa revendication de l’autonomie de l’art. Leur choix d’une abstraction *maîtrisée* s’enracine dans leur attachement à la notion de métier (en opposition à ce qu’ils ont ressenti comme le n’importe quoi moderniste des années 1930), un attachement qu’ils partagent avec des artistes comme Scott et Frost ou Hilton dont les œuvres semblent pourtant prendre une direction différente. Malgré l’effort du critique pour catégoriser un mouvement, le cercle qui gravite

autour de Pasmore en 1954 ne constitue toujours pas un groupe aux objectifs clairement définis : si la plupart conservent une approche plutôt classique du faire artistique et de ses fondamentaux (l'expérience, les matériaux), certains demeurent attachés aux pratiques traditionnelles (peinture, sculpture), d'autres enfin accordent une importance grandissante aux mathématiques. Le choix de Pasmore comme figure emblématique du groupe n'est pas non plus sans conséquence : il se justifie, bien sûr, par la notoriété de l'artiste mais, pour Alloway, il constitue aussi le meilleur moyen d'éloigner le spectre d'un art constructif conventionnel. Sous sa plume, le développement de Pasmore se rattache à celui des expressionnistes américains, *des peintres nés deux fois* (Rosenberg), mais il faudrait néanmoins s'interroger sur la « nouveauté » du mode de création adopté par l'artiste : est-il encore apparenté à la méthode pragmatique impressionniste – ses reliefs en plastique présentent, après tout, des effets lumineux proches de ses paysages des années 1940 – ou s'inscrit-il déjà dans une pensée existentialiste contemporaine ?

Lorsque Paule Vézelay visite l'exposition « Artist vs Machine » en 1954, les œuvres présentées lui paraissent néanmoins ressortir clairement à l'art constructif, puisqu'elle contacte Robert Adams, Victor Pasmore et Kenneth Martin afin qu'ils s'affilient au groupe Espace. Mais l'échec de leurs discussions laisse supposer que, malgré l'apparence de leurs œuvres, les artistes anglais n'adhèrent pas à l'idéal néoplastique que poursuivent les Français. Le projet d'exposition « This is Tomorrow » est ainsi conçu comme une alternative aux propositions du groupe Espace. La liste des artistes invités par Théo Crosby – dont beaucoup sont membres de l'Independent Group – montre un éclectisme équivalent à celui qui présidait aux présentations d'un week-end dans l'atelier de Heath. La constitution d'équipes (à l'origine, chacune devait comporter un architecte) installe néanmoins un esprit de compétition absent des manifestations précédentes. La grande innovation consiste dans l'association de critiques – Lawrence Alloway, Toni del Renzio – qui participent à la réalisation d'un pavillon. Le parti pris de la variété s'avère payant, car c'est l'impression de nouveauté qui prévaut à l'ouverture de l'exposition. La majorité des comptes rendus porte sur les effets ressentis par les visiteurs. Imagerie populaire, hors contexte, dotée d'une nouvelle étrangeté, architectures qui évoquent d'inquiétants décors de cinéma, tout semble mis en œuvre pour interpeller directement le public et questionner ses habitudes culturelles. Les artistes seraient-ils finalement parvenus à réduire l'écart entre l'œuvre et le spectateur, en faisant de celui-ci un acteur ? Il faut pourtant bien convenir que la majorité des interventions auxquelles participent

les artistes du cercle de Pasmore<sup>2</sup> s'inscrivent dans l'optique plus traditionnelle de la synthèse des arts (Groupe 7 : Goldfinger, Phillips et Pasmore ; Groupe 9 : Kenneth et Mary Martin, Weeks) ou de l'œuvre d'art total (Groupe 10 : Adams, Carter, Newby et Wilson) – et cela bien qu'aucune d'entre elles n'exprime l'idéal néoplastique de l'ordre et de l'harmonie spirituelle, et que toutes proposent une expérience physique de l'espace. De plus, l'appartenance au constructivisme peut aussi apparaître de l'ordre de la revendication comme dans le cas du pavillon conçu par le Groupe 5 (Hill, Ernest, Williams) qui établit un lien direct entre les constructivismes historiques et des productions artistiques récentes. Au côté des œuvres authentiques de Gabo et de Mondrian, l'intrusion de répliques en volume de peintures de Rodtchenko et de Malevitch s'interprète ici soit comme un hommage à la logique productiviste, soit comme le détournement grâce au ready-made d'icônes culturelles. Mais dans cette seconde option, la réification de la peinture abstraite intègre aussi une dimension critique, dont le texte du catalogue, qui cite la description de l'œuvre de Pevsner par Duchamp, pourrait se faire l'écho. L'attitude du groupe de Pasmore vis-à-vis du constructivisme se serait-elle précisée ?

Selon Alloway, deux tendances régionales résisteraient à l'influence dominante de l'art américain en 1956 : les paysagistes (Nicholson, Frost, Scott et Heath) et les constructivistes (Pasmore, Kenneth et Mary Martin, Hill). Cette assertion se double de la définition d'un nouveau constructivisme qui aurait renoncé à l'utopie architecturale, et dont l'originalité résiderait désormais dans *l'extension du principe ludique de l'art, à l'usage de nouveaux matériaux*. Les artistes n'adhèrent que partiellement à cette analyse. Hill insiste sur la nature historique du mouvement qu'il caractérise, de manière classique, par ses racines cubistes, l'adhésion à un art non mimétique et l'intérêt pour l'architecture et les arts appliqués. S'il note son échec utopique, il reproche néanmoins à Gabo et Pevsner qui incarneraient à eux seuls son héritage, le caractère symbolique de leur œuvre et leur reddition actuelle aux disciplines conventionnelles (peinture et sculpture). Comme Victor Pasmore, il définit ses œuvres par leur nature et non par leurs finalités : des artefacts au sens classique du terme qui s'émanciperaient des disciplines et des techniques traditionnelles. Bien que tridimensionnelles, ses constructions se développent ainsi dans l'espace sans utiliser les

---

<sup>2</sup> On notera l'exception du groupe 11 (Heath, Weeks) dont le mur retranscrit plastiquement des problèmes exclusivement picturaux.

moyens propres à la sculpture, la masse et le volume. Kenneth et Mary Martin pourraient reprendre à leur compte cette description, mais avec certaines nuances, puisqu'ils considèrent toujours que leurs œuvres ont valeur d'*image*, et n'écartent pas totalement l'idée de synthèse architecturale.

Il faut souligner néanmoins que Victor Pasmore, comme Mary Martin, travaille avec des architectes dès qu'il en a l'opportunité. Lorsque l'un ou l'autre intervient dans un bâtiment pré-existant, le relief apparaît comme une concrétion des principes formels de l'architecture environnante et s'apparente à *l'image constructive* définie par Herbert Read. La confrontation avec une autre discipline les conduit à renforcer la fonction symbolique de leurs œuvres, que ce soit par un choix iconographique (la cascade comme symbole de vie pour l'hôpital de Mursgrave Park) ou par la définition d'une destination spécifique (le Pavillon de Peterlee conçu comme « un centre émotionnel » profane). La collaboration à long terme de Pasmore avec les équipes d'architectes qui se succèdent sur le chantier de Peterlee s'avère plus innovante, car elle conduit l'ensemble des intervenants à repenser les rapports d'espace. Pour Pasmore, le changement d'échelle impose une autre méthode de travail qui le ramène à son expérience de peintre de paysage : la recreation mentale d'un espace dynamique. À partir de là, son retour à la peinture semble programmé, il lui devient en effet impossible de justifier que seul le relief, du fait de sa nature tridimensionnelle, puisse prétendre au réalisme. Les deux formes coexisteront dans un premier temps, puis se contamineront pour créer des œuvres hybrides reprenant avec un léger dénivelé les motifs géométriques de ses tableaux.

Est-ce l'expérience architecturale de Pasmore qui amène Alloway à reconsidérer finalement sa conception du constructivisme anglais ? Dès la fin 1956, le critique décèle, en effet, les racines du renouveau constructiviste dans ses finalités sociales : la production de masse et l'intégration à l'architecture. Cela ne signifie pas, cependant, un retour à une définition classique puisqu'Alloway préfère toujours inscrire ce mouvement dans une logique abstraite contemporaine qui intégrerait d'autres tendances informelles ou expressionnistes. Il décrit désormais Pasmore comme un Janus, soucieux des finalités sociales, mais fidèle à la revendication de l'autonomie de l'art. L'attachement des artistes anglais à une conception plus conventionnelle de l'art constructif transparaît néanmoins dans leur appréciation de certains mouvements continentaux. S'ils participent à l'exposition « *Konkrete Kunst* » organisée par Max Bill dans l'esprit d'Abstraction-Création, ils rejettent l'art cinétique

comme un retour à l'illusionnisme. C'est pour eux l'occasion de réaffirmer la réalité matérielle de leurs constructions qui existent comme des en-soi, et non dans l'appréhension du spectateur.

Au faite de sa notoriété, Pasmore représente la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise en 1960. Si le constructivisme anglais symbolise alors, aux yeux de la plupart des critiques, la résistance au mainstream culturel, cela peut-être considéré en partie comme une retombée du mythe de la conversion héroïque de l'artiste à l'abstraction. De la résistance à l'incarnation des valeurs traditionnelles anglaises, le pas est rapidement franchi et le groupe de Pasmore paraît bientôt poursuivre l'idéal du mouvement Arts and Crafts. Sans que les artistes n'adhèrent aucunement à cette interprétation, elle semble s'infiltrer jusque dans les articles d'Alloway. Celui-ci découvre dans leur pratique, sous l'effet démultiplicateur des travaux de leurs élèves, une rigidité normative, un désir de contrôle qui renverrait à l'esthétisme de Poe ou de Mallarmé fondé sur l'extrême maîtrise des moyens. Les témoignages des étudiants des cours fondamentaux de Pasmore montrent pourtant une toute autre réalité : un enseignement irrationnel fondé sur des jugements empiriques. Plus que dans une éventuelle parenté avec l'expressionnisme abstrait, l'originalité du constructivisme britannique résiderait là, dans cette apparente contradiction entre la revendication d'une approche matérialiste et la persistance d'une mystique du goût.





# Conclusion



Toute analyse du développement de l'abstraction constructive dans l'Angleterre d'après-guerre ramène invariablement à citer Victor Pasmore et à étudier son évolution. Ce tropisme peut trouver une première explication dans une œuvre facilement accessible : à la différence de Kenneth et Mary Martin, ses peintures, ses collages et, dans une moindre mesure, ses constructions ont été conservés ; du fait de sa notoriété précoce, les témoignages le concernant ont été consignés souvent en vue d'une publication. Sa première monographie est ainsi parue en 1945 dans la prestigieuse collection « Modern Painters » des éditions Penguin Books<sup>641</sup>. Il faut chercher une seconde explication dans l'intérêt que lui portent de nombreuses figures influentes du monde de l'art, de Sir Kenneth Clark à Ben Nicholson, en passant par Clive Bell ou Herbert Read. Pourquoi cette aptitude à attirer l'attention de personnalités aussi diverses ? Pasmore, et par extension le groupe qu'il personnifiera, incarne en premier lieu la conception de l'artiste moderne en vogue dans le monde anglo-saxon, depuis Whistler. La maxime du peintre impressionniste selon laquelle *il faut soustraire de l'art tout ce qui lui est étranger*, semble ainsi être reprise à la lettre par l'artiste. A commencer par son apprentissage fondé sur l'imitation des maîtres, où il apparaît déjà que Pasmore s'intéresse davantage aux moyens picturaux dont il dispose qu'à la représentation d'une réalité extérieure. Son retour à la figuration, après une rapide insertion dans l'art abstrait, se justifie de la même façon par la volonté de revenir à un métier. Et s'il parvient à l'abstraction, c'est grâce à la maîtrise sinon d'une technique, du moins de logiques de représentation (le sujet demeurant toujours secondaire) qu'il emprunte à d'autres peintres. Il faut noter que malgré l'intérêt qu'il suscite chez les critiques, Pasmore préfère prendre seul en charge l'explication de son œuvre – une attitude qui s'inscrit, une fois encore, dans la lignée de Whistler lorsque celui-ci contestait à Ruskin, étranger au métier de peintre, la capacité à porter un jugement esthétique. Le groupe qui se forme autour de Pasmore à la fin des années 1940, s'apparente de plus à une confrérie d'artistes, comme le faisait d'ailleurs précédemment l'Euston Road School. Ce sont deux écoles d'art londoniennes qui constituent ses premiers lieux de ralliement : la Camberwell School of Arts and Crafts, puis la Central School of Art. Elles constituent des espaces privilégiés d'échanges professionnels : Edouardo Paolozzi, qui enseigne à la Central School of Art, initie de cette façon Kenneth Martin, un ami de son collègue Victor Pasmore, à la technique du moulage et l'incite à réaliser ses premiers mobiles. Elles permettent ensuite de

---

<sup>641</sup> La collection dirigée par Sir Kenneth Clark avait pour but de rendre les artistes modernes accessibles à un large public sur le modèle de ce que Penguin avait déjà réalisé pour les écrivains (cf. Carol Peaker, *The Penguin Modern Painters: A History*, Londres : Penguin Collector's Society, 2001).

transmettre par le biais de l'enseignement une certaine compréhension de l'art à une jeune génération, que ce soit dans le cas de Heath, de Hill, ou plus tardivement de Lowe ou de Jones. Là encore, les méthodes pédagogiques appliquées sont, selon les divers témoignages, essentiellement empiriques privilégiant un apprentissage du goût – et cela jusque dans leurs formulations ultimes dans les cours fondamentaux développés par Pasmore au King's College de Newcastle.

Une confrérie est, par nature, à géométrie variable puisqu'elle se fonde sur des confluences d'intérêts. Le cercle de Pasmore apparaît, d'abord, comme un front commun d'artistes réagissant à un contexte culturel qui, englué dans le discours politique de la reconstruction, n'en demeure pas moins conservateur. Ce compagnonnage permet d'insinuer un propos spécifique dans les manifestations organisées régulièrement par le London Group ou l'International Artists Association. Il est aussi le meilleur moyen de présenter, sans avoir à se plier à une censure extérieure, leurs dernières créations (expositions d'un weekend, Atelier de Heath, 1952-1953 ; « Nine Abstract Artist », Redfern Gallery, 1955), et leurs sujets de préoccupations (« Artist vs Machine », Building Center, 1954, « This is Tomorrow », Whitechapel Art Gallery, 1956). Un groupe restreint d'artistes – Victor Pasmore, Kenneth Martin, Anthony Hill – se détachent de cette nébuleuse par les réflexions concordantes qu'ils développent dans la revue *Broadsheet* et par les caractéristiques formelles que partagent progressivement leurs œuvres : composition géométrique, matériaux extra-artistiques, développement dans les trois dimensions. Cette description pourrait aussi s'appliquer aux constructions de Mary Martin et de John Ernest qui leur sont étroitement associées. L'intégration à ce groupe de Heath et d'Adams peut sembler moins évidente. Ils ne partagent que partiellement les opinions présentées dans la revue *Broadsheet* et leurs peintures et sculptures se situent toujours dans une logique disciplinaire. Pourtant, l'un et l'autre sont présents dans toutes les manifestations, tandis que Heath assume un rôle actif dans leur organisation. Comment expliquer que Lawrence Alloway se contente d'aposer à cette tendance l'étiquette prédéfinie « constructiviste », lorsqu'il cherche à définir un groupe dans le livre *Nine Abstract Artists* ? En remarquant, sans doute, l'impossibilité de discerner avec certitude une démarche collective qui ferait ressortir des objectifs communs. La prise en considération pour chaque artiste de l'ensemble des expositions (ou des publications) auxquelles il participe de 1951 à 1961 montre en effet une variété de connections et d'intérêts qui excède les capacités d'un groupe. Cette situation s'explique aisément par leur revendication de l'autonomie de l'art qui implique aussi bien celle de l'artiste que celle de

l'œuvre. Il serait tentant d'établir un schéma d'évolution commun à tous : le refus de l'illusionnisme aurait conduit à une peinture abstraite comprise comme une application directe des lois découvertes dans les traités de composition, puis à l'émancipation du plan, pour créer une œuvre tridimensionnelle à partir de matériaux réels. Mais, une fois encore, si l'analyse se focalise sur le développement de chacun, les motivations paraissent diverger : pour Pasmore, l'intérêt porté aux matériaux joue un rôle moteur dans son adhésion au relief, mais pour Martin, c'est davantage la préoccupation de l'espace qui l'amène à adopter le mobile pour Hill enfin, la géométrie semble d'abord conduire à une réflexion sur la reproductibilité. Le même phénomène d'individuation est sensible au sein de l'œuvre de chaque artiste, car chaque création est le fruit d'une expérience unique. Dans le cas de Pasmore, la logique est poussée à l'extrême puisque, selon Alloway, toutes les étapes conduisant à la production d'un relief sont réifiées en de nouvelles constructions.

Cette quête de l'autonomie amène à considérer l'œuvre comme un en-soi, ayant une existence physique et un fonctionnement propre. Elle est néanmoins à double tranchant. Elle répond à une exigence de vérité car elle permet de traiter supports et matériaux en fonction de leur nature et de leurs qualités. Elle peut aussi être synonyme d'une extrême subjectivité – un phénomène auquel Victor Pasmore attribue les premières confusions de l'art moderne. L'artiste cherche donc à privilégier dans ses recherches l'objectivité, un critère somme toute moral. Ce choix laisse supposer une filiation moderniste différente qui s'enracine dans le mouvement Arts and Crafts. La position de Pasmore tient alors de l'oxymoron, puisqu'elle tend à concilier deux logiques historiquement opposées. L'Euston Road School constitue une première étape en ce sens. En réaction à ce qui est perçu comme le subjectivisme de l'expressionnisme moderne, elle vise à une représentation de la réalité à la fois impartiale et précise. Si ses objectifs peuvent globalement rappeler ceux de la Nouvelle Objectivité allemande, elle s'en distingue par son approche du sujet : les moyens mis en œuvre – une mesure systématique des proportions – ont pour effet de le neutraliser en un motif jusqu'à rendre la technique picturale visuellement omniprésente. Le propos ne porte déjà plus sur la représentation mais sur les modes de représentation. L'approche reste pourtant traditionnelle puisqu'elle repose sur l'observation et propose une représentation *sincère*, pour reprendre la terminologie de Sickert, à l'aide d'une méthode dont la mise au carreau semble constituer un précédent direct. Pour Pasmore, c'est une invite à l'exploration exclusivement formelle des différents développements de l'art moderne. Le premier gage d'objectivité est donc la conformité aux règles édictées dans le cadre d'un métier – mais à la différence du modèle

classique, ces règles ne sont pas formulées au préalable et doivent être déduites de l'analyse de la peinture. Une fois encore, la démarche de Pasmore comme celle des Martin, ne peut se justifier que sur un plan individuel car elle est essentiellement autodidacte – d'où l'importance des traités de composition sensés compenser la partialité des recherches personnelles par la neutralité pédagogique de leurs contenus. Par extension, ces artistes s'intéressent aussi aux ouvrages scientifiques de Ghyka ou de J.W. Power qui proposent une analyse similaire des formes naturelles. Leur référence persistante à la nature présente certaines ambiguïtés. Pour composer leurs œuvres, ils s'inspirent des modèles mathématiques présents dans le monde phénoménal, et demeurent donc, en partie, dans la logique de l'art moderne exposée par H.R. Wilenski en 1932 : « ... la conception de toutes les formes humaines, animales et végétales, comme différentes manifestations de principes d'architecture communs que les formes géométriques, dans leur infinité de relations, symbolisent, [...] celle d'une signification de la relation géométrique comme symbole de l'analogie formelle universelle<sup>642</sup>. » Malgré le désir d'Alloway de différencier cette abstraction des théories des années 1930 dont il stigmatise, dans son texte *Nine Abstract Artists*, la croyance dans *ce noyau pur sans excroissance au cœur du grand art moderne*, il serait faux de conclure que le groupe de Pasmore a renoncé à toute prétention à l'universalité. Dans le second numéro de la revue *Broadsheet*, Anthony Hill justifie le recours à la science par l'argument que *l'art, pour être de valeur, doit utiliser des [concepts] universels*. Les artistes de ce groupe ne cherchent pas, pour autant, à exprimer symboliquement les principes constructifs de l'existence, comme Gabo en son temps. Mais leur réflexion positiviste suppose néanmoins la foi en une vérité fondamentale dont les mathématiques incarnent l'ultime refuge.

Tout en visant à l'universel, cet art s'inscrirait paradoxalement dans une époque spécifique. Le groupe de Pasmore s'oppose ainsi à Herbert Read lorsque, s'inspirant des théories de Worringer, il décrit l'abstraction comme une pulsion atemporelle de retrait face à un environnement hostile. Dans son livre *Abstract Art, Its Origin and Meaning*, Adrian Heath affirme au contraire que les premiers artistes abstraits furent les seuls à s'adapter aux nouvelles conditions techniques et sociales du XXe siècle. Il situe leurs œuvres dans une chaîne historique qui débiterait avec l'invention de la perspective. Cette interprétation fait, en

---

<sup>642</sup> R.H. Wilenski, *The Meaning of Modern Sculpture. An Essay on some original sculpture of the present day together with some account of the methods of professional disseminators of the notions that certain sculptors in ancient Greece were the first and the last to achieve*

partie, écho aux théories exposées par Charles Biederman dans son ouvrage *Art as the Evolution Knowledge* qui constitue alors une référence incontournable pour les proches de Pasmore. Selon l'artiste américain, l'histoire de l'art s'articule autour de la notion de réalisme, et répond à l'évolution de la perception et de la connaissance du monde visible. Au système mimétique qui visait à la reproduction des apparences succède ainsi un mode de représentation par analogie des processus et des manifestations du monde phénoménal : lumière, couleur, espace. En analysant les développements de l'art sur le modèle d'un organisme, Biederman s'autorise également à exclure toutes les formes contemporaines (figurative, peinture plane, etc.) qui ne s'adaptent pas à ce schéma évolutif. Comment expliquer la popularité de cette analyse auprès des artistes anglais ? Elle justifie, d'une part, leur pratique sur un plan historique et international et semble, d'autre part, pouvoir s'appliquer au développement individuel d'artistes comme Victor Pasmore ou Kenneth Martin. L'un et l'autre s'opposent néanmoins à Biederman lorsque celui-ci affirme que l'œuvre doit impérativement résulter de l'observation directe de la nature car cela irait à l'encontre du principe d'autonomie de l'art. Leurs dissensions sont en fait plus profondes car elles portent à la fois sur la compréhension de ce que recouvrent les notions d'observation et de nature. Face à un sujet, Pasmore n'a jamais enregistré ce qu'il voyait, même dans sa période figurative, mais il en analysait les caractéristiques formelles de manière à pouvoir les recréer mentalement. Chez lui, comme chez Martin, tout semble passé au crible d'un filtre culturel – nul paysage sans référence à un exemple pictural précédent, nulle forme naturelle qui n'ait été analysée auparavant dans un manuel. La nature reste une référence, mais dans un sens élargi, car pour les artistes britanniques, elle est indissociable de l'histoire culturelle. Leur art demeure une *cosa mentale*, une expression de la pensée, et c'est uniquement dans ce cadre qu'il faut envisager leur entendement de l'expérience. Pour Pasmore et Martin – une caractéristique qu'il partage avec Adams – une œuvre ne peut être l'application d'un énoncé, elle naît d'un processus ininterrompu de formulation, de révision, de précision, de reformulation, qui réfléchit les mécanismes de leur réflexion. L'évolution de Pasmore ne présente pas davantage de progression linéaire, mais plutôt une succession de possibilités.

Pourtant, dès ses origines, l'abstraction s'assortit du mythe de la table rase. Il pourrait d'ailleurs être conclu, à la lecture de la majorité des biographies d'artistes abstraits que, si tradition il y a, elle se fonderait davantage sur la posture de ses pionniers que sur leurs

---

*perfection*, Londres : Faber et Faber, 1932, p.159, traduit et cité par Guitemie Maldonado, *Le*

œuvres. Dans les années 1950, ce propos se trouve encore renforcé par la diffusion rapide du discours sur l'expressionnisme américain : ces peintres « nés deux fois » auraient su imposer un langage profondément original dans un contexte hostile marqué par l'incompréhension. Il se complique désormais avec la revendication de l'héritage moderniste qui a pour conséquence l'historisation de l'abstraction. Pour les artistes anglais, cette rupture semble subie plutôt que désirée car, selon leurs témoignages et les comptes rendus contemporains, elle serait imposée par un événement historique : la Seconde Guerre mondiale. Dès le début du conflit, Pasmore relate la sensation d'isolement dans ses lettres, mais celle-ci est alors positive puisqu'elle permet au peintre de travailler loin de l'agitation et des influences du continent. À la fin des années 1940, les artistes qui lui sont proches se plaignent de cette césure sans citer explicitement la guerre : avec la disparition de ses premiers maîtres (Kandinsky, Mondrian, etc.), l'éparpillement de ses adeptes ou leurs *désertions*, l'abstraction des avant-gardes leur semble reléguée à un lointain passé. Cette situation présente néanmoins certains avantages car elle les autorise aussi à une grande liberté de relecture. Les trois figures tutélaires dont ils se réclament sont ainsi atypiques : le choix de Mondrian en tant que fondateur est attendu, mais celui de Calder – créateur de mobile, proche de Mondrian et de Duchamp – est plus original, tout comme celui de Mies van der Rohe, l'architecte qui personnifie désormais le Bauhaus. Il faut noter ici que, sur les deux artistes vivants sélectionnés, l'un est américain de naissance, l'autre l'est devenu en 1944. Biederman, qui assure le rôle du médiateur dans leur acculturation du modernisme, est d'ailleurs lui aussi de nationalité américaine. Cette importance accordée aux Anglo-Saxons n'est pas exempte de tout soupçon de nationalisme, même si elle traduit avant tout le désir de se détacher de l'École de Paris. Les artistes anglais préfèrent s'inscrire dans la tradition d'un modernisme réinventé plutôt que s'approprier son projet. Ils suivent en quelque sorte le destin contraire des peintres de l'expressionnisme abstrait américain : ils embrassent une tendance artistique dérivée du constructivisme qui se veut par essence universel, et n'accèdent à une certaine reconnaissance que lorsque leur art est distingué comme un développement régional de ce mouvement. Les expositions itinérantes qui leur sont consacrées à partir de 1961, « Art constructiviste britannique » [« British Constructivist Art »] conçue par l'I.C.A. et voyageant aux États-Unis, ou « Construction, Angleterre » [« Construction England »] organisée en 1963 par le Arts Council, insistent toutes par leur titre, sur une dimension nationale. Il serait possible d'expliquer cette récupération en arguant que le groupe de Pasmore semble alors incarner

---

*cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, op. cit., 2006, p. 54.

l'esprit du Welfare State. Quand ces artistes insistent sur la rupture irréversible avec les années 1930, ils s'inscrivent déjà dans le discours de la reconstruction qui considère la guerre comme une sorte d'accélérateur temporel, ayant ouvert une brèche entre les temps nouveaux et l'époque menaçante qui les a directement précédés. Fruit involontaire d'une politique visant à valoriser la culture populaire, l'hybridation des formes artistiques se manifeste dans leur abandon des techniques traditionnelles au profit des matériaux industriels et préfabriqués (métaux et plastique). Dans la société de consommation naissante, ils insistent sur la valeur d'objet de leurs constructions et réfléchissent à leur diffusion grâce à l'édition de multiples. Ils élaborent une conception dynamique de l'espace, à la fois tributaire des effets du cinémascope et de la popularisation de la phénoménologie. Leurs œuvres *ouvertes* appellent ainsi le spectateur à une interaction directe. Leur intérêt pour les mathématiques, les machines ou les ouvrages scientifiques reflètent la tendance d'une époque qui place tout son espoir dans le développement des sciences et de la technologie. Alors que le gouvernement assigne un projet social à l'urbanisation, leurs tentatives pour investir l'espace public grâce à des expositions ou des collaborations avec des architectes participent directement à cette idéologie. Il faudrait ici citer en exemple la participation exceptionnellement longue de Pasmore au projet de la ville nouvelle de Peterlee qui, d'une simple consultation esthétique, se développe en une réflexion sur la réorganisation de l'espace urbain.

Cette volonté affichée de participer à la reconstruction (tant sociale que physique) est néanmoins bientôt rattrapée par le vieux débat sur la synthèse des arts, comme en témoigne la controverse qui accompagne le VI<sup>e</sup> Congrès de l'Union Internationale des Architectes en 1961. Parmi les seize artistes invités par Théo Crosby pour intervenir sur les deux bâtiments d'exposition, John Ernest, Anthony Hill, Kenneth Martin, Mary Martin et Gillian Wise se singularisent par l'utilisation d'éléments modulaires et de matériaux préfabriqués présents, par ailleurs, dans les constructions. Alloway juge sévèrement l'intervention de Hill, lui reprochant « sa semi invisibilité » qui résulterait de sa trop grande soumission à l'architecture<sup>643</sup> [fig. 160]. Dans le catalogue de l'exposition, le critique se montre d'ailleurs très réservé quant au devenir de la synthèse des arts et surtout soucieux d'en écarter tout spectre utilitaire : « Considérée comme un jeu architectural, l'œuvre construite se rapproche davantage d'édicules et d'écrans que des ponts et des hangars à dirigeables de la théorie

---

<sup>643</sup> L. Alloway, « Criticism: Principles » et « Criticism: Performance », *Architectural Design*, vol. 31, n° 9, septembre 1961, p. 508.

constructiviste. Son statut est celui d'un analogue, régie par le jeu esthétique [...]. La synthèse doit être considérée hors du piège de la monumentalité. Elle existe en tant que festival, comme une cérémonie du thé, comme une exposition, sur une base occasionnelle, comme ici<sup>644</sup>. » Mais une forme d'art qui revendique une ascendance constructiviste peut-elle exister sans prétendre à un impact social ? La réponse est plus complexe qu'il n'y paraît. En 1962, Joost Baljeu conçoit l'exposition « Experimente in Constructie » (Stedelijk Museum Amsterdam, 16 mai – 16 juin) comme la démonstration de la vitalité d'une tendance issue du Stijl, en réunissant plusieurs générations d'artistes internationaux : Charles Biederman, John Ernest, Jean Gorin, Anthony Hill, Mary Martin, Dick Van Woerkom et Carlos Cairoli. Son propos – la définition d'un art concret, la volonté de façonner l'espace social de la simple maison individuelle à la cité entière – est pourtant loin de faire l'unanimité parmi les participants. Les Anglais ont maintes fois manifesté leur attachement à la notion traditionnelle d'œuvre d'art et s'ils participent occasionnellement à des projets d'architecture, ils les considèrent davantage comme des opportunités que comme une finalité. Pourtant, lorsqu'Anthony Hill tente une définition du constructivisme en 1966, tout en notant qu'il est plus facile de préciser ce *qu'il a été* que ce *qu'il est*, il souligne quatre points d'égale importance :

« 1) Des affirmations idéologiques qui peuvent inclure une dialectique résultant d'une explication *historiciste* de l'évolution de l'art ainsi que le point de vue opposé fondé sur l'idée de *discontinuité*.

2) Une approche programmatique découlant d'une base idéologique, préoccupée par l'aspect technique et conceptuel de la réalisation d'œuvres d'art.

3) Une orientation scientifique globale.

---

<sup>644</sup> « Regarded as architectural play, the constructed work is closer to aedicules and screens than to the bridges and airships hangars of constructivist theory. Their status is that of analogues, governed by aesthetic play, of architecture in its non-shelter-provision aspect [...] Synthesis needs to be seen apart from the trap of monumentality. It exists as a festival, as a tea ceremony, as an exhibition, on an occasional basis, as here. » Lawrence Alloway, Introduction au catalogue de l'exposition du 6e Congrès de l'Union Internationale des Architectes reprise dans Lawrence Alloway, « Criticism », op. cit.

4) Une éthique sociale qui pourrait être décrite comme « l'art abstrait plus une conscience sociale » – un art révolutionnaire pour un concept révolutionnaire de société<sup>645</sup>. »

Le livre qu'il édite l'année suivante *Direction in Art Theory and Aesthetics (D.A.T.A.)*<sup>646</sup> s'attache de la même façon à distinguer les tendances contemporaines de l'art constructif à partir de contributions d'artistes et de scientifiques : Joost Baljeu, David Bohm, Eli Bornstein, Constant Nieuwenhuis, Yona Friedman, Karl Gerstner, Frank J. Malina, Abraham Moles, Molinar, François Morellet, Lev Nussberg, Nicolas Schöffer, Luis Tomasello, Gillian Wise, Jean-Pierre Yvaral. Dès son introduction, Hill cherche à identifier un fondement commun à ces pratiques dans l'idée d'un art européen, scientifique et technologique, ainsi que dans la redéfinition de l'art total qui ne serait plus assujéti à l'architecture mais prendrait en compte la réaction du visiteur. Le propos est autant rétrospectif que prospectif (sinon plus). L'affirmation de la nature essentiellement européenne du phénomène constructiviste peut ainsi être comprise comme un acte de résistance dans un paysage artistique dominé par les Etats-Unis ou comme le constat de son incapacité à s'implanter sur le sol américain. Conçu sur le modèle de *Circle*, auquel l'artiste se réfère explicitement dans son avant-propos, *D.A.T.A.* ne peut se départir d'une certaine nostalgie. Tout se passe comme si l'horizon du constructivisme ne pouvait s'ouvrir que sur un passé tant glorieux qu'utopique, ou plus

---

<sup>645</sup> « 1) Ideological contentions, which may include dialectics giving an *historicist* account of the evolution of art as well as the opposing view based on the idea of *discontinuity*.

2) A programmatic approach, arising out of an ideological basis, concerned with technical and conceptual aspect in the making of art works.

3) An overall scientific orientation.

4) A social ethic that could be described as 'abstract art plus social conscience' –a revolutionary art for a revolutionary concept of society. » Anthony Hill, « Constructivism the European phenomenon », *Studio International*, vol 171, n°876, avril 1966, p. 142.

<sup>646</sup> Anthony Hill, *Direction in Art Theory and Aesthetics (D.A.T.A.)*, Londres : Faber, 1967.

précisément, pour reprendre l'analyse du modernisme exposée par Walter Benjamin dans son livre sur *Les Passages*, comme si sa représentation ne pouvait renvoyer qu'à *une chose à la fois nouvelle, déjà révolue et éternellement semblable*<sup>647</sup>.

---

<sup>647</sup> On se réfère ici à l'analyse de Theodor W. Adorno du projet des *Passages* de Benjamin dans Theodor W. Adorno, « Introduction aux *Ecrits* de Benjamin » (1955), *Sur Walter Benjamin*, Rolf Tiedemann (éd.), traduit par Christophe David, Paris : Editions Allia, p. 37.

# Bibliographie

## Sélection bibliographique

### *Abréviations*

Alley, 1965 : [Exposition, Londres, Tate Gallery, 1965] *Victor Pasmore: Retrospective Exhibition 1925-65*, réd. Ronald Alley, Londres : Tate Gallery, 1965.

Bowness & Lambertini, 1980 (B&L) : Alan Bowness, Luigi Lambertini et al., *Victor Pasmore with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Constructions and Graphics 1926-79*, Londres : Thames and Hudson, 1980.

AG 1992 : Alastair Grieve, *The Sculpture of Robert Adams*, Londres : The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, 1992.

Alastair Grieve, 2005 : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England After the Second World War, A Neglected Avant-Garde*, New Haven (Connecticut), Londres : Yale University Press pour le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2005.

## Ecrits des artistes

### Robert Adams

R Adams in L. Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Tiranti, 1954, pp. 20-21.

R. Adams, « Personal Statement », *Ark, The Journal of the Royal College of Art*, n° 19, été 1957, pp. 28-29.

### John Ernest

J. Ernest, « Symmetry », *Structure*, 3<sup>e</sup> série, n° 1, 1960, pp. 9-16.

J. Ernest, « Some Thoughts on Mathematics », *Structure*, 3<sup>e</sup> série, n° 2, 1961, pp. 49-53.

J. Ernest, « Statement », *Gazette*, n° 1, 1961, p. 3.

J. Ernest, « Constructivism and Content », *Studio International*, vol. 171, n°876, avril 1966, pp. 148-156.

J. Ernest, « Statement, 20 March 1967 », *Tate Report, 1966-7*, H.M.S.O., Londres : Tate Gallery, 1967, pp. 25-26.

## Adrian Heath

A. Heath, *Abstract Art: Its Origins and Meaning*, Londres : Tiranti, 1953.

A. Heath, in L. Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres : Tiranti, 1954, pp. 25-26.

## Anthony Hill

A. Hill, « Mobiles and Alexander Calder », *Broadsheet n° 1 (devoted to abstract art)*, Londres : Lund Humphries, juin 1951, n.p.

[Exposition, Londres, 1951] *Robert Adams – Sculpture*, A. Hill, (Introduction), Londres : Gimpel Fils Gallery, 1951, n.p.

A. Hill, « Concrete Art: An Introductory Note », *Broadsheet*, juin 1952, n.p.

A. Hill, « Max Bill: The Search for the Unity of the Plastic Arts in Contemporary Life », *Typographica*, 7, 1953, pp. 21-28.

A. Hill, in L. Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres : Tiranti, 1954, pp. 27-28.

[Exposition, Londres, 1954] *Nine Abstract Artists*, A. Hill, (introduction non signée), Londres : Redfern Gallery, janvier 1955.

A. Hill, « The Constructionist Idea and Architecture », *Ark, the Journal of the Royal College of Art*, n°18, novembre 1956, pp. 24-29.

A. Hill, « Charles Biederman and Constructionist Art », *Broadsheet*, décembre 1957, n.p.

A. Hill, « Kalte Kunst – A Manifesto? », *Art News and Review*, vol. XI, n° 5, 28 mars 1959, pp. 5, 14.

A. Hill, « Introducing Structure », *Art News and Review*, vol. XI, n° 12, 4 juillet 1959, pp. 2, 10.

A. Hill, « Duchamp », *Art News and Review*, vol. XI, n° 20, 24 octobre 1959, p. 6.

A. Hill, « On Constructions, Nature and Structure », *Structure*, 2<sup>e</sup> série, n° 1, 1959, pp. 5-8.

A. Hill, « Movement in the Domain of the Static Construction », *Structure*, 2<sup>e</sup> série, n° 2, 1960, pp. 58-61.

A. Hill, « Art and Mathematics a Constructionist View », *Structure*, 3<sup>e</sup> série, n° 2, 1961, pp. 59-63.

A. Hill, « The Questions of Synthesis, Collaboration and Integration occasioned by the I.U.A. Congress Headquarters Building », *Structure*, 4<sup>e</sup> série, n° 1, 1961, pp. 18-22.

A. Hill, « Some reflections on Modern Art », *Structure*, 4<sup>e</sup> série, II, 1962, pp. 46-48.

- A. Hill, « Art and Society », *Structure*, 5<sup>e</sup> série, n° 1, 1962, pp. 19-24.
- A. Hill, « Interim Thoughts », *Structure*, 6<sup>e</sup> série, n° 1, 1964, pp. 17-22.
- A. Hill, « Constructivism – the European Phenomenon », *Studio International*, vol. 171, n° 876, avril 1966, pp. 140-147.
- A. Hill, « The Structural Syndrome in Constructive Art », in G. Kepes (ed.), *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm, Vision and Values*, New York : George Brazillier Inc., 1966.
- A. Hill, « Art and Mathesis: Mondrian's Structures », *Leonardo*, vol. 1, n° 3, July 1968, pp. 233-242.
- A. Hill, « Programme, Paragram, Structure », dans A. Hill (éd.), *D.A.T.A.: Directions in Art, Theory, and Aesthetics*, Londres : Faber, 1968, pp. 251-269.
- A. Hill, « The Climate of Charles Biederman », *Studio International*, vol. 178, n° 914, septembre 1969, pp. 68-70.
- A. Hill, « Desiderata (1971) », *Studio International*, vol. 183, n° 944, mai 1972, pp. 204-206.
- A. Hill, « The Spectacle of Duchamp », *Studio International*, vol. 189, n° 973, janvier-février 1975, pp. 20-22.
- A. Hill, in TATE GALLERY, *Biennial Report of Acquisitions, April 1968-March 70*, Londres : Tate Gallery, 1972, p. 88.
- A. Hill, « A View of Non-figurative Art and Mathematics and an Analysis of a Structural Relief », *Leonardo*, vol. X, n° 1, 1977, pp. 7-12.
- A. Hill, in TATE GALLERY, *Catalogue of Acquisitions 1974-6*, Londres : Tate Gallery, 1978, pp. 109-111.
- A. Hill, « A Postscript » (Mary Martin), *Art Monthly*, n° 82, décembre 1984-janvier 1985, p. 39.
- A. Hill, « Kenneth Martin », (nécrologie), *Art Monthly*, n° 89, septembre 1985, p. 16.
- A. Hill, « About the Immediate Future of Modern Art », *Leonardo*, vol. XX, n° 4, 1987, pp. 349-352.
- A. Hill, « Art Looks at Architecture », *DOCOMOMO*, UK Newsletter, n° 7, automne 1995, pp. 10-11.
- A. Hill, « Conversation with Melanie Roberts », *British Sound Archive*, British Library, mai 1998.

## Kenneth Martin

- K. Martin, « Abstract Art », *Broadsheet n° 1 (devoted to abstract art)*, Londres : Lund Humphries, juin 1951, n.p.
- K. Martin, « An Art of Environment », *Broadsheet*, juin 1952, n.p.
- K. Martin in L. Alloway (ed.), *Nine Abstract Artists*, Londres : Tiranti, 1954, pp. 31-32.
- K. Martin, « Architecture, Machine and Mobile », *Arts and Architecture*, vol. LXXIII, février 1956, pp. 18, 34.
- K. Martin, « On Architecture and Mobile », *Architectural Design*, vol. XXVI, n° 1, juillet 1956, p. 234.
- [Exposition, Londres, Hayward Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, K. Martin, Londres : Hayward Gallery, 1956.
- K. Martin, « Invention », manuscrit d'une conférence donnée en novembre 1956, Tate Archives TGA 7040-3.
- K. Martin, « On the Mobile », *Broadsheet n° 3*, Londres, 1957, n.p.
- K. Martin, « Mobiles », *Architectural Design*, vol. XXVIII, n° 101, octobre 1958, pp. 412-413.
- K. Martin, « The Mobile », *Structure*, 2<sup>e</sup> série, n° 2, 1960, pp. 33-35.
- K. Martin, « Aim to Take Part in an Expressive Whole », *Architectural Design*, vol. XXXI, novembre 1961, p. 503.
- K. Martin, « Fountain in Stainless Steel at Brixton Day College », *Architectural Design*, vol. XXXII, février 1962, p. 94.
- K. Martin, « A Recorded Statement », *Motif*, 9, été 1962, pp. 50-55.
- K. Martin, « Kinetics », *Architectural Design*, vol. XXXIII, décembre 1963, pp. 599-600.
- K. Martin, « Construction from within », *Structure*, 6<sup>e</sup> série, n° 1, 1964, pp. 3-4.
- K. Martin, « Kinetics », *View*, Goldsmiths College Art History Department, Londres, printemps 1966, n.p.
- K. Martin, « Kinetic as a Constructing Process », *Studio International*, vol. 173, n° 886, février 1967, p. 61.
- K. Martin, « Construction and Movement », *Art International*, vol. XI, n° 6, été 1967, pp. 31-33.
- K. Martin, « Movement and Expression », in A. Hill (éd.), *D.A.T.A, Directions in Art, Theory and Aesthetics*, Londres : Faber, 1968, pp. 68-75.

- K. Martin, « Construction and Change: Notes on a Group of Works Made Between 1965 and 1967 », *Leonardo*, vol. 1, n° 4, 1968, pp. 363-372.
- K. Martin « Notes on Biederman », *Studio International*, vol. 178, n°914, Septembre 1969, p. 60.
- K. Martin, « A Universal Kind of Art », *Perception*, mars 1969.
- K. Martin, « Scale and Change », *Studio International*, vol. 179, n° 918, janvier 1970, pp. 16-17.
- K. Martin, « City Sculpture Project », *Studio International*, vol. 184, n° 946, été 1972, p. 29.
- K. Martin, « Chance and Order », *One*, octobre 1973, pp. 3-6.
- K. Martin, « On Construction », in V. Sekules (éd.), *The University of East Anglia Art Collection*, Norwich : University of East Anglia, 1984, pp. viii-x.
- K. Martin, « Kenneth Martin in conversation with Alastair Grieve », *Art Monthly*, n° 74, mars 1984, pp. 17-18.

## Mary Martin

- M. Martin, « Statement », in L. Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists : Their Work and Theory*, Tiranti : Londres, 1954, pp. 33-34.
- [Exposition, Londres, Hayward Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, M. Martin, Londres : Hayward Gallery, 1956.
- M. Martin, « Art, Architecture and Technology », *Structure*, 4<sup>e</sup> série, n° 1, 1961, p. 16.
- M. Martin, « Art and Philosophy », *Structure*, 4<sup>e</sup> série, n° 2, 1962, p. 45.
- M. Martin, « Pro-Art and Anti-Art », *Structure*, 5<sup>e</sup> série, n° 1, 1962, p. 19.
- M. Martin, « On Construction », *Structure*, 5<sup>e</sup> série, n° 2, 1963, p. 37.
- M. Martin, « Statement », 21 mai 1963, in *Tate Gallery Report 1963-4*, Londres : H.M.S.O., 1964, pp. 33-34.
- M. Martin, « A Personal Recollection », *View*, Goldsmiths College Art History Department, Londres, été 1966, n.p.
- M. Martin, « Of inspiration » (Entretien), *Hampstead and Highgate Express*, 8 mars 1968, n.p.
- M. Martin, « Reflections », in A. Hill (eéd.), *D.A.T.A, Directions in Art, Theory and Aesthetics*, Londres : Faber, 1968, pp. 95-96.
- M. Martin, « Statement », *Studio International*, vol. 175, n° 898, mars 1968, p. 121.
- M. Martin, « Character of the Oblique », *The Structurist*, n° 9, 1969, p. 51.

M. Martin, « Statement », *Art and Artists*, vol. IV, n° 3, juin 1969, p. 37.

M. Martin, in TATE GALLERY, *The Tate Gallery 1970-2*, Londres, 1972, pp. 143-145.

M. Martin, « Constructivism and Architecture; Art is Anti-Convention », in A. Brighton and L. Morris (eds.), *Towards Another Picture: An Anthology of Writings by Artists Working in Britain 1945-1977*, Nottingham : Midlands Group, 1977, pp. 57, 231-232.

## Victor Pasmore

V. Pasmore (éd.), *On Painting: Paul Cézanne*, Londres : Camberwell School of Arts and Crafts, 1948.

V. Pasmore (éd.), *Abstract Art: Comments by Some Artists and Critics*, Londres : Camberwell School of Arts and Crafts, 1949.

V. Pasmore, « The Artist Speaks », *Art News and Review*, vol. III, n° 2, 24 février 1951, p. 3. [Exposition, Londres, 1951] *Elliott Seabrooke Memorial Exhibition*, V. Pasmore (préface) Londres : Leicester Galleries, 1951.

V. Pasmore « Abstract Painting in England », *The Listener*, vol. XLVI, n° 1176, 13 septembre 1951, p. 427.

V. Pasmore, « Abstract, Concrete and Subjective Art », *Broadsheet*, juin 1952, n. p.

V. Pasmore, « Painting, Sculpture and Modern Mechanisation », tapuscrit d'une conférence donnée à la Glasgow School of Art, 1953.

V. Pasmore, « Connections between Painting, Sculpture and Architecture », *Zodiac*, n° 1, novembre 1957, pp. 66-69.

V. Pasmore, « Abstract Painting and Sculpture in England », in *The World of Abstract Art*, Londres : Tiranti (pour The American Abstract Artists), 1957, pp. 9-15.

[Exposition, Londres, I.C.A., 1959] *The Developing Process : Work in Progress Towards a New Foundation of Art Teaching as Developed at the Department of Fine Art, King's College, Durham University, Newcastle-upon-Tyne and Leeds College of Art*, V. Pasmore (préface), Londres : I.C.A., 1959.

V. Pasmore, « The Developing Process: New Foundations in Art Teaching », *Art News and Review*, XI, n° 7, 25 avril 1959, pp. 2, 3, 14.

V. Pasmore, « What is Abstract Art? », *The Sunday Times*, 5 février 1961, p. 21 .

V. Pasmore, « Looking at Things with a Fresh Eye », *Sunday Telegraph*, 31 décembre 1961.

V. Pasmore, « Developing Process », in A. Hill (éd.), *D.A.T.A, Directions in Art, Theory and Aesthetics*, Londres : Faber, 1968, pp. 119-124.

V. Pasmore, « The Concrete Picture Plane and Multi-Dimensional Space », *The Structurist*, n° 9, 1969, p. 54.

V. Pasmore, « A Jazz Mural », in M. Banham, B. Hillier, *A Tonic to the Nation, The Festival of Great Britain 1951*, Londres : Thames and Hudson, 1976, p. 102.

## Ouvrages de référence du groupe

Ch. Biederman, *Art as the Evolution of Visual Knowledge*, Red Wing (Minnesota), 1948.

Ch. Biederman, *Letters on the New Art*, Red Wing (Minnesota), 1951.

Le Corbusier, *Le Modulor*, édition anglaise, Londres : Faber, 1954.

M. Ghyka, « Le Corbusier's Modulor and the Concept of the Golden Mean », *Architectural Review*, vol. CIII, n°613, Février 1948, pp. 39-42.

M. Ghyka, *The Geometry of Art and life*, New York : Sheed and Ward, 1946

J. Hambidge, *The Elements of Dynamic Symmetry*, (1<sup>re</sup> édition, 1926), New Haven (Connecticut), Londres : Yales University Press, 1948.

W. Kandinsky, *Point and Line to Plane* (1<sup>re</sup> éd. 1926), traduction anglaise H. Dearstyne and H. Rebay, New York : Guggenheim Museum, 1947.

P. Klee, *On Modern Art* (1<sup>re</sup> éd. 1924) introduction de H. Read, traduction anglaise P. Findlay, Londres : Faber, 1948.

J.W. Power, *Les Éléments de la construction picturale*, Paris : Editions Antoine Roche, 1932.

D'A. W. Thompson, *On Growth and Form*, (1<sup>re</sup> éd. 1917) Cambridge : Cambridge University Press, 1942.

## Articles de périodiques

1945

R. Ironside, « Victor Pasmore », *Horizon*, vol. XI, n° 63, mars 1945, pp. 163-169.

1949

P. Heron, « The Abstract Pasmore », *New Statesman*, vol. XXXVIII, n° 975, 12 novembre 1949, p. 548.

« Redfern Gallery. Mr. Pasmore's Abstractions », *The Times*, 5 novembre 1949.

1950

D. Sylvester, « Victor Pasmore », *Britain Today*, n° 176, décembre 1950, p. 39.

1951

T. del Renzio, « First Principles and Last Hopes », *Typographica*, vol. 4, 1951, pp. 14-20.

P. Heron, « Some Young British Sculptors » (Robert Adams), *House and Garden*, vol. 6, n° 2, mars 1951, p. 69.

A.D.B. Sylvester, « Festival Sculpture » (Robert Adams), *Studio*, vol. CXLII, n° 702, septembre 1951, pp. 72-77.

H. Wescher, « Aspects Nouveaux du Relief », *Art d'Aujourd'hui*, 5<sup>e</sup> série, n° 2, novembre 1951, pp. 1-7.

1952

L. Alloway, « Pasmore's Constructions », *Art News and Review*, vol. IV, n° 8, 17 mai 1952, p. 5.

L. Alloway, *Art News and Review*, vol. IV, n° 13, 26 juillet 1952, p. 4.

J. Berger, « Victor Pasmore at the Redfern », *New Statesman and Nation*, vol. XLIII, n° 1106, 17 mai 1952, p. 586.

S. Bone, *Manchester Guardian*, 6 mai 1952.

R. Melville, « The New Sculpture » (Robert Adams), *Harper's Bazaar*, janvier 1952, pp. 33-35 et 73.

R. Melville, « Mixed Summer Show », *Architectural Review*, septembre 1952, vol. CXII, n° 669, p. 202.

J. A. Thwaites, « Notes on Some Young English Sculptors » (Robert Adams), *Art Quarterly*, vol. XV, n° 3, automne 1952, pp. 234-241.

1953

L. Alloway, « Britain's New Iron Age », *Art News*, vol. LII, n° 4, juin-août 1953, pp. 18-20 et 68-70.

L. Alloway, « The Development of the Mobile » (Kenneth Martin), *Art News and Review*, vol. V, n° 18, 3 octobre 1953, p. 2.

R. Banham, « On Abstract Theory », *Art News and Review*, vol. V, n° 22, 28 novembre 1953, p. 3.

T. del Renzio, « 22 Fitzroy Street », *Art News and Review*, Londres, vol. V, n° 9, 30 mai 1953, p. 6.

R.V. Gindertael, « Peintres Britanniques d'Aujourd'hui », *Art d'Aujourd'hui*, vol. IV, n° 2, mars 1953, pp. 12-15.

## 1954

L. Alloway, « Non-figurative Art in England, 1953 », *Arti Visive*, n° 6-7, janvier, 1954, n.p.

L. Alloway, « Smooth Elegance » (Kenneth et Mary Martin), *Art News and Review*, vol. VI, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1954, p. 6.

L. Alloway, « Realism, Ruins and Frenchmen », New York, *Art News*, vol. LIII, n° 4, juin, juillet, août 1954, pp. 33, 68-70.

R. Banham, « Pioneering Gesture », *Art News and Review*, vol. VI, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1954, p. 6.

R. Banham, « Match Abandoned », *Arts News and Review*, vol. VI, n° 9, 29 mai 1954, p. 7.

D. Lewis, « Development of the Relief: Nicholson and Pasmore », *Architectural Design*, vol. XXIV, n° 2, février 1954, pp. 48-49.

H. Wescher, « Aspects nouveaux du relief », *Art d'Aujourd'hui*, vol. 5, n° 7, novembre 1954, pp. 1-6.

## 1955

A. Forge, « Paul Klee's Influence on English Art », *The Listener*, vol. LIII, n° 1362, 7 avril 1955, pp. 607-609.

P. Rouve, « Regimented Form », *Art News and Review*, vol. VI, n°26, 22 janvier 1955, p. 4.

H. Wescher, « Londres, notes de voyage », *Cimaise*, 2<sup>e</sup> série, n°3, janvier-février 1955, pp. 5-6.

## 1956

L. Alloway, « Pasmore Constructs a Relief », *Art News*, vol. LV, n° 4, juin 1956, pp. 32-35, 55-56.

L. Alloway, « The Robot and the Arts », *Art News and Review*, vol. VIII, n° 16, samedi 1<sup>er</sup> septembre, 1956, p. 1.

L. Alloway, « London: Beyond Painting and Sculpture », *Art News*, vol. LV, n° 9, septembre 1956, pp. 38, 64-65.

R. Banham, « This is Tomorrow », *Architectural Review*, vol. CXX, n° 716, septembre 1956, p. 187.

P. A. Chew, « Robert Adams: Abstract Sculptor », 244, n°6, University of Manchester, 1956, pp. 21-22.

Th. Crosby, « This is Tomorrow », *Architectural Design*, vol. XXVI, n°9, septembre 1956, pp. 302-304.

Th. Crosby, « This is Tomorrow, Whitechapel Art Gallery », *Architectural Design*, vol. XXVI n°10, octobre 1956, pp. 334-335.

J.P. Hodin, « La Sculpture anglaise » (Robert Adams), *Prisme des arts*, 6, novembre 1956, pp. 119-122.

R. Melville, *The Architectural Review*, vol. CXX, n° 718, novembre 1956, p. 333.

P. Rouve, « Divorce of Two Minds », *Art News and Review*, vol. VIII, n°15, samedi 18 août 1956, p. 3.

Anonyme, « Pasmore in Public ; the First Permanent Constructivist Sculpture in a Public Building in Britain », *Art news*, vol. LV, n°8, décembre 1956, p. 55.

## 1957

L. Alloway, « An Exhibit: Richard Hamilton, Victor Pasmore, Lawrence Alloway », *Architectural Design*, vol. XXVII, août 1957, p. 289.

A. Ehrenzweig, « Victor Pasmore's Architectural Constructions », *Quadrum*, n° 4, 1957, pp. 51-60.

A. Forge, « Notes on the Mobiles of Kenneth Martin », *Quadrum*, n° 3, Bruxelles, 1957, pp. 93-98.

## 1958

L. Alloway, « Real Places », *Architectural Design*, vol. XXVIII, n° 6, juin 1958, pp. 249-250.

L. Alloway, « London Exhibitions » (Victor Pasmore), *Art International*, vol. 2, n°8, novembre 1958, pp. 21-24, 29.

D. Lewis, « Robert Adams » *Architectural Design*, vol. XXVIII, n° 3, mars 1958, p. 120.

L. Sjöberg, « Simple Questions to an Artist » (Pasmore), *Kunsten Idag*, vol. 4, n° 16, 1958, p. 31.

Anonyme, « Leadership of Pasmore; Show at the Ohana Gallery », *Art News*, vol. LVII, novembre 1958, p. 44.

## 1959

L. Alloway, « Constructivisme et architecture en Grande-Bretagne », *Aujourd'hui, art et architecture*, n°21, mars-avril 1959, p. 39.

J.M.R. [Richards], « Architectural Sculpture », *Architectural Review*, vol. CXXV, n° 746, mars 1959, p. 213.

## 1960

L. Alloway, « Looking at the Martins », *Architectural Design*, vol. XXX, n°6, juillet 1960, pp. 250-251.

A. Bowness, « The Paintings and Constructions of Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, vol. CII, n° 686, mai 1960, pp. 198-205.

R. Coleman, « A Sense of Proportion », *Art News and Review*, vol. XII, n° 11, 18 juin 1960, p. 7.

P. Daniel, « A New Suburban Landscape, the South West Area - Peterlee New Town », *Town Planning Review*, vol. 31, n° 3, octobre 1960, pp. 206-218.

J. Russell, « Portrait of a Painter » (Pasmore), *Art in America*, vol. XLVIII, n° 4, 1960, pp. 96-99.

J. A. Thwaites, « Gelsenkirchen and the Integration of the Arts » (Robert Adams), *Architectural Design*, vol. XXX, n° 3, March 1960, pp. 118-119.

Anonyme « Master of Arts portrait Gallery: Victor Pasmore », *The Sunday Times*, 9 octobre 1960.

## 1961

L. Alloway, « London Letter », *Art International*, vol. V, n° 2, mars 1961, pp. 49-50.

L. Alloway, « Criticism: Principles » et « Criticism: Performance », *Architectural Design*, vol. 31, n° 9, septembre 1961, pp. 507-508.

A. Bowness, « London », *Arts*, avril 1961, p. 20.

Th. Crosby, « International Union of Architects Sixth Annual Congress Building », *Architectural Design*, vol. XXXI, n° 11, novembre 1961, pp. 482-509.

P. Daniel, V. Pasmore and Gazzard, « Housing Experiment at Peterlee », *Architectural Association Journal*, n° 853, juin 1961, p. 10.

J.P. Hodin, « Artist and Architect: Recent Monumental Works Produced in England », *Quadrum*, n°10, 1961, pp. 11-26.

B. Nicholson, « More or Less about Abstract Art; a Reply to Victor Pasmore », *London Magazine*, vol. 1, n°4, juillet 1961, pp. 64-66.

J.M. Richards, « Experiment in Collaboration at Peterlee », *The Times*, 24 février 1961.

Anonyme, « Housing at Peterlee », *Architectural Review*, vol. CXXIX n°768, février 1961, pp. 88-97.

## 1962

N. Lynton, « London Letter », *Art International*, vol. VI, 10, 20 décembre 1962, p. 41.

R.W. Stewart, « Peterlee Housing Aesthetic », *Northern Architect*, n° 6, septembre 1962, pp. 113-115.

## 1963

J.P. Hodin, « Documentation on Anthony Hill », *Quadrum*, vol. 14, 1963, pp. 140-141.

R. Melville, « British paintings in the sixties : exhibition », *Architectural Review*, vol. 134, n° 798, août 1963, p. 132.

J. Reichardt. « Victor Pasmore », *Cimaise*, série X, n° 63, n° 1, janvier-février 1963, pp. 26-34.

Ch. Spencer, « An Introduction to Abstract Art, 1: Pure Abstraction » (Victor Pasmore), *Artist*, vol. 66, n°4, décembre, 1963, p. 95.

## 1964

Ch. Spencer, « Victor Pasmore: the Home-coming to Paint », *Studio International*, vol. 167, n° 854, juin 1964, pp. 224-231.

## 1965

A. Ross, « Some Questions to Victor Pasmore », *London Magazine*, vol. 5, n° 3, juin 1965, pp. 59-64.

G. Sorley Whittet, « La Guerilla de l'avant-garde », *Aujourd'hui*, vol. 9, juillet 1965, pp. 58-59.

## 1966

A. Forge, « Some Recent Works by Kenneth Martin », *Studio International*, vol. 172, n° 884, décembre 1966, pp. 300-305.

J.P. Hodin, « Une Fontaine en acier inoxydable de Kenneth Martin », *Quadrum*, n° 12, Bruxelles, 1962, p. 169.

L. Sjöberg, « Biederman's Structurism: Its Influence », *Art International*, vol. X, n° 3, mars 1966, pp. 32-35.

## 1968

A. Bowness, « The Constructive Art of Mary Martin », *Studio International*, vol. 175, n° 898, mars 1968, pp. 120-125.

P. Overy, « Mary Martin's Inversions », *Art and Artists*, vol. III, n° 7, octobre 1968, pp. 34-35.

## 1969

A. Bowness, « Mary Martin », nécrologie, *Studio International*, vol. 178, n° 916, novembre 1969, p. 150.

J. Fry, « A Natural Evolution » (Mary Martin), *Art and Artists*, vol. V, n° 3, juin 1969, pp. 36-37.

N. Lynton, « Mary Martin », (nécrologie), *Guardian*, 13 octobre 1969.

« Mary Martin », (nécrologie), *The Times*, 13 octobre 1969.

## 1970

D. Hall, « Mural Construction by Mary Martin at Stirling University », *Scottish Arts Review*, vol. 12, n° 3, 1970, pp. 6-9, 29.

P. Overy, « Mary Martin and Kenneth Martin », *Art and Artists*, vol. V, n° 8, novembre 1970, pp. 28-33.

Ch. Spencer, « Mary Martin 1907-69 », *The Year's Art, 1969-70*, 1970, pp. 40-43.

## 1971

O. Blakeston, « Profile of Robert Adams », *Arts Review*, vol. XXIII, n° 13, 3 juillet 1971, p. 1405.

M. Quantrill « London: Victor Pasmore and Kenneth Martin », *Art International*, vol. 21, septembre 1971, p. 63.

1972

J. Reichardt, « Pasmore in Malta » (entretien), *Art International*, vol. XVI, n° 3, mars 1972, pp. 50-53.

1976

R.C. Kenedy, « Anthony Hill », *Art International*, vol. XXI, n° 8-9, octobre-novembre 1976, pp. 34-38, 64-65.

1977

D. McNamer, « Survey of European and British Constructed Relief Artists », *The Structurist*, n°17/18, 1977-1978, pp. 101-117.

1980

A. Grieve, « Mary Martin at the Tate », *Art Monthly*, n° 80, octobre 1984, pp. 3-5.

P. Whelan, « Kenneth Martin », *Art News*, vol. LXXIX, n° 7, septembre 1980, pp. 148-151.

1982

A. Grieve, « Charles Biederman and the English Constructionists. 1 : Biederman and Victor Pasmore. », *Burlington Magazine*, vol. CXXIV, n° 954, septembre 1982, pp. 540-551.

A. Lewis, « British Avant-garde Painting 1945-1956 », Part I, *Artscribe*, n° 34, mars 1982, pp. 17-57 ; Part II, *Artscribe*, n° 35, juin, pp. 16-53 ; Part III, *Artscribe*, n° 36, août 1982, pp. 14-27.

1984

A. Grieve, « An Exchange of Theories About Abstract Art During the 1950s », *Burlington Magazine*, vol. CXXVI, n° 971, février 1984, pp. 67-76.

1985

A. Dempsey, N. Dilworth, P. Hefting, et al., « In Memoriam Kenneth Martin », *Arbeitskreis*, n° 13, août 1985.

1986

B. Cohen, T. Johnson, C. Jones, et al., « Kenneth Martin, a Tribute », *Constructivist Forum* (numéro spécial), n° 3, 1986.

1988

P. Fuller, « Victor Pasmore: The Case for Modern Art », *Modern Painters*, vol. I, n° 4, hiver 1988-1989, pp. 22-31.

L. Sjöberg, « On Victor Pasmore's Use of Transparency », *The Structurist*, n° 27/28, 1988, pp. 88-90.

1990

A. Grieve, « Towards an Art of Environment », *Burlington Magazine*, vol. CXXXII, n° 1052, novembre 1990, pp. 773-781.

1991

C. Jones, « Essays in movement exhibition, Kenneth Martin, 1960, The recollections of an exhibition assistant », *constructivist forum*, 1991, n.p.

J. Steele, « Chance, Change, Choice and Order: A Structural Analysis of a Work by Kenneth Martin », *Leonardo*, vol. XXIV, n° 4, 1991, pp. 407-417.

1994

A. Grieve, « This is Tomorrow, a Remarkable Exhibition Born from Contention », *Burlington Magazine*, vol. CXXXVI, n° 1093, avril 1994, pp. 225-232.

1995

C. Courtney, « Victor Pasmore talks », *Art Monthly*, n° 191, 1995, p. 40.

1996

« Daggers drawn over modernist sculpture », *Building Design*, n°1278, 20 septembre, p. 24.

1997

G. Wise, « Victor Pasmore », *DoCoMoMo*, UK Newsletter, n° 10, automne 1997, p. 9.

1998

D. Sylvester, « In homage to Victor Pasmore, 1908-1998 », *Modern Painters*, vol. 11, n° 2, 1998, pp. 110-111.

D. Taylor, « Banks overrides EH to refuse Pasmore pavilion listing », *Architects' Journal*, vol. 207, n°16, 23 avril 1998, p.15.

1999

N. Burnham, « Pavilion of Only Rare Delights », *Financial Times*, 8 mai 1999.

2001

J. Glancey, « Peterlee's Pasmore Pavilion », *Guardian*, 12 novembre 2001, pp. 12-13.

A. Powers, « New town artistry », *Architects' journal*, vol. 214, n°13, 11 octobre 2001, pp. 44-48.

N. Watkins, « An Interview with Victor Pasmore », *Burlington Magazine*, vol. CXLVII, n°1178, mai 2001, pp. 284-289.

2002

S. Gathercole, « Welfare State Constructionism », *Visual Culture in Britain*, vol. 3, n°2, 2002, pp. 57-80.

2005

A. Montfort, « "This is Tomorrow", une abstraction "in progress" », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°91, printemps 2005, pp. 44-65.

## Livres et catalogues d'exposition

R. Alley, *Forty Years of Modern Art, 1945-1985*, Londres, Tate Publishing, 1986.

L. Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres : Tiranti, 1954.

ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN, *A Concise Illustrated Catalogue of Works Purchased 1942-78*, Londres : Arts Council, 1979.

M. Banham, B. Hillier, *A Tonic to the Nation, The Festival of Great Britain 1951*, Londres : Thames and Hudson, 1976.

S. Bann (éd.), *The Tradition of Constructivism*, Londres : Thames and Hudson, 1974.

C. Bell, *Victor Pasmore*, Harmondsworth : Penguin Books, 1945.

[Exposition, Berne, Kunsthalle, 1963] *Victor Pasmore, William Scott*, Berne : Kunsthalle, 1963.

A. Bowness & L. Lambertini (éd.), *Victor Pasmore with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Constructions and Graphics 1926-79*, Londres : Thames and Hudson, 1980.

A. Brighton and L. Morris (éd.), *Towards Another Picture: An Anthology of Writings by Artists Working in Britain 1945-77*, Nottingham : Midlands Group, 1977.

[Exposition, Calais, 1983], *Victor Pasmore*, réd. Evelyne-Dorothee Allemand, Calais: Musée de Calais, 1983.

[Exposition, Cambridge, 1955], *Victor Pasmore, Selected Works 1926-1954*, réd. J. Commander, Londres : The Arts Council, 1955.

M. Chamot, D. Farr, M. Butlin, *Catalogue of the Modern British Paintings, Drawings and*

*Sculpture in the Tate Gallery*, Londres : Oldbourne Press, 1964.

[Exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1969] *Relief/Construction/Relief*, J. van der Marck (éd.), Chicago : Museum of Contemporary Art, 1968 (itinérance en 1969).

P. Curtis (éd.), *Sculpture in Twentieth-century Britain; 1 : Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception; 2: A Guide to Sculptors in the Leeds Collections*, Leeds : Henry Moore Institute, 2003.

[Exposition, Edimbourg, Scottish National Gallery, 1992] *New Beginnings ; Postwar British Art from the Collection of Ken Powell*, réd. A. Grieve, Edimbourg : Scottish National Gallery of Modern Art, 1993.

D. Farr, *British Sculpture Since 1945*, Londres : Tate Gallery, 1965.

M. Garlake, *New Art, New World: British Art in Postwar Society*, New Haven (Connecticut), Londres : Yale University Press, 1998.

S. Gathercole, *The Constructionist Environment: Abstract Art and Architecture in Britain, 1951-69*, PhD. Thèse, Manchester University, 2000.

A. Grieve, *Art and the Machine*, Norwich : University of East Anglia, 1968.

A. Grieve, « Constructivism after the Second World War », dans S. Nairne and N. Serota (éd.), *British Sculpture in the Twentieth Century*, Londres : Whitechapel Art Gallery, 1981, pp. 155-164.

A. Grieve, *The Sculpture of Robert Adams*, Londres : The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, 1992.

A. Grieve, *Robert Adams, 1917-1984: A Sculptor's Record*, Londres : Tate Publishing, 1993.

A. Grieve, *Constructed Abstract Art in England After the Second World War, A Neglected Avant-Garde*, New Haven (Connecticut), Londres : Yale University Press pour le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2005.

A. Grieve (éd.), *Victor Pasmore, Writings and Interviews*, Londres : Tate Publishing, 2010.

[Exposition, Hanovre, Kestner Gesellschaft, 1962] *Victor Pasmore, Retrospective exhibition*, intro. Werner Smalenbach, Hanovre : Kestner Gesellschaft, 1962.

Ch. Harrison, *English Art and Modernism* (1re édition 1981), New Haven (Connecticut), Londres : Yale University Press, 1994

G. Hassell, *Camberwell School of Arts and Crafts, its Students and Teachers, 1943-60*, Woodbridge : Antique Collectors' Club, 1995.

P. Heron, *The Changing Forms of Art*, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1955.

[Exposition, Huddersfield, Huddersfield Art Gallery, 2004] *Mary Martin: The End is Always to Achieve Simplicity*, S. Brown and R. Hall (éd.), Huddersfield : Huddersfield Art Gallery, 2004.

B. Laughton, *The Euston Road School: A Study in Objective Painting*, Aldershot : Scolar Press, 1986.

[Exposition, Londres, Annely Juda Gallery, 1987] *Kenneth and Mary Martin*, Londres : Annely Juda Gallery, 1987.

[Exposition, Londres, Artists International Association, 1952] *The Mirror and the Square*, Londres : Artists International Association, 1952.

[Exposition, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978] *Constructive Context*, S. Bann (éd.), Londres : Arts Council, 1978.

[Exposition, Londres, Camden Art Center, 2007] *Kenneth Martin and Mary Martin*, réd. Sarah Martin, Celia Davies, Londres : Camden Art Center, juillet 2007.

[Exposition, Londres, Hayward Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, Lawrence Alloway, Reyner Banham, Theo Crosby et al, Londres : Hayward Gallery, 1956.

[Exposition, Londres, Hayward Gallery, 1983] *Anthony Hill, A Retrospective Exhibition*, A. Grieve (éd.), Londres : Hayward Gallery, 1983.

[Exposition, Londres, I.C.A., 1954], *Victor Pasmore, Paintings and constructions, 1944-1954*, réd. Lawrence Alloway, Londres: I.C.A. Gallery, 1954.

[Exposition, Londres, I.C.A, 1957] *Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, L. Alloway (éd.), Londres : I.C.A., 1957.

[Exposition, Londres, I.C.A, 1958], *Anthony Hill, Recent Constructions*, réd. L. Alloway Londres: I.C.A., 1958.

[Exposition, Londres, I.C.A., 1959] *The Developing Process : Work in Progress Towards a New Foundation of Art Teaching as Developed at the Department of Fine Art, King's College, Durham University, Newcastle-upon-Tyne and Leeds College of Art*, R. Coleman, V. Pasmore et al., Londres : I.C.A., 1959.

[Exposition, Londres, I.C.A, 1981] *A Continuing Process: The New Creativity in British Art Education 1955-65*, D. Thistlewood, Londres : I.C.A., London, 1981.

[Exposition, Londres, Lords Gallery, 1962] *Kenneth Martin*, Londres : Lords Gallery, 1962

[Exposition, Londres, Marlborough Fine Art Gallery, 1999], *Victor Pasmore: 1908-98 Memorial Retrospective Exhibition*, réd. Norbert Lynton, Londres : Marlborough Fine Art ltd, 1999.

[Exposition, Londres, O'Hana, Gallery, 1957] *Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, réd. L. Alloway, Londres : O'Hana Gallery, 1957.

[Exposition, Londres, O'Hana Gallery, 1958] *Basic Forms* (Pasmore), Londres : O'Hana Gallery, 1959.

[Exposition, Londres, Tate Gallery, 1965] *Victor Pasmore: Retrospective Exhibition 1925-65*, éd. Ronald Alley, Londres : Tate Gallery, 1965

[Exposition, Londres, Tate Gallery, 1975], *Kenneth Martin, Retrospective Exhibition*, J. Baljeu, D. Bohm, M. Compton et al., Londres : Tate Gallery, 1975.

[Exposition, Londres, Tate Gallery, 1984] *Mary Martin*, M. Compton, H. Lane, M. Duff et al., Londres : Tate Gallery, 1984.

[Exposition, Londres, Victoria and Albert Museum, 1969] *Four Artists: Reliefs, Constructions, Drawings*, Londres : Victoria and Albert Museum, 1969.

[Exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956] *This is Tomorrow*, L. Alloway, Th. Crosby, R. Banham et al., Londres : Whitechapel Art Gallery, 1956 (n. p).

[Exposition, Londres, Zwemmer Gallery, 1934] *Objective Abstractions*, G. Bell, T. Carr, I. Hitchens et al, Londres : Zwemmer Gallery, 1934.

A. Massey, *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester : Manchester University Press, 1995

[Exposition, Milan, British Council, 1976] *Arte Inglese Oggi, 1960-76*, Milan : Palazzo Reale, 1976.

L. Morris and R. Radford, *A.I.A.: The Story of the Artists International Association 1933-53*, Oxford : Museum of Modern Art, 1983.

[Exposition, Mouans-Sartoux, Espace de l'Art concret, 2000] *Art concret*, Serge Lemoine (éd.), Paris : Réunion des Musées nationaux, 2000.

C. Naylor and C.P. Orridge, *Contemporary Artists*, Londres : St. James Press, 1977.

[Exposition, Newcastle, 1960] *Victor Pasmore*, éd. Ronald Davey, Newcastle : Hatton Gallery, 1960.

[Exposition, New Haven, Yale Center for British Art, 1979] *Kenneth Martin*, Andrew Forge (éd.), New Heaven : Yale Center for British Art, 1979.

[Exposition, New Haven, Yale Center for British Art, 1988], *Victor Pasmore*, L. Gowing, L. Sjoberg, New Haven : Yale Center for British Art, 1988.

[Exposition, New York, Museum of Modern Art, 1985] *Contrasts of Form – Geometric Abstract Art 1910-80*, M. Dabrowski, New York : Museum of Modern Art, 1985.

[Exposition, Oxford, Ashmolean Museum, 1941] « The Euston Road Group », éd. Kenneth Clark, Oxford : Ashmolean Museum, 1941.

[Exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1961], *Victor Pasmore, Eduardo Paolozzi*, Paris : Presses artistiques, 1961.

H. Read, *Contemporary British Art*, Harmondsworth : Penguin, 1951.

H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres : Thames and Hudson, 1964.

H. Read « Victor Pasmore », in B. Dorival (éd.), *Les Peintres célèbres*, Tome III, Paris : Editions Lucien Mazenod, 1964

J. Reichardt, *Victor Pasmore*, Londres : Methuen, 1962.

G. Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, New York : George Braziller, 1967.

D. Robbins (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge (Massachusetts) : MIT Press, 1990.

W. Rotzler, *Constructivism and the Geometric Tradition*, Buffalo : Buffalo Fine Arts Association, Albright Knox Gallery, 1979.

W. Rotzler, *Konstruktive Konzepte: Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis Heute*, Zurich : ABC Verlag, 1977.

M. Rowell, *The Planar Dimension : Europe 1912 – 1932*, New York : Guggenheim Museum, 1979.

J. Rye, *Adrian Heath*, Londres : Lund Humphries, 2011.

[Exposition, São Paulo, 1966], *Pasmore* (São Paulo Biennale), éd. H. Read, Londres : British Council, 1966.

M. Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris : Maeght, 1949.

M. Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, Paris : Hazan, 1957 (Traduction anglaise Londres : Methuen, 1958).

M. Seuphor, *La Sculpture de ce Siècle*, Neuchâtel : Griffon, 1959.

W.J. Strachan, *Open Air Sculpture in Britain*, Londres : A. Zwemmer Ltd / The Tate Gallery, 1984.

W. Townsend, *The Townsend Journals: An Artist's Record of his Times 1928-51*, A. Forge (éd.), Londres : Tate, 1976.

[Exposition, Venise, 1952] *New Aspects of British Sculpture* (Pavillon britannique, XXVI<sup>e</sup> Biennale de Venise), intro. H. Read, Londres : British Council, 1952.

[Exposition, Venise, 1960] *Pasmore* (Pavillon britannique, XXX<sup>e</sup> Biennale de Venise), intro. A. Bowness, Londres : British Council, 1960.

[Exposition Wakefield, 1948] *The Euston Road School and Others*, éd William Townsend, Wakefield: Wakefield City Art Gallery, 1948, n.p.

[Exposition, Wolfsburg, 2002] *Blast to Freeze, British Art in the Twentieth Century*, H.M. Hughes and C. van Tuyl (éd.) Wolfsburg : Kunstmuseum, 2002 .

R.R. Yeomans, *The Foundation Course of Victor Pasmore and Richard Hamilton 1951-66*, PhD. Thesis, Institute of Education, London University, 1987.



# Annexes

## Annexe 1 : Selection d'expositions ayant marqué la constitution du groupe et sa reconnaissance

*Les expositions ayant bénéficié d'une publication sont signalées par un astérisque.*

### 1949

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture\** (parmi les participants Adams, Heath, M. Martin, Pasmore), New Burlington Galleries, Londres, 20 décembre 1949-17 janvier 1950.

### 1951

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture\** (parmi les participants : Adams, Heath, Hill, K. et M. Martin, Pasmore), New Burlington Galleries, Londres, février-3 mars.

*Abstract Paintings, Sculptures and Mobiles* (Adams, Barns-Graham, Blomberg, Bloom, Carter, Elston, Emanouel, Frost, Heath, Hepworth, Hill, Hilton, Jones, Kinley, K. et M. Martin, Mitchell, Nicholson, Paolozzi, Pasmore, Proctor, Richards, Spencer), A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

A cette occasion, publication de la revue *Broadsheet n°1 Devoted to Abstract Art*, Londres : Lund Humphries (articles de K. Martin, H.F. Clark, J.R. Weeks et A. Hill).

*British Abstract Art\** (Adams, Barns-Graham, Davies, Frost, Gear, Hamilton, Heath, Hepworth, Hill, Lanyon, McHale, K. et M. Martin, Nicholson, Paolozzi, Pasmore, Turnbull, Wells), commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture\** (parmi les participants Adams, Heath, K. et M. Martin, Pasmore, Paolozzi, Scott), New Burlington Galleries, Londres, fin de l'exposition le 24 novembre.

### 1952

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath* (Adams, Dannatt, Frost, Heath, Hill, K. Martin, Paolozzi, Pasmore), 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars.

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath* (Adams, Blomberg, Elston, Frost, Heath, Hepworth, Hill, K. et M. Martin, Mitchell, Nicholson, Paolozzi, Pasmore), 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet.

A cette occasion, publication du n°2 de la revue *Broadsheet* (article de Pasmore, K. Martin, Hill), document ronéotypé.

*The Mirror and the Square\** (parmi les participants : Heath, Hill, M. Martin, Pasmore), organisé par l'A.I.A., New Burlington Galleries, 2-20 décembre.

## 1953

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath* (Adams, Conran, Elston, Frost, Heath, Henderson, Hill, Hilton, K. et M. Martin, Paolozzi, Nicholson, Pasmore, Scott, Spencer, Williams, Weeks), 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

## 1954

*Cubism, Abstractionism, Sur-Realism, Formalism\** (parmi les participants : Adams, Heath, K. Martin, Pasmore), Redfern Gallery, Londres, 13 avril-8 mai.

*Artist v. Machine* (Adams, Ernest, Heath, Hill, Mc Hale, Gilbert, K. et M. Martin, Pasmore, Weeks), Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

## 1955

*Nine Abstract Artists\** (Adams, Frost, Heath, Hill, Hilton, K. et M. Martin, Pasmore, Scott), Redfern Gallery, Londres, 11-29 janvier.

L'exposition est accompagnée d'un dépliant dont l'introduction non signée est attribuée à A. Hill.

En amont de l'exposition a été publié en novembre 1954 : Lawrence Alloway (éd.), *Nine Abstract Artists: Their Work and Theory*, Londres :Tiranti.

*Measurement and Proportion\** (Buchanan, Carter, Clough, Cohen, Coldstream, Dolan, Forge, Froy, George, Hill, Heath, Hoyland, K. et M. Martin, Moss, Pasmore, Seabrooke, Symons, Townsend, Uglow, Wilde,Williams), commissaires A. Heath et A. Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

## 1956

*This is Tomorrow\** (Groupe 1 : Crosby Facetti, Turnbull, White ; Groupe 2 : Hamilton, McHale, Voekler ; Groupe 3 : Catleugh, Hull, Thornston ; Groupe 4 : A. et S. Jackson, Scanavino ; Groupe 5 : Hill, Ernest, Williams ; Groupe 6 : Henderson, Paolizzi, Smithson ; Groupe 7 : Pasmore, Goldfinger, Phillips ; Groupe 8 : Matthews, Pine, Stirling ; Groupe 9 : Weeks, K. et M. Martin ; Groupe 10 : Adams, Carter, Newby, Wilson ; Groupe 11 : Heath, Weeks ; Groupe 12 : Holroyd, del Renzio, Alloway), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

## 1957

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956\** (Adams, Blow, Cordell, Davie, Feiler, Forrester, Frost, Gear, Heath, Hepworth, Heron, Hill, Hilton, Hull, Kinley, K. et M. Martin, Moynihan, Nicholson, Pasmore, Winter), I.C.A., Londres, 16 janvier-16 février.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57\** (parmi les exposants, les représentant de l'abstraction géométrique : Adams, Ernest, Heath, Hepworth, Hill, K. et M. Martin, Mc Hale, Nicholson, Pasmore, Stroud), commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

Parallèlement au catalogue de l'exposition, parution du 3<sup>e</sup> numéro de la revue *Broadsheet* (article A. Hill, K. Martin).

## 1960

*Konkrete Kunst\** (parmi les artistes présentés : Hill, K. et M. Martin, Pasmore), commissaire M. Bill, Helmhaus Museum, Zurich (Suisse), 8 juin-14 août.

## 1961

*Construction: England 1950-1960\** (Burt, Carruthers, Campbell, Elliott, Ernest, Gilbert, Hill, Hudson, Letts, K. et M. Martin, Mc Hale, Mouchos, Pasmore, Stroud, Wall, Welch, Williams, Wise), Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février.

*VI<sup>e</sup> Congrès de l'Union Internationale des Architectes\** (parmi les intervenants : Ernest, Hill, K. et M. Martin, Wise), South Bank, Londres, 3-7 juillet.

*British Constructivist Art\** (Ernest, Gilbert, Hill, K. et M. Martin, Pasmore), exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par « The American Federation of Art », octobre 1961-octobre 1962.

Le Arts Council organisera une variante de cette exposition sous le titre *Construction : England* (Ernest, Evans, Hill, Jones, Lowe, K. et M. Martin, Pasmore, Rugg, Wise) et présentée en différentes stations en Angleterre en 1963.

## Annexe 2 : Sélection d'expositions par artistes jusqu'en 1961

### Robert Adams

(5 octobre 1917, Far Cotton, Northampton – 5 avril 1984, Great Maplestead, Essex)

#### 1947

*Exposition personnelle*, Gimpel Fils Gallery, Londres, 25 novembre-3 janvier 1948.

#### 1949

*Exposition personnelle*, Gimpel Fils Gallery, Londres, avril.

*Exposition personnelle*, Galerie Jeanne Bucher, Paris, juin.

*Exposition de groupe*, Royal Society of British Artists, Suffolk Street Galleries, Londres, décembre.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, 20 décembre 1949- 17 janvier 1950.

#### 1950

*London-Paris, New Trends in Painting and Sculpture*, I.C.A., New Burlington Galleries, mars-avril.

*Exposition personnelle*, Passedoit Gallery, New York (New York), avril.

*Exposition internationale en plein air de sculpture 1900-1950*, Middelheim Park, Anvers (Belgique), juillet-septembre.

#### 1951

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, février-3 mars.

*Festival of Britain*, South Bank, Londres, mai-septembre  
(Commande du Arts Council : *Apocalyptic Figure*).

*Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles*, A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*Exposition personnelle*, Gimpel Fils Gallery, Londres, juillet.

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, novembre.

*Young Sculptors*, I.C.A. Londres, 31 décembre 1951-3 février 1952.

## **1952**

*Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore*, Galleria Origine, Rome (Italie), 8-31 mars.

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars

*New Aspects of British Sculpture*, Pavillon britannique, XXVI<sup>e</sup> Biennale (Armitage, Butler, Chadwick, Clarke, Meadows, Moore, Paolozzi, Turnbull), Venise (Italie), 14 juin-19 octobre.

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet.

*London Group Annual Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 25 octobre-22 novembre.

## **1953**

*Robert Adams, William Gear*, Gimpel Fils Gallery, Londres, mars-avril.

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

*2<sup>e</sup> Biennale de la sculpture*, Middelheim Park, Anvers (Belgique), 20 juin-30 septembre.

## **1954**

*Exposition personnelle*, Victor Waddington Gallery, Dublin (Irlande), 12-22 mai.

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

*3<sup>rd</sup> LCC International Exhibition of Sculpture in the Open-Air*, Holland Park, Londres, mai-septembre.

## **1955**

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres, 11-29 janvier.

## **1956**

*Robert Adams, William Gear*, Gimpel Fils Gallery, Londres, février.

*Abstracts*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 2-16 juin.

*This is Tomorrow* (Groupe 10 : Adams, Carter, Newby, Wilson), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

## **1957**

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 6 janvier-16 février.

*Exposition personnelle*, Galerie Parnass, Wuppertal (Allemagne), avril.  
(Itinérance à Dortmund, Bonn, Düsseldorf).

*Sculpture 1850-1950, 4<sup>th</sup> LCC sculpture exhibition*, Holland Park, Londres, mai-septembre.

*Ten Young British Sculptors*, IV Biennale, São Paulo (Brésil), 22 septembre-30 décembre.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## **1958**

*Robert Adams, William Gear*, Gimpel Fils Gallery, Londres, 4 février-1<sup>er</sup> mars.

*A.I.A. 25, R.B.A. Galleries*, Londres, 28 mars-23 avril.

*Carnegie International Exhibition*, Carnegie Institute, Pittsburgh (Pennsylvanie),  
décembre 1958-janvier 1959.

## **1959**

*5<sup>e</sup> Biennale de la sculpture*, Middelheim Park, Anvers (Belgique), 3 mai-30 septembre.

*La collaboration internationale entre artistes et architectes dans la réalisation du nouvel opéra et théâtre de Gelsenkirchen*, Galerie Iris Clert, Paris, 29 mai-juin.

## **1960**

*5<sup>th</sup> LCC Exhibition of Sculpture in the open-air*, Battersea Park, Londres, mai-septembre.

*Robert Adams, Pierre Courtin*, Gimpel Fils Gallery, Londres.

# **John Ernest**

(6 mai 1922, Philadelphie (Pennsylvanie) - 21 juillet 1994, Exeter).

## **1954**

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

## **1956**

*This is Tomorrow* (Groupe 5 : Hill, Ernest, Williams), Whitechapel Art Gallery, Londres,  
9 août-9 septembre.

## **1957**

*Abstract*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-26 mai.

*Pictures without Paint*, A.I.A Gallery, Londres, 6-30 novembre.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## **1961**

*Construction: England 1950-1960*, Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février

*Vle Congrès de l'Union Internationale des Architectes*, South Bank, Londres, 3-7 juillet

*British Constructivist Art*, exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par « The American Federation of Art », octobre 1961-octobre 1962.

## **Adrian Heath**

(23 juin 1920, Maymyo, Birmanie – 15 septembre 1992, France)

## **1948**

*Exposition personnelle*, Musée de Peinture, Carcassonne. 21 février-15 mars.

## **1949**

*Summer exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 30 juin-1<sup>er</sup> octobre

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, 20 décembre 1949-17 janvier 1950

## **1950**

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, juin-septembre.

## **1951**

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, février-3 mars.

*Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles*, A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*Summer exhibition*, Redfern Gallery, Londres, juillet-août

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, novembre.

## 1952

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars

*Abstract*, Penwith Gallery, St Ives, printemps.

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 3 juillet-31 août.

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet

*Salon des Réalités Nouvelles*, Palais de Tokyo, Paris, juillet-août.

*London Group*, New Burlington Galleries, 25 octobre-12 novembre.

*The Mirror and the Square*, organisée par l'A.I.A., New Burlington Galleries, Londres, 2-20 décembre.

## 1953

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

*Coronation Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 28 mai-25 juillet.

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, 10 septembre-3 octobre.

*London Group Annual Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 3-28 novembre.

## 1954

*Cubism, Abstractionism, Sur-Realism, Formalism*, Redfern Gallery, Londres, 13 avril-8 mai.

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

*Collages and Objects*, I. C. A., 13 octobre-20 novembre.

*Exposition de groupe*, A.I.A. Gallery, Londres, 20 octobre-9 novembre.

*London Group Annual Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 6 novembre-4 décembre.

## 1955

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres 11-29 janvier.

*Measurement and Proportion*, commissaires Adrian Heath et Andrew Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 7 juillet-27 août.

*Contemporary Painting, Sculpture and Crafts*, Leeds City Art Gallery,  
30 novembre-31 décembre.

## **1956**

*Exposition de groupe*, A.I.A. Gallery, 25 janvier-14 février.

*Exposition personnelle*, Symon Quinn Gallery, Huddersfield, février.

*London Group, Annual Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 14 avril-4 mai.

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, 5 juillet-1<sup>er</sup> septembre.

*This is Tomorrow* (Groupe 11 Heath, Weeks), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

*Vision and Reality*, Wakefield City Art Gallery, 28 septembre-27 octobre.

## **1957**

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 16 janvier-16 février.

*Metavisual, Tachiste, Abstract*, Redfern Gallery, Londres, 4 avril-6 mai.

*Abstract*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-26 mai.

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 9 juillet- 31 août.

Exposition personnelle, Lords Gallery, St Johns Wood, Londres, 15 octobre – 9 novembre.

*Pictures without Paint*, A.I.A Gallery, Londres, 6-30 novembre.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## **1958**

*A.I.A. 25, R.B.A. Galleries*, Londres, 28 mars -23 avril.

*British Abstract Painting*, Auckland City Art Gallery, Auckland (Nouvelle Zélande), mai.

## **1959**

*Exposition personnelle*, Hanover Gallery, Londres, 14 janvier-15 février.

*Konstförening*, Göteborg and De Unga Gallery, Stockholm (Suède), 21 février-8 mars.

*Paintings, Drawings, Reliefs*, A.I.A. Gallery, 6 août-6 septembre.

## **1960**

*Exposition personnelle*, Hanover Gallery, Londres, décembre 1960–janvier 1961.

## 1961

*Exposition personnelle*, Museum am Ostwall, Dortmund (Allemagne), 14 mai-11 juin.

*Drawing Towards Painting*, Leicester City Art, Leicester, 21 octobre-11 novembre.

## Anthony Hill

(4 avril 1930, Londres)

## 1950

*Aspects of British Art*, I.C.A., Londres, 13 décembre 1950-12 janvier 1951.

## 1951

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, février-3 mars.

*Abstract Paintings, Sculptures and Mobiles* A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

## 1952

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars.

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet.

*7<sup>ème</sup> Salon des Réalités Nouvelles*, Palais de Tokyo, Paris, juillet-août.

*The Mirror and the Square*, organisée par l'A.I.A., New Burlington Galleries, 2-20 décembre.

## 1953

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

## 1954

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

*Collages and Objects*, commissaires L. Alloway et J. McHale, I.C.A., Londres, 13 octobre-9 juin.

## 1955

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres, 11-29 janvier.

*Measurement and Proportion*, commissaires Adrian Heath et Andrew Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

## 1956

*Aspect of Contemporary English Painting*, Parsons Gallery, Londres, 2-27 janvier

*This is Tomorrow* (Groupe 5 : Hill, Ernest, Williams), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

*Recent Abstract painting*, Whitworth Art Gallery, Manchester, 3-20 décembre.

## 1957

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 16 janvier-16 février.

*Cinquante ans de peinture abstraite*, Galerie Creuse, Paris, mars.

*Abstract*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-26 mai.

*Living Art*, Lords Gallery, Londres, 23 juillet-1<sup>er</sup> septembre.

*Pictures without Paint*, A.I.A Gallery, Londres, 6-30 novembre.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## 1958

*Exposition personnelle, Recent Constructions*, I.C.A., Londres, 12 février-18 mars.

## 1959

*Paintings, Drawings, Reliefs*, A.I.A. Gallery. 6 août-6 septembre.

## 1960

*Konkrete Kunst*, commissaire M. Bill, Helmhaus Museum, Zurich (Suisse), 8 juin-14 août.

## 1961

*Construction: England 1950-1960*, Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février.

*VI<sup>e</sup> Congrès de l'Union Internationale des Architectes*, South Bank, Londres, 3-7 juillet.

*British Constructivist Art*, exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par « The American Federation of Art », octobre 1961-octobre 1962.

## Kenneth Martin

(12 avril 1905, Sheffield – 18 November 1984, Londres)

(Expose régulièrement à l'A.I.A à partir de 1934, et au London Group à partir de 1936).

### 1943

*Exposition de groupe*, Leicester Galleries, Londres, mars

### 1946

*Exposition personnelle*, Leicester Galleries, Londres.

### 1950

*Exposition de groupe* (Premières abstractions), Leicester Galleries, Londres, juillet

### 1951

*Exposition de groupe*, Gimpel Fils Gallery, Londres, février

*Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles*, A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group*, New Burlington Galleries, Londres, novembre.

### 1952

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet

*The Mirror and the Square*, organisée par l'A.I.A., New Burlington Galleries, 2-20 décembre.

### 1953

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

*Exposition de mobiles*, Whittington Hospital, Highgate, 25 septembre-15 octobre.

### 1954

*Reliefs and Mobiles* (avec Mary Martin), Heffer Gallery, Cambridge, 21 avril-15 mai.

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

## 1955

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres 11-29 janvier.

*Measurement and Proportion*, commissaires Adrian Heath et Andrew Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

## 1956

*Exposition de groupe*, A.I.A. Gallery, 25 janvier-14 février.

*Abstracts*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 2-16 juin.

*Contemporary Sculpture*, Hanover Gallery, Londres, juillet-septembre.

*This is Tomorrow* (Groupe 9 : Weeks, K. et M. Martin), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

## 1957

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 16 janvier-16 février.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## 1958

A.I.A. 25, R.B.A. Galleries, Londres. 28 mars-23 avril.

## 1959

*Paintings, Drawings, Reliefs*, A.I.A. Gallery, 6 août-6 septembre.

## 1960

*Konkrete Kunst*, commissaire M. Bill, Helmhaus Museum, Zurich (Suisse), 8 juin-14 août.

*Essays in Movement*, (avec Mary Martin), I.C.A., Londres, 9 juin-2 juillet.

## 1961

*Construction: England 1950-1960*, Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février.

*Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam (Pays-Bas), 10 mars-17 avril.

*Rorelse i Konsten*, Moderna Museet, Stockholm (Suède), 17 mai -3 septembre.

*Vie Congrès de l'Union International des Architectes*, South Bank, Londres, 3-7 juillet.

*British Constructivist Art*, exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par « The American Federation of Art », octobre 1961-octobre 1962.

# Mary Martin

(16 janvier 1907, Folkstone- 9 octobre 1960, Londres).

## 1937

*1937 Exhibition - Unity of Artists for Peace, Democracy and Cultural Development*, A.I.A., 41 Grosvenor Square, Londres, avril-mai.

## 1942

*Exposition de groupe de A.I.A.*, R.B.A Galleries, février.

## 1949

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, 20 décembre 1949-17 janvier 1950.

## 1951

*Exposition de groupe*, Gimpel Fils Gallery, Londres, février

*Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles*, A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, novembre.

## 1952

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet

*The Mirror and the Square*, organisée par l'A.I.A., New Burlington Galleries, 2-20 décembre.

## 1953

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

*New Trends in English Sculpture*, Heffer Gallery, Cambridge, octobre.

## 1954

*Reliefs and Mobiles* (avec Kenneth Martin), Heffer Gallery, Cambridge, 21 avril-15 mai.

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

## 1955

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres 11-29 janvier.

*Measurement and Proportion*, commissaires Adrian Heath et Andrew Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

## 1956

*Abstracts*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 2-16 juin.

*Contemporary Sculpture*, Hanover Gallery, Londres, juillet-septembre.

*This is Tomorrow* (Groupe 9 : Weeks, K. et M. Martin), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

## 1957

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 16 janvier-16 février.

*Abstract*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-26 mai.

*Summer Exhibition*, A.I.A. Gallery, Londres, août-septembre.

*Pictures without Paint*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-30 novembre.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## 1958

*A.I.A. 25*, R.B.A. Galleries, Londres, 28 mars-23 avril.

## 1959

*Paintings, Drawings, Reliefs*, A.I.A. Gallery, 6 août-6 septembre.

## 1960

*Konkrete Kunst*, commissaire M. Bill, Helmhaus Museum, Zurich (Suisse), 8 juin-14 août.

*Essays in Movement*, (avec Kenneth Martin), I.C.A., Londres, 9 juin-2 juillet.

## 1961

*Construction: England 1950-1960*, Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février.

*Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam (Pays-Bas) 10 mars-17 avril.

*Rorelse i Konsten*, Moderna Museet, Stockholm (Suède), 17 mai -3 septembre.

*Vie Congrès de l'Union International des Architectes*, South Bank, Londres, 3-7 juillet.

*British Constructivist Art*, exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par « The

American Federation of Art », octobre 1961-octobre 1962.

## Victor Pasmore

(3 décembre 1908, Chelsham - 23 janvier 1998, Malte).

### 1930

*XVII Artists*, Zwemmer Gallery, Londres.

*28th London Group*, New Burlington Galleries, Londres, octobre.

### 1931

*XVII Artists*, Zwemmer Gallery, Londres.

### 1933

*Exposition personnelle*, London Artists Association, Cooling Galleries, Londres, octobre-novembre.

### 1934

*Objective Abstractions*, Zwemmer Gallery, Londres, 20 mars au 14 avril.

*32nd Exhibition of the London Group*, New Burlington Galleries, Londres, 12-30 novembre.

### 1938

*Fifteen Paintings of London*, commissaire Graham Bell, Storrان Gallery, Londres, octobre.

### 1939

*Paraphrases*, Storrان Gallery, Londres, février-mars.

### 1940

*Exposition personnelle*, Wildenstein Gallery, juin.

### 1941

*Exhibition of Paintings by Members of the Euston Road Group*, Ashmolean Museum, Oxford, mai-juin.

### 1943

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, février-mars.

## 1947

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, 27 novembre-27 décembre.

## 1948

*The Euston Road School and Others*, commissaire William Townsend, Wakefield City Art Gallery, Wakefield, 8 mai-12 juin.

Une version itinérante de l'exposition est reprise par le Arts Council.

*London Group Exhibition*, Academy Hall, Londres, 21 mai-6 juin.

Exposition personnelle, Redfern Gallery, Londres, 30 novembre-31 décembre.

## 1949

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, 3-26 novembre.

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, 20 décembre 1949-17 janvier 1950.

## 1950

*Spring exhibition*, Penwith Gallery, St Ives, printemps.

*Society of Mural Painters*, New Burlington Gardens, 18 avril-10 mai.

*Pittsburgh International Exhibition of Paintings*, Carnegie Institute, Pittsburgh (Pennsylvanie), 19 octobre-21 décembre.

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, 12 décembre-6 janvier 1951.

*Aspects of British Art*, I.C.A., Londres, 13 décembre 1950-12 janvier 1951.

## 1951

*London Group Exhibition of Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, février-3 mars.

*Sixty paintings for '51*, Arts Council (exposition itinérante), New Burlington Galleries, Londres, avril.

*British Painting, 1925-50, First Anthology*, Arts Council, New Burlington Galleries, Londres, 1<sup>er</sup> mai-9 juin 1951 (itinérance Manchester City Art Gallery).

*Festival of Britain*, South Bank, Londres, mai-septembre (commande du Arts Council : *Mural du Regatta Restaurant*).

*Abstract Paintings, Sculptures and Mobiles*, A.I.A. Gallery, Londres, 22 mai-11 juin.

*British Painting 1925-50, Second Anthology*, Arts Council, New Burlington Galleries, Londres, juin-juillet 1951. (Itinérance Manchester City Art)

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, juillet-août.

*Ten Decades, a Review of English Taste, 1851-1951*, Festival exhibition, I.C.A., Galleries of the Royal Society of British Artists, Londres, 10 août-27 septembre.

*British Abstract Art*, commissaire A. Hill, Gimpel Fils Gallery, Londres, août.

*London Group Exhibition, Contemporary Drawing Painting Sculpture*, New Burlington Galleries, Londres, novembre.

## **1952**

*Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore*, Galleria Origine, Rome (Italie), 8-31 mars.

*1<sup>re</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 21-23 mars.

*Victor Pasmore, Recent Works*, Redfern Gallery, Londres, 1<sup>er</sup>-31 mai

*2<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 11-14 juillet.

*Summer exhibition*, Penwith Gallery, Saint Ives, été.

*London Group Annual Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 25 octobre-22 novembre.

*The Mirror and the Square*, organisée par l'A.I.A., New Burlington Galleries, 2-20 décembre.

## **1953**

*Drawings for Pictures*, Arts Council (exposition itinérante), Arts Council Gallery, Londres, février-mars.

*3<sup>e</sup> Exposition d'un week-end dans l'atelier d'Adrian Heath*, 22 Fitzroy Street, Londres, 1<sup>er</sup>-4 mai.

*Space in Colour*, Hanover Gallery, Londres, 7 juillet-7 août.

*Coronation Exhibition*, Penwith Gallery, Saint Ives, été.

## **1954**

*Retrospective exhibition, Paintings and constructions 1944-54*, I.C.A., mars-mai.

*Artist v. Machine*, Building Centre, Londres, 19 mai-9 juin.

## **1955**

*Nine Abstract Artists*, Redfern Gallery, Londres 11-29 janvier.

*Retrospective exhibition, Selected Works, 1926-54*, Arts Council Gallery, Cambridge, février-mars.

*Measurement and Proportion*, commissaires Adrian Heath et Andrew Forge, A.I.A. Gallery, Londres, 10-29 mai.

*Exposition personnelle*, Redfern Gallery, Londres, 2-25 juin.

## 1956

*London Group Annual Exhibition*, R.B.A. Galleries, Londres, 14 avril-4 mai.

*Abstracts*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 2-16 juin.

*This is Tomorrow* (Groupe 7 : Pasmore, Goldfinger, Phillips), Whitechapel Art Gallery, Londres, 9 août-9 septembre.

*Masters of British Painting 1800-1950*, Museum of Modern Art, New York, 1<sup>er</sup> octobre-2 décembre (itinérance City Art Museum, Saint Louis (Missouri) ; California Palace of the Legion of Honor, San Francisco (Californie)).

*Abstracts*, Austen Hayes Gallery, York, 27 novembre-24 décembre.

*Recent Abstract Painting*, Whitworth Art Gallery, Manchester, 3-20 décembre.

## 1957

*Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*, I.C.A., Londres, 6 janvier-16 février.

*Metavisual, Tachiste, Abstract*, Redfern Gallery, Londres, 4 avril-6 mai.

*Abstract*, A.I.A. Gallery, Londres, 6-26 mai.

*An Exhibit, environmental exhibition, with Richard Hamilton*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 3-19 juin (présentée ensuite à l'I.C.A, Londres, 13-24 août).

*Summer Exhibition*, Redfern Gallery, Londres, 9 juillet-31 août.

*Summer Exhibition*, A.I.A. Gallery, Londres, août-septembre.

*Pictures without Paint*, A.I.A Gallery, Londres, 6-30 novembre.

*1<sup>st</sup> John Moores Liverpool Exhibition*, Walker Art Gallery, Liverpool, novembre-janvier 1958.

*Dimensions, British Abstract Art 1948-57*, commissaire L. Alloway, O'Hana Gallery, Londres, 6-21 décembre.

## 1958

*London Group Annual Exhibition*, R.B.A. Galleries, Londres, 18 janvier-7 février.

*Art, Machine and Environment*, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne, février.

*Three masters of modern British painting : Sir Matthew Smith, Victor Pasmore, Francis Bacon*, Arts Council, Victoria Art Gallery Bath, 24 mai-7 juin. (Itinérance : Carlisle Art

Gallery, Shrewsbury Art Gallery, Bournemouth College of Art, Manchester City Art Gallery, Cheltenham Art Gallery).

*Basic Forms*, O'Hana Gallery, Londres, 29 septembre-18 octobre.

## 1959

*London Group Annual Exhibition*, R.B.A Galleries, Londres, 18 avril-8 mai.

*The Developing Process*, I.C.A. Londres, 29 avril-mai

*The 5<sup>th</sup> International Art Exhibition*, Metropolitan Art Gallery, Tokyo (Japon), mai-juin 1959. (Itinérance : Osaka, Takamatsu, Yawata, Hiroshima, Fukuoka, Ube, Saseho, Nakamura).

*An Exhibit II, with Richard Hamilton*, Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, juin.

*documenta II*, Cassel (Allemagne), 11 juillet-11 octobre 1959

*Paintings, Drawings, Reliefs*, A.I.A. Gallery, 6 août-6 septembre.

*2<sup>nd</sup> John Moores Liverpool Exhibition*, Walker Art Gallery, Liverpool, 19 novembre 1959 -17 janvier 1960.

## 1960

*Works for Venice Biennale*, Hatton Gallery, Londres, mai.

*Konkrete Kunst*, commissaire M.Bill, Helmhaus Museum, Zurich (Suisse), 8 juin-14 août.

*XXX<sup>e</sup> Biennale*, Pavillon britannique, Venise (Italie), juin-octobre.

*Guggenheim International Award*, Guggenheim Museum, New York (New York), 1<sup>er</sup> novembre 1960-31 janvier 1961.

## 1961

*Construction: England 1950-1960*, Drian Gallery, Londres, 11 janvier-4 février.

*Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam (Pays-Bas), 10 mars-17 avril

*Exposition personnelle*, Marlborough Gallery, Londres, mars.

*British Constructivist Art*, exposition organisée par l'I.C.A., itinérance assurée par The American Federation of Art, octobre 1961-octobre 1962.





**UNIVERSITÉ  
FRANÇOIS - RABELAIS  
DE TOURS**



**ÉCOLE DOCTORALE Science de l'Homme et de la Société  
InTRu**

**THÈSE** présentée par :  
**Anne MONTFORT**

soutenue le 20 octobre 2012

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de  
Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

**RECONSTITUTION D'UNE  
ABSTRACTION  
GENÈSE ET DÉFINITION D'UNE FORME D'ART  
CONSTRUCTIF À LONDRES DE 1927 À 1961**

**PLANCHES**

## LISTE DES PLANCHES

### Recommencer

#### Chapitre I : Abstractions objectives

- Fig 1 Victor Pasmore, *Landscape with Cows*, 1926  
Fig 2 Victor Pasmore, *Woods at Farleigh*, 1926  
Fig 3 Victor Pasmore, *Farleigh Church in Spring*, 1926  
Fig 4 Victor Pasmore, *Still Life with Vases*, 1928  
Fig 5 Victor Pasmore, *The Bradman Still Life*, 1929  
Fig 6 Victor Pasmore, *Sea Front*, 1932  
Fig 6a Charles Conder, *Windy Day at Brighton*, c. 1904-1905  
Fig 7 Victor Pasmore, *Still Life*, 1931-1932  
Fig 7a Georges Braque, *Guitare et Pichet*, 1927  
Fig 8a Frank Bramley, *A Hopeless Dawn*, 1888  
Fig 8b Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863  
Fig 9 Victor Pasmore, *Window Scene – Dieppe*, 1932  
Fig 9a Henri Matisse, *Intérieur à Collioure (La Sieste)*, 1905  
Fig 10 Graham Bell, *Painting (Objective Abstraction)*, 1934  
Fig 11 Geoffrey Tibble, *Painting (Objective Abstraction)*, 1934  
Fig 12 Rodrigo Moynihan, *Painting (Objective Abstraction)*, 1933  
Fig 13 Ben Nicholson, *White Relief (Cercle et Carré)*, 1934  
Fig 14 Victor Pasmore, *Window, Finsbury Park*, 1933

#### Chapitre II : L'Euston Road School, une nouvelle objectivité ?

- Fig 15 Victor Pasmore, *Tea garden*, 1935  
Fig 15a Pierre Bonnard, *La Table*, 1925  
Fig 16 Victor Pasmore, *The Red Tablecloth*, 1936  
Fig 17 Victor Pasmore, *The Dining Car*, 1937  
Fig 18 Victor Pasmore, *Interior with Wooden Chairs*, c. 1937  
Fig 19 Claude Rogers, *Boys at Dinner (étude)*, c. 1934  
Fig 20 Victor Pasmore, *Parisian Café*, 1936-1937  
Fig 21 William Coldstream, *Man with a Beard*, 1939  
Fig 22 Victor Pasmore, *Girl with a Handbag*, 1938  
Fig 23 Victor Pasmore, *The Striped Dress, Artist and Model* c. 1939

Fig 24 Victor Pasmore, *Lamplight*, 1941

### Chapitre III : Les Méthodes de construction picturale, retour à l'abstraction

Fig 25 Victor Pasmore, *The Thames at Chiswick*, 1943

Fig 26 Victor Pasmore, *Study of the Antique*, 1944-1945

Fig 27 Victor Pasmore, *Portrait of a Jewish Woman*, 1943-1945

Fig 27a Paul Cézanne, *Femme à la cafetière*, c. 1895

Fig 28 Victor Pasmore, *The Supper at Emmaeus*, 1942-1946

Fig 28a Victor Pasmore, *The Supper at Emmaeus* (état 1944)

Fig 29 Victor Pasmore, *The Studio of Ingres*, 1945-1947

Fig 29a Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande odalisque*, 1814

Fig 30 Victor Pasmore, *The Quiet River, The Thames at Chiswick*, 1943-1944

Fig 31 Victor Pasmore, *The Evening Star: Effect of Mist*, 1946-1947

Fig 31a Joseph Mallord William Turner, *The Evening Star*, c. 1830

Fig 32 Victor Pasmore, *The Thames at Chiswick: Sun Shining through the Mist*,  
1946-1947

Fig 33 Victor Pasmore, *The Hanging Gardens of Hammersmith: Effect of Moonlight*,  
1944-1947

Fig 34 Victor Pasmore, *Riverside Gardens*, 1944

Fig 35 Victor Pasmore, *Square Motif: Green and Lilac*, 1948

Fig 35a Paul Klee, *Burg und Sonne*, 1928

### Conclusion

Fig 36 Kenneth Martin, *Self Portrait*, c. 1940

Fig 37 Kenneth Martin, *Sunflowers*, c. 1946

Fig 38 Mary Martin, *Still Life with Fruit*, 1948

Fig 38a Mary Martin, Carnet de dessin, c. 1948

Fig 38b Mary Martin, Carnet de dessin, c. 1948

Fig 39 Mary Martin, *Houses and Trees*, 1949

Fig 40 Kenneth Martin, *Chalk Farm*, 1949

Fig 40a Kenneth Martin, Carnet de dessin, c. 1949

Fig 40b Kenneth Martin, Carnet de dessin, c.1949

## Un art de l'environnement

### Introduction

- Fig 41 Adrian Heath, *Roofs of Carcassonne*, 1948  
Fig 42 Adrian Heath, *Roofstops at Hammersmith*, 1949

### Chapitre I : Produire pour ne plus reproduire

- Fig 43 Victor Pasmore, *Abstract in White Grey and Ochre n°1*, 1949  
Fig 44 Victor Pasmore, *Abstract in White Brown and Ochre*, 1949  
Fig 45 Victor Pasmore, *Abstract in Red, Brown, Olive and Mustard*, 1948  
Fig 46 Victor Pasmore, *Roses in a Jar*, 1947  
Fig 47 Victor Pasmore, *Abstract in Pink, Yellow and Umber*, 1949  
Fig 48 Victor Pasmore, *Abstract in Indian Red, Pink, Olive and Crimson*, 1949  
Fig 49 Kenneth Martin, *Collage in Red and Grey*, 1950  
Fig 50 Kenneth Martin, *Abstract Green and Brown*, 1949-1950  
Fig 51 Kenneth Martin, *Abstract Green and Brown (3)*, c. 1950  
Fig 52 Mary Martin, *Square Form*, c. 1950  
Fig 53 Adrian Heath, *Rotating Rectangles*, 1949  
Fig 54 Adrian Heath, *Climbing Composition Green and Blue*, 1950  
Fig 55 Victor Pasmore, *Maquette pour le mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston*, 1950  
Fig 56 Victor Pasmore, *Mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston*, 1950  
Fig 56a Ben Nicholson, *Octobre*, 1949 (panneau concave pour le Rangitane)  
Fig 57 Victor Pasmore, *Porthemeor Beach, St Ives*, 1950  
Fig 58 Victor Pasmore, *Spiral Motif in Green, Violet, Blue and Gold: The Coast of the Inland Sea*, 1950  
Fig 59 Victor Pasmore, *Abstract in Olive, Brown and Indigo (The Indian Man)*, 1950  
Fig 60 Victor Pasmore, *Spiral Development: The Fiery Sky*, 1948

### Chapitre 2 : L'Esprit de la reconstruction

- Fig 61 Victor Pasmore, *The Waterfall in Black and White*, 1951,  
Fig 62 Victor Pasmore travaillant sur le carton de *Waterfall*, Hiver 1950-1951  
Fig 63 Victor Pasmore, *Abstract in Brown, Black and Olive*, 1950  
Fig 64 Victor Pasmore, *The Snowstorm: Spiral Motif in Black and White*, 1950 -1951  
Fig 65 Kenneth Martin, *Sans-titre*, c. 1951

- Fig 66 Kenneth Martin, *Sans-titre*, 1951
- Fig 67 Robert Adams, *Bud*, 1947
- Fig 68 Robert Adams, *Seated Figure*, 1947
- Fig 69 Robert Adams, *Mother and child*, 1947
- Fig 70 Robert Adams, *Tall Figure*, 1948-1949
- Fig 70a Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin I, L'Oiseau dans l'espace*, 1926
- Fig 71 Robert Adams, *Bather with Ball*, 1948
- Fig 71a Pablo Picasso, *Baigneur et cabine*, 1928
- Fig 72 Robert Adams, *Mother and Child*, 1948
- Fig 73 Robert Adams, *Standing Figure*, 1949
- Fig 74 Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres: Penguin Books, 1951, pl 58-59
- Fig 75 Robert Adams, *Black Forms*, c.1950
- Fig 76 Vue de l'exposition « Abstract Paintings, Sculptures and Mobile, A.I.A. Gallery, 22 mai-11 juin 1951 »
- Fig 76a Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres : Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 77 Anthony Hill, *Composition*, 1950
- Fig 77a Pablo Picasso, *Tête*, 1913
- Fig 78 Anthony Hill, *Frame and String Construction*, 1948
- Fig 79 Anthony Hill, *Jeux*, 1951

### Chapitre 3 : Le constructionnisme est un humanisme

- Fig 80 Robert Adams, *Pierced Sheet*, 1951-1952
- Fig 81 Edouardo Paolozzi, *Table Sculpture (Growth)*, 1949
- Fig 82 Kenneth Martin, *Mobile with Dowel Rods*, 1951
- Fig 83 Mary Martin, *Columbarium*, 1951
- Fig 84 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952
- Fig 85 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952
- Fig 86 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952, schéma de l'accrochage réalisé par Alastair Grieve

(extrait de Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.

- Fig 87 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21-23 mars 1952 schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 88 Victor Pasmore, *White Relief*, 1951
- Fig 89 Victor Pasmore, *Relief painting in White, Black and Indian Red*, 1951-1952
- Fig 90 Victor Pasmore, *Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952
- Fig 90a Charles Biederman, *Construction 4/40 (4)*
- Fig 91 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 92 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 93 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952
- Fig 94 Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952
- Fig 95 Exposition de mobiles à l'Hôpital Whittington, Highgate, octobre-novembre 1953. Coupure de journal (non identifiée) reproduite dans Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p.138
- Fig 96 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

- Fig 97 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 98 Carton d'invitation pour la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953.
- Fig 99 Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953, schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005.
- Fig 100 Robert Adams, *Monolithic Form*, 1954
- Fig 101 Adrian Heath, *Light Screen*, 1954-1982
- Fig 101a Victor Pasmore, *Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952
- Fig 102 Anthony Hill, Etude pour *Catenary Rythms*, 1953-1954
- Fig 103 Mary Martin, *Spiral Movement*, 1951
- Fig 104 Kenneth Martin, *Small Screw Mobile*, 1953
- Fig 105 Stephen Gilbert, *Plan pour un syndicat d'initiative (Quimper)*
- Fig 106 John Ernest, *Constructed Tower*, 1954

### **3<sup>e</sup> Partie : Les lendemains d'hier ne sont pas aujourd'hui**

#### Chapitre 1 : Neufs artistes abstraits

- Fig 107 Terry Frost, *Movement: Green, Black and White*, 1951
- Fig 108 William Scott, *Black and White Forms*, 1953
- Fig 109 Roger Hilton, *February*, 1954
- Fig 110 Victor Pasmore, *Rectangular Motif : Black, White and Maroon n°2*, 1954
- Fig 111 Mary Martin, *Spiral Movement*, 1954
- Fig 112 Adrian Heath, *Orange, Blue and Grey*, 1953
- Fig 113 Anthony Hill, *Free Orthogonal Composition*, 1953
- Fig 114 Anthony Hill, *Collage*, c.1951
- Fig 115 Anthony Hill, *Loop-Line*, 1953
- Fig 116 Anthony Hill, *Orthogonal Composition*, 1954

- Fig 117 Anthony Hill, *Progression of Rectangles*, 1954-1955
- Fig 118 Robert Adams, *Pierced/Curved Relief*, 1952-1953
- Fig 119 Kenneth Martin, *Line in Space*, 1951-1952
- Fig 120 Pasmore travaillant à la composition d'un relief, été 1955, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol. 55, n°4, été 1956
- Fig 121 Vue latérale d'un relief, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol 55, n°4, été 1956
- Fig 122 Deux étapes intermédiaires de la construction d'un relief, image extraite de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol. 55, n°4, été 1956

## Chapitre 2 : C'est aujourd'hui demain

- Fig 123 Sélection de douze affiches réalisées pour l'exposition « This is Tomorrow »
- Fig 124 Extrait du film, *Face of Tomorrow*, 13 août 1956
- Fig 125 Extrait du film, *This is Tomorrow*, 8 octobre 1956
- Fig 126 « This is Tomorrow », Groupe 10
- Fig 127 « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 127a « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 128 « This is Tomorrow », Groupe 5
- Fig 129 Charles Biederman, *Letters on the New Art*, Red Wing (Min.), 1951
- Fig 130 « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 130a « This is Tomorrow », Groupe 2
- Fig 131 « This is Tomorrow », Groupe 9
- Fig 131a *Maquette pour le pavillon du groupe 9 dans l'exposition « This is Tomorrow », 1956*
- Fig 132 « This is Tomorrow », Groupe 6
- Fig 133 « This is Tomorrow », Groupe 7
- Fig 133a Ernö Goldfinger, *Projet pour l'exposition « This is Tomorrow », 1956*
- Fig 134 « an Exhibit », vue de l'installation à Newcastle, juin 1957
- Fig 134a « an Exhibit », vue de l'installation à l'I.C.A. (Londres), août 1957
- Fig 134b « This is Tomorrow », Groupe 12

### Chapitre 3 : Le Constructivisme britannique

- Fig 135 Anthony Hill, *Relief Construction*, 1956
- Fig 136 Anthony Hill, *Relief Construction* (décembre 1956)
- Fig 137 Mary Martin, *The Waterfall*, 1957
- Fig 137a Mary Martin, *The Waterfall*, 1957 (vue latérale)
- Fig 138 Mary Martin, *Climbing Form*, 1953
- Fig 139 Mary Martin, *Climbing Form*, 1954
- Fig 140 Mary Martin, *Climbing Form*, 1957
- Fig 141 Mary Martin, *Black Relief*, 1957
- Fig 142 Mary Martin, *Pierced Relief*, c. 1959
- Fig 143 Victor Pasmore, *Mobile*, 1957 (Fairlawn School, Lewisham)
- Fig 144 Victor Pasmore, *Relief*, 1957 (Stephenson Engineering Building, Durham University, Newcastle)
- Fig 145 Peter Daniel, Frank Dixon, Victor Pasmore, *Maquette d'urbanisme Peterlee*, lot sud-ouest septembre 1956
- Fig 146 Peterlee, Avon Road, début des années 1960
- Fig 147 Victor Pasmore, *Abstract in White, Black, Indian and Lilac*, 1957
- Fig 148 Victor Pasmore et Rudolph Williams (architecte), *Maquette du Memorial Museum to Enrico Fermi*, 1955-1956
- Fig 149 Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur) ? *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970
- Fig 149a Victor Pasmore, *Maquette pour le Pavillon de Peterlee*, 1967
- Fig 149b Le Corbusier, Palais des Assemblées du Penjab et de l'Haryana, Chandigarh, 1955
- Fig 149c Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur) *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970 (vue sur Sunny Blunt au niveau supérieur).
- Fig 149d Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur), *Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970 (niveau supérieur côté pignon sud).
- Fig 150 Victor Pasmore, *Abstract in Black and White*, 1957
- Fig 151 Victor Pasmore, *Point development*, 1957-1960
- Fig 152 Victor Pasmore, Harry Durell, Theo Marsden, David Thirkettle, *Plan de Oakerside Drive, lotissement de Sunny Blunt, Peterlee*, après 1962
- Fig 153 Vue de l'exposition de Victor Pasmore dans le Pavillon britannique de la Biennale de Venise, 1960
- Fig 154 Victor Pasmore, *Linear Motif in Black and White n°1*, 1960

- Fig 155 Victor Pasmore, *Square Motif-Indian Red – n°1*, 1959
- Fig 156 Kenneth Martin, *Etude (Screw Mobile)*, 1960
- Fig 157 John Ernest, *Mosaic Relief-Construction*, 1960
- Fig 158 Planches 7 et 8, *The Developing Process, Work in Progress towards a New Foundation of Art Teaching as Developed in the Department of Fine Arts, King's College, Durham University, Newcastle-upon-Tyne, and at Leeds College of Art, I.C.A, Londres, 30 avril -23 mai 1959*
- Fig 159 Victor Pasmore et Richard Hamilton discutant avec des étudiants à l'occasion de la publication du catalogue *The Developing Process* en 1959

### **Conclusion**

- Fig 160 VIe Congrès de l'Union Internationale des Architecte, 1961



**RECOMMENCER**

## Chapitre 1 : Abstractions objectives



Fig 1  
Victor Pasmore  
*Landscape with Cows*, 1926  
Huile sur bois  
33,5 x 46 cm  
Collection privée



Fig 2  
Victor Pasmore  
*Woods at Farleigh*, 1926  
Huile sur bois  
30,5 x 40,5 cm  
Anc. coll. Winifred Pasmore

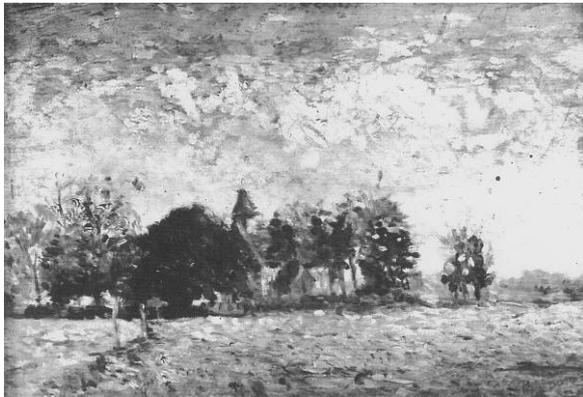


Fig 3  
Victor Pasmore  
*Farleigh Church in Spring*, 1926  
Huile sur bois  
30,5 x 40,5 cm  
Succession Pasmore

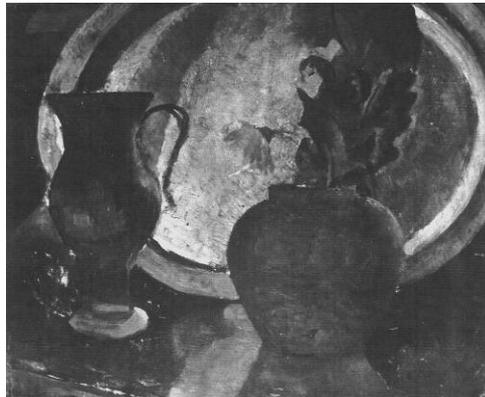


Fig 4  
Victor Pasmore  
*Still Life with Vases*, 1928  
Huile sur bois  
46 x 60 cm  
Collection privée

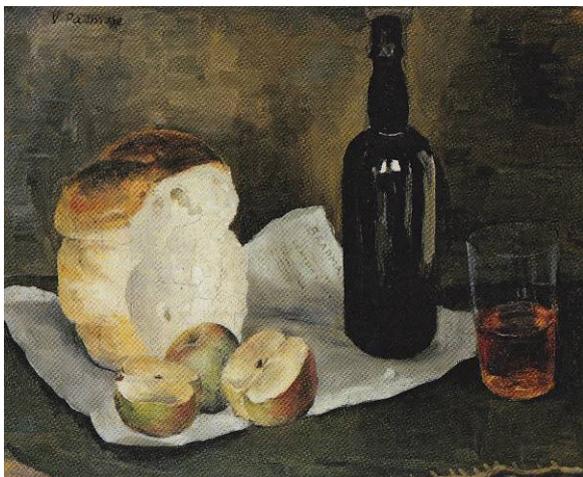


Fig 5  
Victor Pasmore  
*The Bradman Still Life*, 1929  
Huile sur toile  
46,3 X 55,8 cm  
City Art Gallery, Leeds



Fig 6  
 Victor Pasmore  
*Sea Front*, 1932  
 Huile sur toile  
 17,7 x 25,3 cm  
 Anc. coll. Winifred Pasmore



Fig 6a  
 Charles Conder  
*Windy Day at Brighton*, c. 1904-1905  
 Collection Tate, Londres

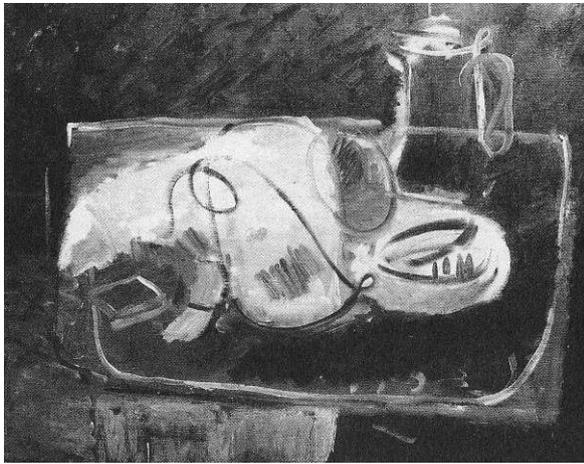


Fig 7  
 Victor Pasmore  
*Still Life*, 1931-1932  
 Huile sur toile  
 61 x 76 cm  
 Succession Pasmore



Fig 7a  
 Georges Braque  
*Guitare et Pichet*, 1927  
 Collection Tate (anc. coll. Stoop), Londres



Fig 8a  
 Frank Bramley  
*A Hopeless Dawn*, 1888  
 Collection Tate, Londres



Fig 8b  
 Edouard Manet  
*Le déjeuner sur l'herbe*, 1863  
 Musée d'Orsay, Paris



Fig 9  
Victor Pasmore  
*Window Scene – Dieppe*, 1932  
Huile sur toile  
50,8 x 61 cm  
Localisation inconnue  
(anc. coll. John Nicholls)



Fig 9a  
Henri Matisse  
*Intérieur à Collioure (La Sieste)*, 1905  
Collection Werner et Gabrielle Merzbacher

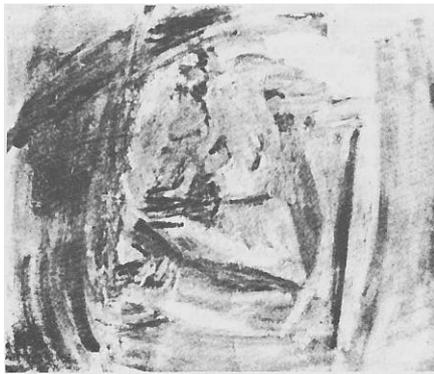


Fig 10  
Graham Bell  
*Painting (Objective Abstraction)*, 1934  
Auj. Détruite



Fig 11  
Geoffrey Tibble  
*Painting (Objective Abstraction)*, 1934  
Auj. Détruite

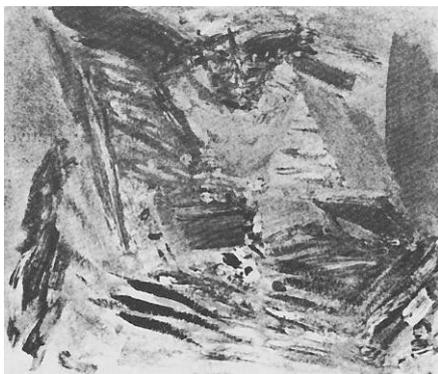


Fig 12  
Rodrigo Moynihan  
*Painting (Objective Abstraction)*, 1933  
Collection particulière

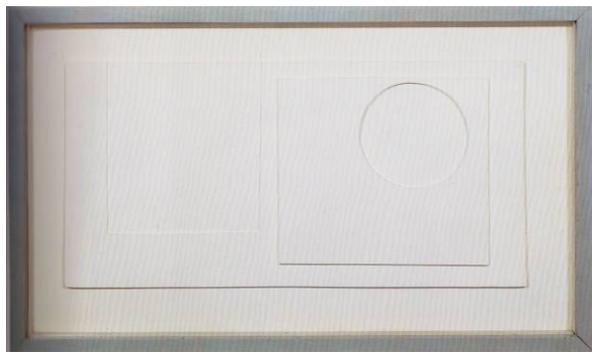


Fig 13  
Ben Nicholson  
*White Relief (Cercle et Carré)*, 1934  
Collection particulière



Fig 14  
Victor Pasmore  
*Window, Finsbury Park*  
1933  
Huile sur toile  
55 x 69,5 cm  
Département de  
l'environnement,  
Londres

## Chapitre 2 : L'Euston Road School, une nouvelle objectivité ?



Fig 15  
Victor Pasmore  
*Tea garden*, 1935  
Huile sur toile  
45,7 x 61 cm  
Bury Art Gallery Museum



Fig 15a  
Pierre Bonnard  
*La Table*, 1925  
Collection Tate, Londres



Fig 16  
Victor Pasmore  
*The Red Tablecloth*, 1936  
Huile sur toile  
63,5 x 76 cm  
Anc. coll. Sir Kenneth Clark



Fig 17  
Victor Pasmore  
*The Dining Car*, 1937  
Huile sur toile  
25,5 x 30,5 cm  
Collection Samuel Carr

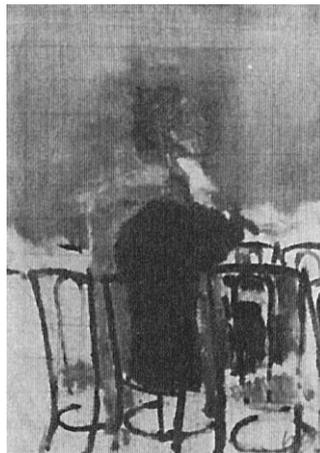


Fig 18  
Victor Pasmore  
*Interior with Wooden Chairs*, c. 1937  
Huile sur toile (esquisse)  
30,5 x 23 cm  
Collection Jacob Rothschild



Fig 19  
Claude Rogers  
*Boys at Dinner (Etude)*, c. 1934  
Localisation inconnue



Fig 20  
Victor Pasmore  
*Parisian Café*, 1936-1937  
Huile sur toile  
72,5 x 92 cm  
Manchester City Art Gallery

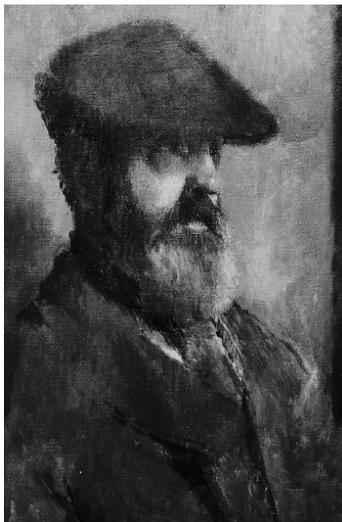


Fig 21  
William Coldstream  
*Man with a Beard*, 1939  
Collection Tate, Londres



Fig 22  
Victor Pasmore  
*Girl with a Handbag*, 1938  
Huile sur toile  
76 x 51 cm  
Leeds City Art Gallery



Fig 23  
Victor Pasmore  
*The Striped Dress, Artist and Model* c. 1939  
Huile sur toile  
51 x 61 cm  
Collection particulière



Fig 24  
Victor Pasmore  
*Lamplight*, 1941  
Huile sur toile  
63,5 x 76, 2  
Collection Tate, Londres

### Chapitre 3 : Les Méthodes de construction picturale, retour à l'abstraction



Fig 25  
Victor Pasmore  
*The Thames at Chiswick*, 1943  
Huile sur contreplaqué  
87 x 120,5 cm  
National Gallery of Canada, Ottawa



Fig 26  
Victor Pasmore  
*Study of the Antique*, 1944-1945  
Huile sur toile  
48,3 x 29 cm  
Anc. coll. Claude Rogers



Fig 27  
Victor Pasmore  
*Portrait of a Jewish Woman*, 1943-1945  
Huile sur toile  
50,8 x 40,6 cm  
Collection Tate, Londres



Fig 27a  
Paul Cézanne  
*Femme à la cafetière*, c. 1895  
Musée d'Orsay, Paris



Fig 28  
Victor Pasmore  
*The Supper at Emmaeus*, 1942-1946  
Huile sur toile  
82 x 111cm  
Anc. coll. Sir Michael Balcon

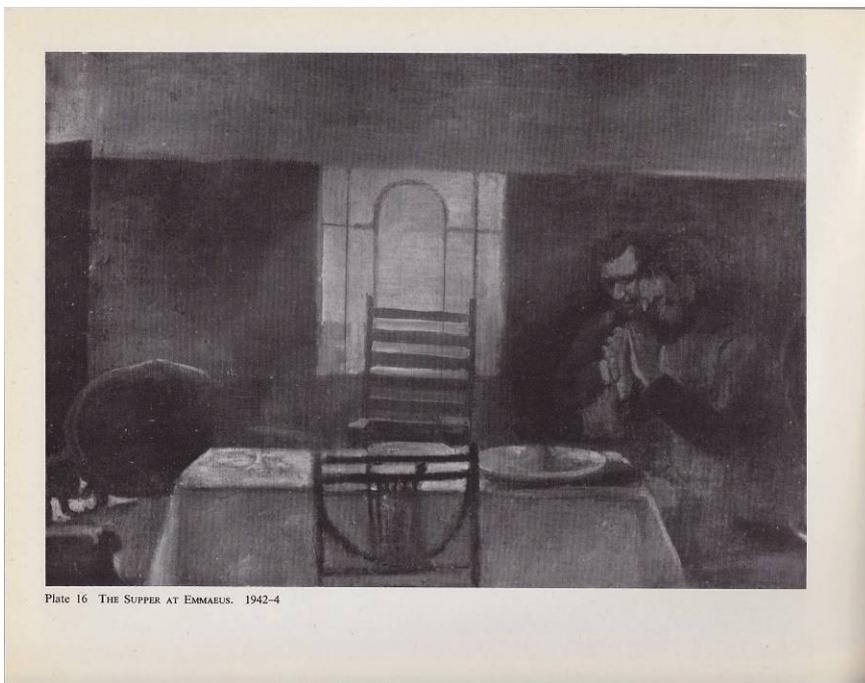


Fig 28a  
Victor Pasmore  
*The Supper at Emmaeus* (état 1944)  
Clive Bell, *Victor Pasmore*, Penguin Books, 1945 (pl. 16)



Fig 29  
Victor Pasmore  
*The Studio of Ingres*, 1945-1947  
Huile sur toile  
76,2 x 101,6 cm  
Collection privée



Fig 29a  
Jean-Auguste-Dominique Ingres  
*La Grande odalisque*, 1814  
Musée du Louvre, Paris



Fig 30  
 Victor Pasmore  
*The Quiet River, The Thames at Chiswick,*  
 1943-1944  
 Huile sur toile  
 76,2 x 101,6 cm  
 Collection Tate, Londres



Fig 31  
 Victor Pasmore  
*The Evening Star : Effect of Mist,* 1946-1947  
 Huile sur toile  
 76,2 x 101,6 cm  
 Collection privée (anc. Coll. Sir Kenneth Clark)



Fig 31a  
 Joseph Mallord William Turner  
*The Evening Star,* c. 1830  
 The National Gallery, Londres



Fig 32  
 Victor Pasmore  
*The Thames at Chiswick : Sun Shining  
 through the Mist,* 1946-1947  
 Huile sur toile  
 76,2 X 101,6 cm  
 National Gallery of Victoria, Melbourne



Fig 33  
 Victor Pasmore  
*The Hanging Gardens of Hammersmith : Effect of Moonlight, 1944-1947*  
 Huile sur toile  
 76,2 x 101,6 cm  
 Collection Tate, Londres



Fig 34  
 Victor Pasmore  
*Riverside Gardens, 1944*  
 Huile sur toile  
 61 x 91,5 cm  
 Collection particulière



Fig 35  
 Victor Pasmore  
*Square Motif : Green and Lilac, 1948*  
 Huile sur toile  
 22,8 x 33 cm  
 Collection particulière



Fig 35a  
 Paul Klee  
*Burg und Sonne, 1928*  
 Collection G.D. Thompson, Pittsburg (CA), anc. Coll. Penrose

## Conclusion



Fig 36  
Kenneth Martin  
*Self Portrait*, c. 1940  
Huile sur bois,  
35,6 x 25,4 cm  
National Portrait Gallery, Londres



Fig 37  
Kenneth Martin  
*Sunflowers*, c. 1946  
Huile sur toile  
Succession Kenneth Martin



Fig 38  
Mary Martin  
*Still Life with Fruit*, 1948  
Huile sur toile  
30,5 x 36 cm  
Collection particulière



Fig 38 a  
Mary Martin  
Carnet de dessin, c. 1948  
Crayon sur papier  
Succession Kenneth et Mary Martin



Fig 38b  
Mary Martin  
Carnet de dessin, c. 1948  
Crayon sur papier  
Succession Kenneth et Mary Martin

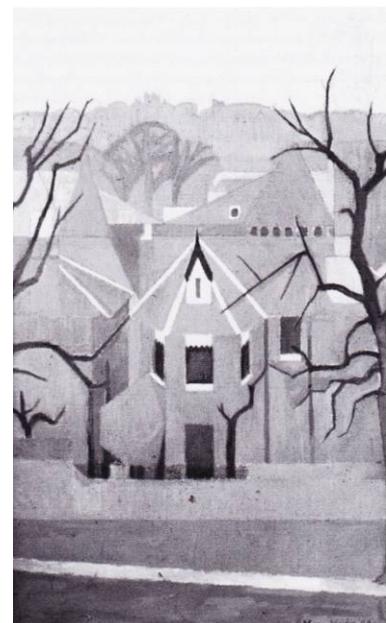


Fig 39  
Mary Martin  
*Houses and Trees*, 1949  
Huile sur toile  
76,2 X 45,7 cm  
Succession Mary Martin

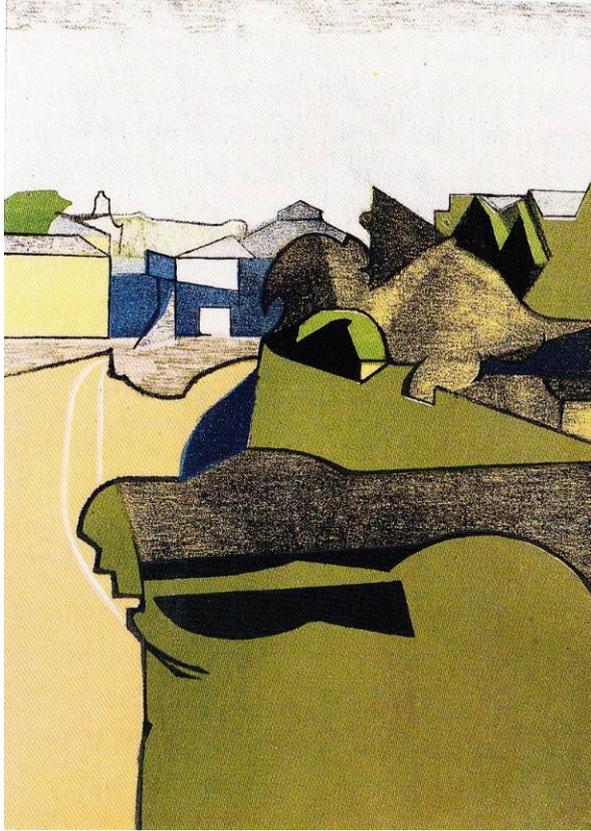


Fig 40  
Kenneth Martin  
*Chalk Farm*, 1949  
Lithographie  
35,5 X 25 cm  
Collection Kenneth Powell



Fig 40a  
Kenneth Martin  
Carnet de dessin c. 1949  
Crayon sur papier  
Succession Kenneth et Mary Martin

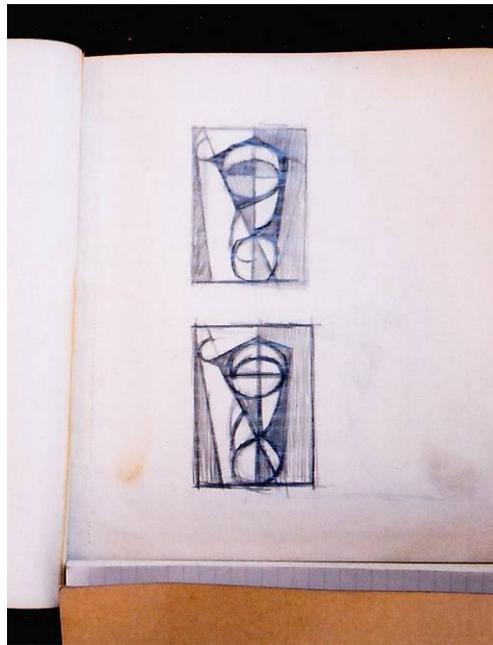


Fig 40b  
Kenneth Martin  
Carnet de dessin c.1949  
Crayon sur papier  
Succession Kenneth et Mary Martin

# **UN ART DE L'ENVIRONNEMENT**

## Introduction

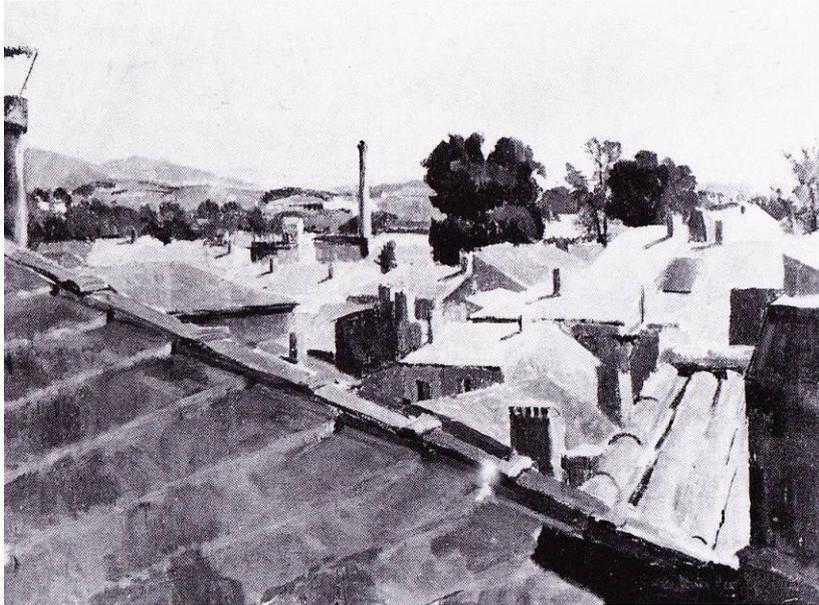


Fig 41  
Adrian Heath  
*Roofs of Carcassonne*, 1948  
Huile sur toile  
45,7 x 61 cm  
Succession Adrian Heath

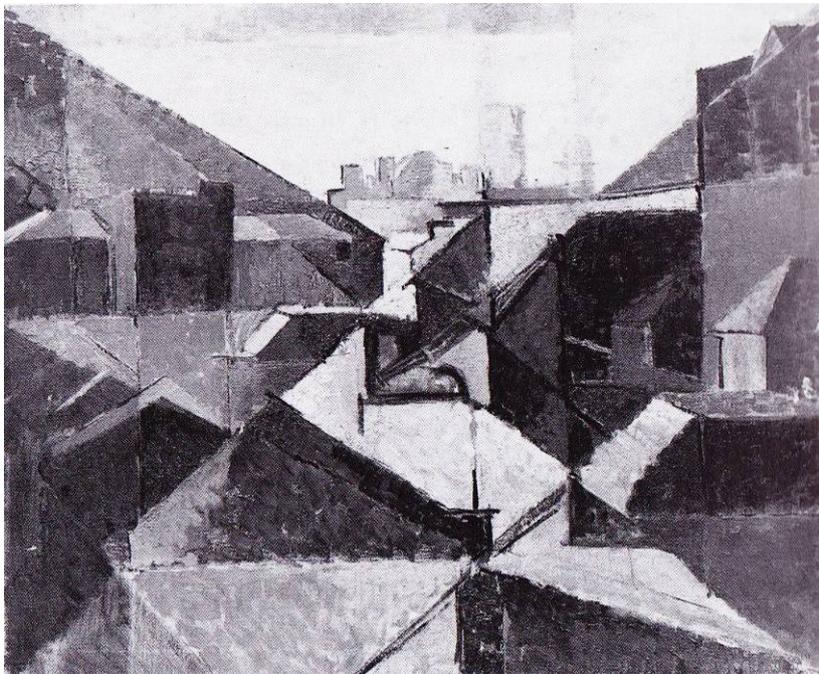


Fig 42  
Adrian Heath  
*Roofstops at Hammersmith*, 1949  
Huile sur toile  
50,8 X 61 cm  
Succession Adrian Heath

## Chapitre 1 : Produire pour ne plus reproduire

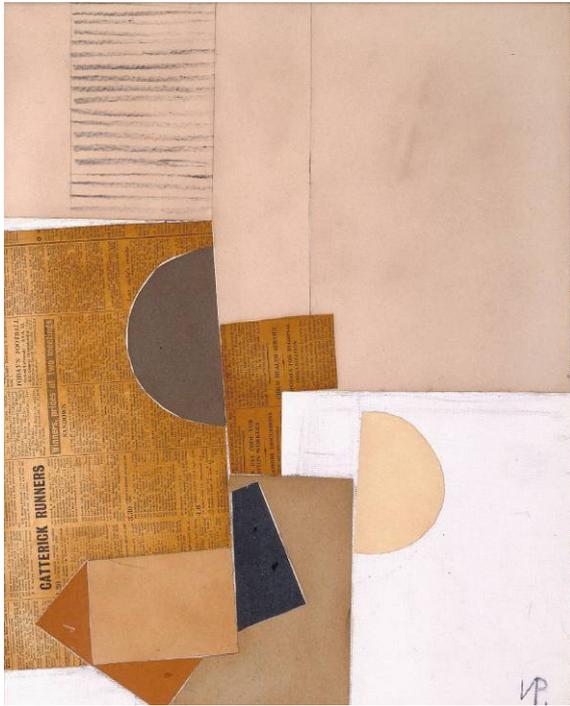


Fig 43  
Victor Pasmore  
*Abstract in White Grey and Ochre n°1*, 1949  
Papiers collés et crayon sur toile  
50,8 X 40,6 cm  
Collection Tate, Londres

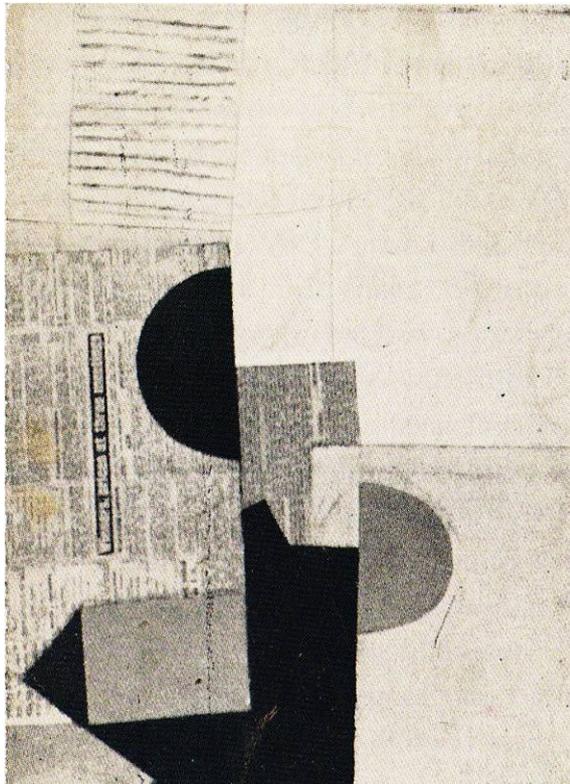


Fig 44  
Victor Pasmore  
*Abstract in White Brown and Ochre*, 1949  
(d'après sa reproduction sur la couverture de l'exposition  
de Pasmore à la Redfern Gallery, 1949)  
Papiers collés et crayon sur toile  
50,8 X 40,6 cm  
Collection John Rake



Fig 45  
 Victor Pasmore  
*Abstract in Red, Brown, Olive and Mustard*, 1948  
 Huile sur toile  
 45,7 x 38,7 cm  
 Collection Earl Haig



Fig 46  
 Victor Pasmore  
*Roses in a Jar*, 1947  
 Huile sur toile  
 61 x 45,7 cm  
 Collection Tate, Londres

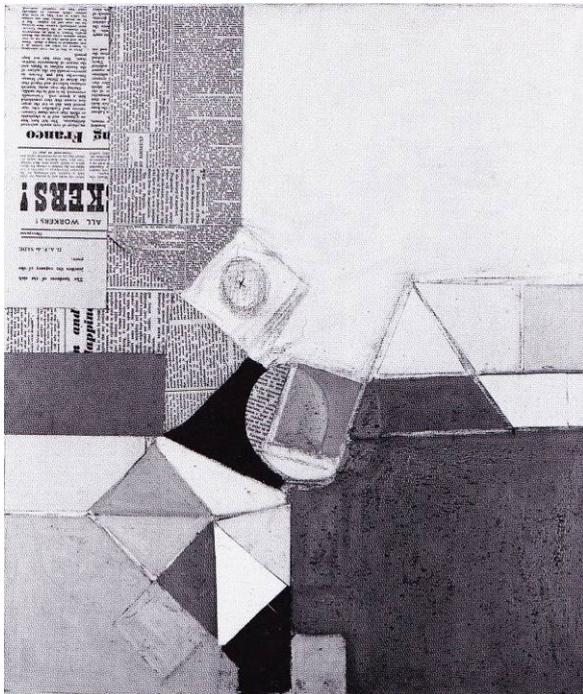


Fig 47  
 Victor Pasmore  
*Abstract in Pink, Yellow and Umber*, 1949  
 Huile et papier collés sur toile  
 61 x 50,8 cm  
 Ferens Art Gallery, Hull

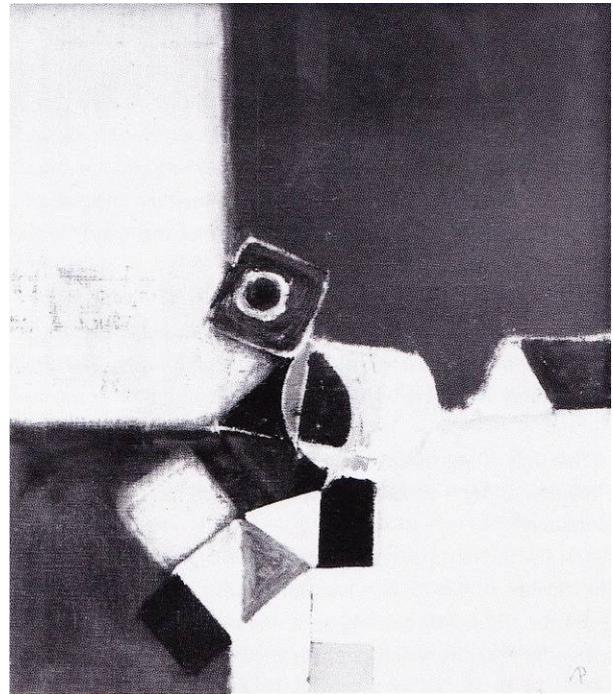


Fig 48  
 Victor Pasmore  
*Abstract in Indian Red, Pink, Olive and Crimson*, 1949  
 Huile sur toile  
 45,5 x 40 cm  
 Coll. Earl Haig

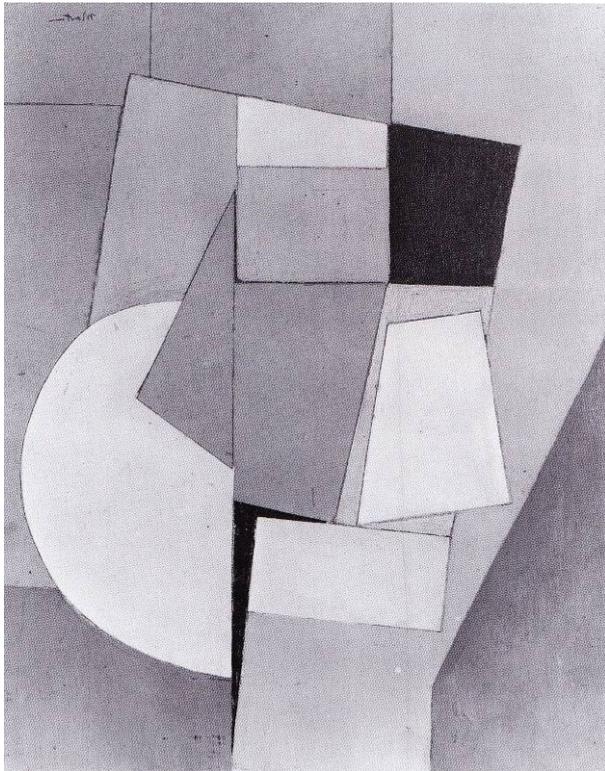


Fig 49  
 Kenneth Martin  
*Collage in Red and Grey*, 1950  
 Huile sur toile  
 51 x 40,5 cm  
 Succession Kenneth Martin



Fig 50  
 Kenneth Martin  
*Abstract Green and Brown*, 1949-1950  
 Huile sur toile  
 40,6 x 35,3 cm  
 Collection Kenneth Powell



Fig 51  
 Kenneth Martin  
*Abstract Green and Brown (3)*, c. 1950  
 Huile sur toile  
 40,8 x 35,3 cm  
 Succession Kenneth Martin

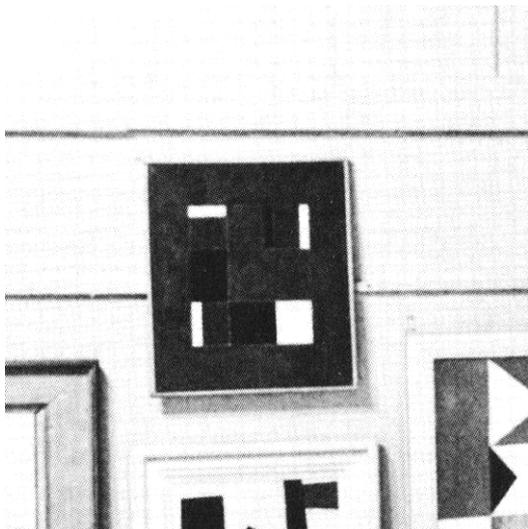


Fig 52  
 Mary Martin  
*Square Form*, c.1950  
 (peinture auj. disparue)  
 Détail d'une photographie de l'exposition  
 « Abstract Paintings, Sculpture and Mobiles »,  
 A. I. A. Gallery, 22 mai -11 juin 1951  
 Photo prov. Paul Martin

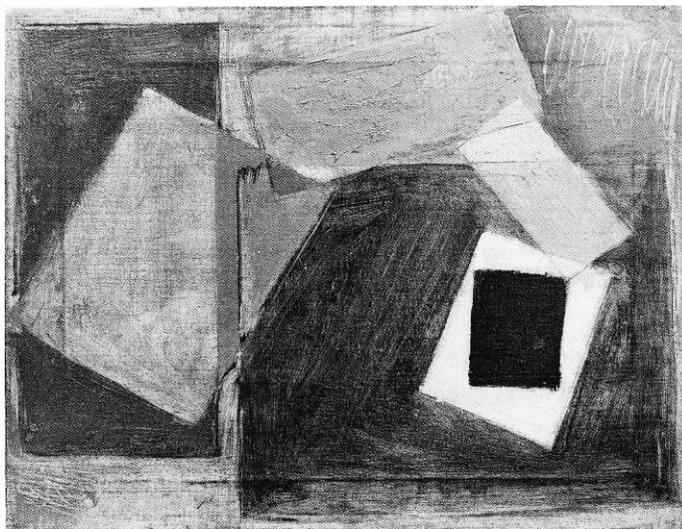


Fig 53  
 Adrian Heath  
*Rotating Rectangles*, 1949  
 Huile sur toile  
 28 x 35,5 cm  
 Succession Adrian Heath



Fig 54  
 Adrian Heath  
*Climbing Composition Green and Blue*, 1950  
 Huile sur toile  
 81,5 x 50,6 cm  
 Collection Kenneth Powell

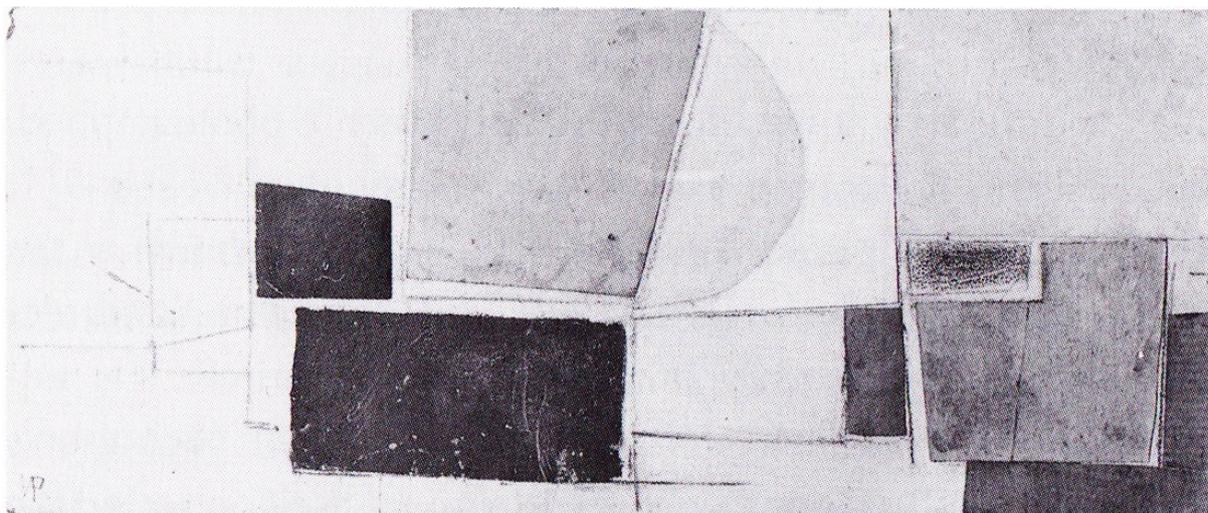


Fig 55  
 Victor Pasmore  
 Maquette pour le mural de la cantine du dépôt de bus de Kingston, 1950  
 Collage sur bois  
 11,4 x 23,5 cm  
 Collection privée

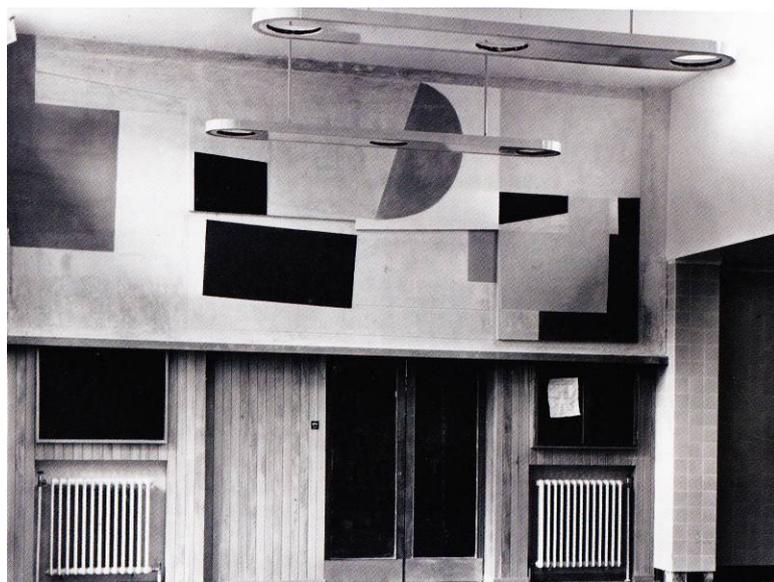


Fig 56  
 Victor Pasmore  
 Mural de la cantine du dépôt de bus  
 de Kingston, 1950  
 (auj. détruit)  
 Photo Colin Tait, juin 1950  
 London Transport Museum

Fig 56a  
 Ben Nicholson  
 Octobre 1949 (panneau concave pour le Rangitane)  
 Huile et mine de plomb  
 sur matériaux composites montés sur panneau concave  
 192 x 164 cm  
 Collection particulière

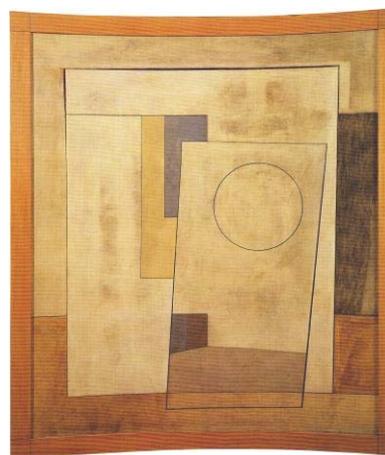




Fig 57  
 Victor Pasmore  
*Porthemeor Beach, St Ives, 1950*  
 Plume et encre sur papier  
 24,1 x 28,9 cm  
 Collection Tate, Londres



Fig 58  
 Victor Pasmore  
*Spiral Motif in Green, Violet, Blue and Gold : The Coast of the Inland Sea, 1950*  
 Huile sur toile  
 81,3 x 100,3 cm  
 Collection Tate, Londres

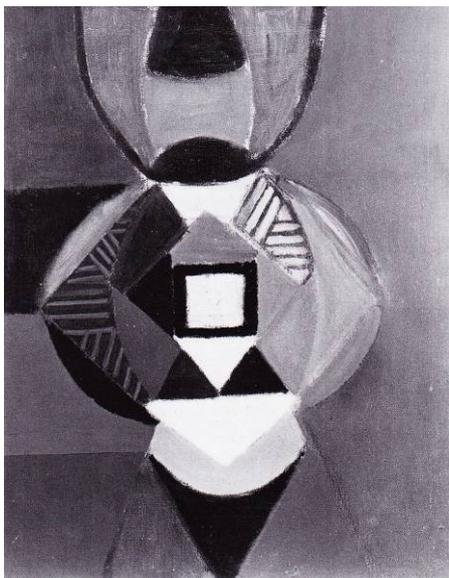


Fig 59  
 Victor Pasmore  
*Abstract in Olive, Brown and Indigo (The Indian Man), 1950*  
 Huile sur toile  
 51 x 41,5cm  
 Collection particulière



Fig 60  
 Victor Pasmore  
*Spiral Development : The Fiery Sky, 1948*  
 Huile sur toile  
 51 x 41,5cm  
 Collection particulière

## Chapitre 2 : L'Esprit de la reconstruction



Fig 61  
Victor Pasmore  
*The Waterfall in Black and White*, 1951,  
Mural en céramique du mur Sud-Est du restaurant  
Regatta (auj. détruit)  
9,55 X 8,53 m  
(reproduit dans *Broadsheet N°1*)

Fig 62  
Victor Pasmore travaillant sur le carton de *Waterfall*  
Hiver 1950-1951 (Getty Images)

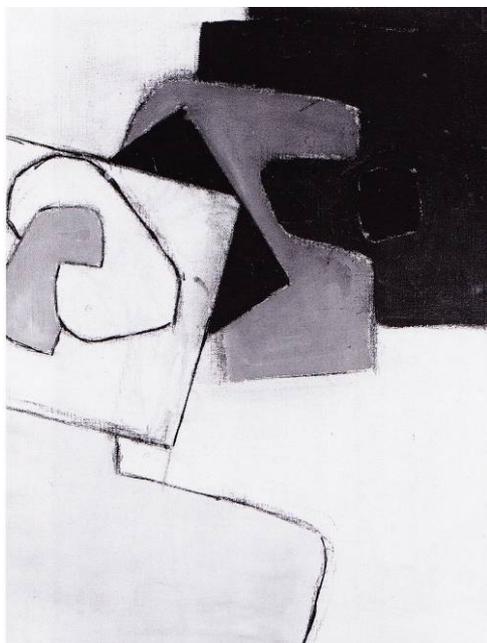


Fig 63  
Victor Pasmore  
*Abstract in Brown, Black and Olive*, 1950  
Huile sur toile  
45 x 35,5 cm  
Arts Council Collection, Londres

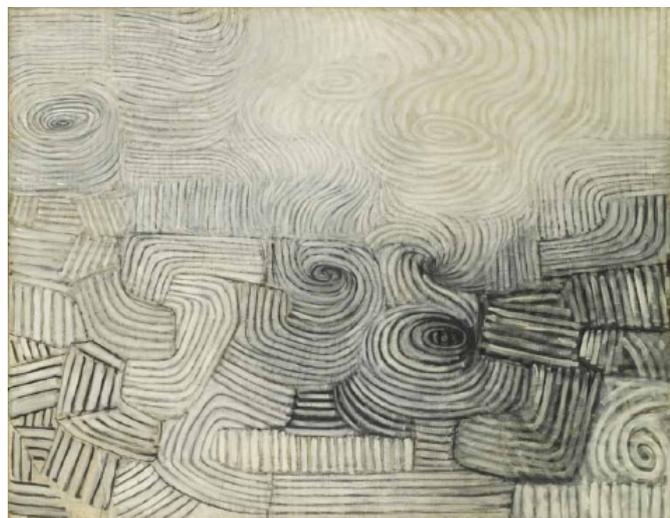


Fig 64  
Victor Pasmore  
*The Snowstorm : Spiral Motif in Black and White*, 1950-1951  
Huile sur toile  
119,5 X152,5 cm  
Arts Council Collection, Londres



Fig 65  
Kenneth Martin  
*Sans-titre*, c. 1951  
Huile sur carton et planche  
découpée  
Succession Kenneth Martin



Fig 66  
Kenneth Martin  
*Sans-titre*, 1951  
Huile sur bois  
Succession Kenneth Martin

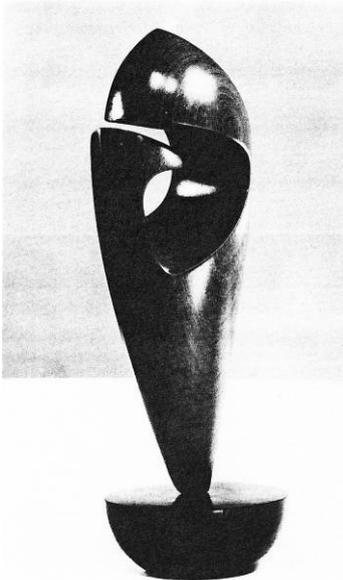


Fig 67  
Robert Adams,  
*Bud*, 1947  
Acajou  
H : 29,2cm  
Localisation inconnue



Fig 68  
Robert Adams  
*Seated Figure*, 1947  
Chêne  
H : 26,7 cm  
Localisation inconnue

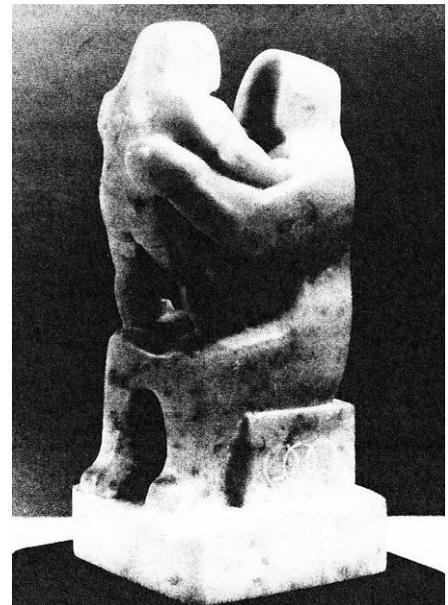


Fig 69  
Robert Adams  
*Mother and child*, 1947  
Marbre  
H : 15,2 cm  
Localisation inconnue



Fig 70  
Robert Adams  
*Tall Figure*, 1948-1949  
Châtaigner  
H : 106,7 cm  
Localisation inconnue

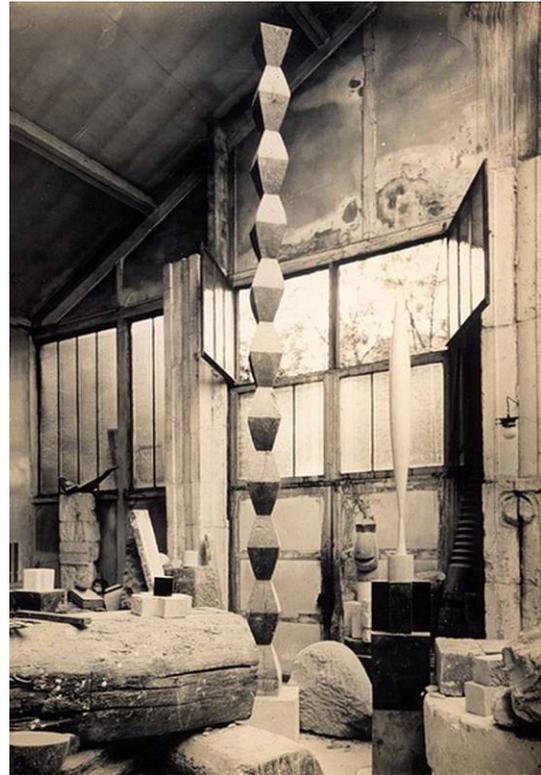


Fig 70a  
Constantin Brancusi  
*La Colonne sans fin I, L'Oiseau dans l'espace*, 1926  
Photographie de l'artiste  
Epreuve gélatinoargentique,  
38,2 x 25,2 cm  
Musée national d'Art moderne, Paris



Fig 71a  
Pablo Picasso  
*Baigneur et cabine*, 1928  
Museum of Modern Art, New York

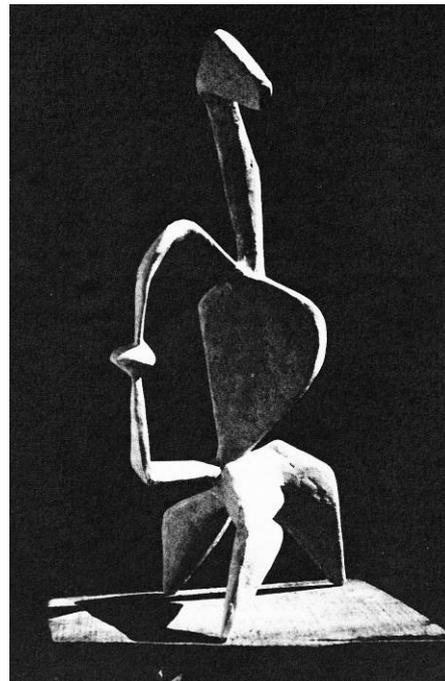


Fig 71  
Robert Adams  
*Bather with Ball*, 1948  
Plâtre  
H : 54,6 cm  
Localisation inconnue

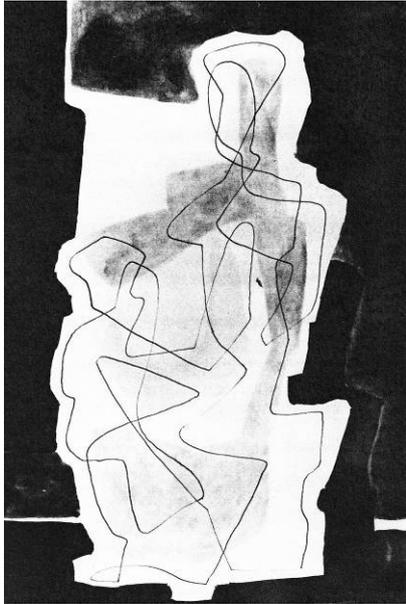


Fig 72  
Robert Adams  
*Mother and Child, 1948*  
Encre et lavis sur papier  
34,3 x 24,1 cm  
Collection particulière

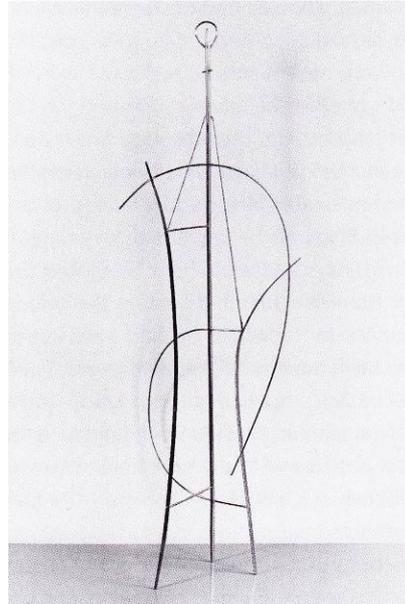


Fig 73  
Robert Adams  
*Standing Figure, 1949*  
Cuivre  
H : 103 cm  
Morris Collection, Londres

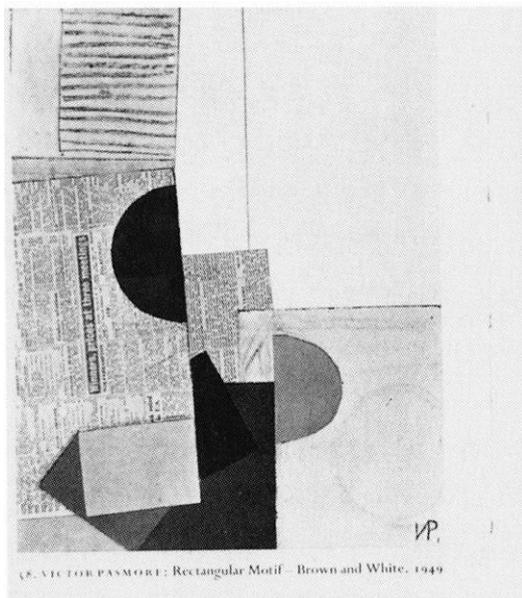


Fig 74  
Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres, Penguin Books, 1951, pl 58-59

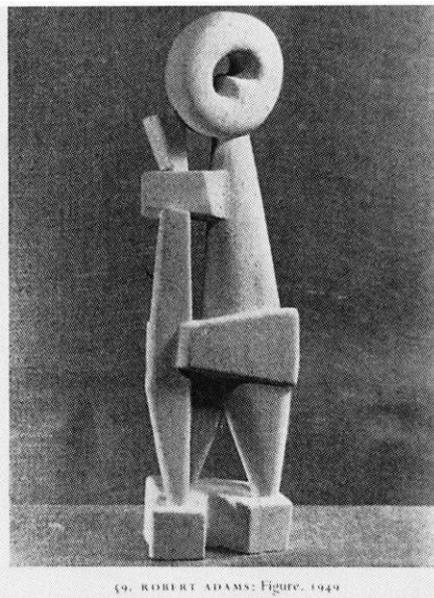


Fig 75  
Robert Adams  
*Black Forms, c. 1950*  
(auj. disparu)  
Détail de l'accrochage de l'exposition « Abstract paintings, Sculptures and  
Mobiles », A.I.A., 1951  
Photo prov. Paul Martin

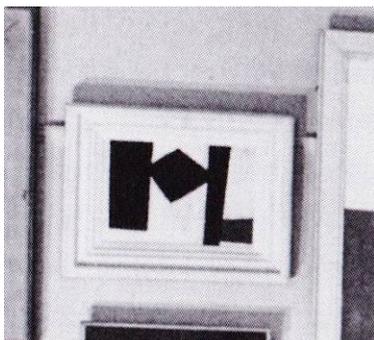
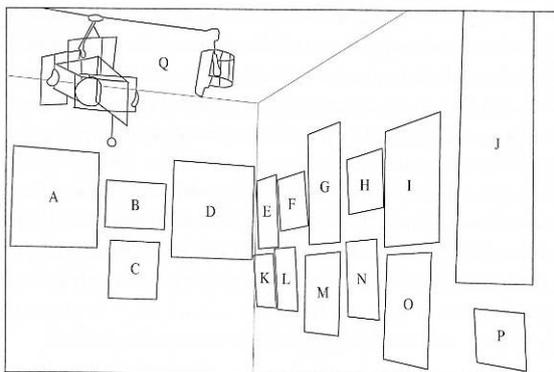




Fig 76  
 Vue de l'exposition « Abstract Paintings, Sculptures and Mobile, A.I. A Gallery, 22 mai-11 juin 1951 »  
 Photo prov. Paul Martin



- 2 *Abstract Paintings, Sculptures, Mobiles* exhibition, A.I.A. Gallery, 22 May–11 June 1951.  
 A: Victor Pasmore, *Collage*, 1949, paper on board,  $23\frac{3}{4}'' \times 17\frac{1}{4}''$ ,  $60.3 \times 45.1$  cm, Ulster Museum; B: Robert Adams, *Black Forms*, untraced; C: Mary Martin, *Square Form*, untraced; D: Anthony Hill, *Jeux* (fig. 126); E: Kenneth Martin, *Painting 1950* (fig. 90); F: Barbara Hepworth; G: Adrian Heath, *Climbing Composition Green and Blue* (originally *Blue Abstract*) (fig. 113); H: Wilhelmina Barns-Graham; I: Kenneth Martin; J: Terry Frost, *Walk along the Quay*, private collection; K: Roger Hilton; L: Ben Nicholson; M: Ceri Richards; N: Mary Martin, *Rectangular Form*, untraced; O: Adrian Heath, *Blue Spiral* (fig. 116); P: Donald Hamilton Fraser; Q: Raymond Elston, *Mobile*.

Fig 76a  
 Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p.

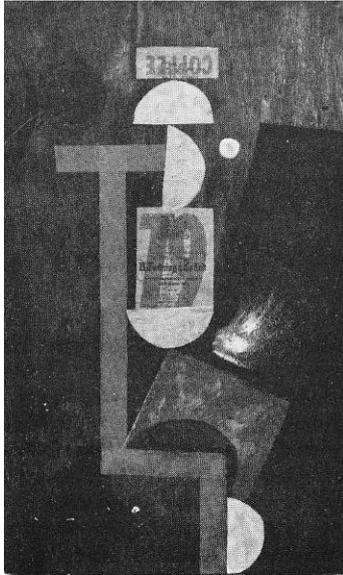


Fig 77  
 Anthony Hill  
*Composition*, 1950  
 Huile sur contreplaqué et  
 papiers collés  
 57,1 x 34,3 cm  
 Collection de l'artiste



Fig 77a  
 Pablo Picasso  
*Tête*, 1913  
 National Gallery of  
 Scotland, Édimbourg  
 Anc. Collection Roland  
 Penrose

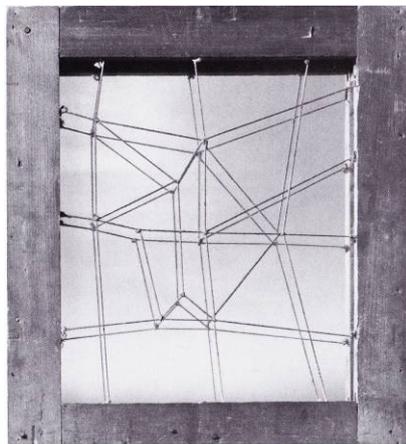


Fig 78  
 Anthony Hill  
*Frame and String Construction*, 1948  
 Bois, miroir et ficelle  
 36 x 30 x 2,5 cm  
 Collection de l'artiste

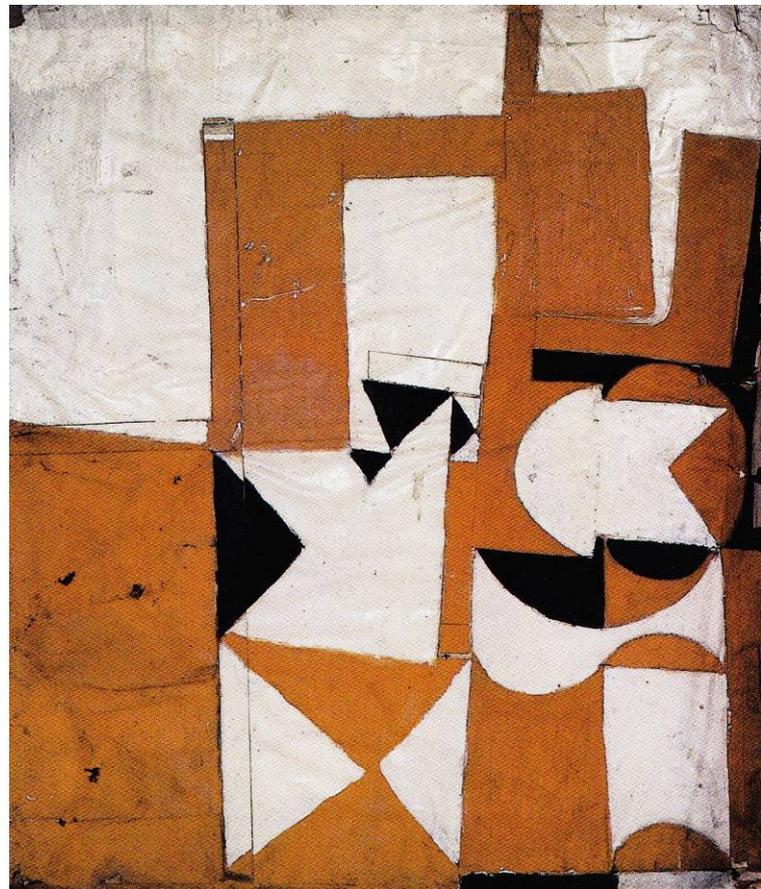


Fig 79  
 Anthony Hill  
*Jeux*, 1951  
 Ripolin sur carton  
 76,2 x 64 cm  
 Collection de l'artiste

### Chapitre 3 : Le constructionnisme est un humanisme



Fig 80  
Robert Adams  
*Pierced Sheet*, 1951-1952  
Cuivre  
28 x 28 cm  
Collection Morris Londres



Fig 81  
Edouardo Paolozzi  
*Table Sculpture (Growth)*, 1949  
Bronze  
83 x 60.5 x 39 cm  
National Gallery of Scotland, Edimbourg



Fig 82  
Kenneth Martin  
*Mobile with Dowel Rods*, 1951  
Bois et acier étamé,  
Collection John Weeks  
Photo. prov. Paul Martin

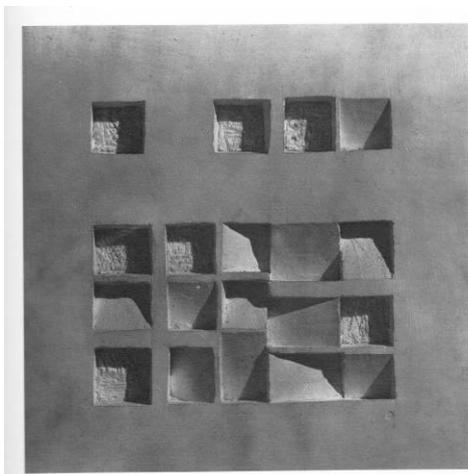


Fig 83  
Mary Martin  
*Columbarium*, 1951  
Plâtre  
21,5 x 21,5 x 2,5 cm  
Succession Mary Martin

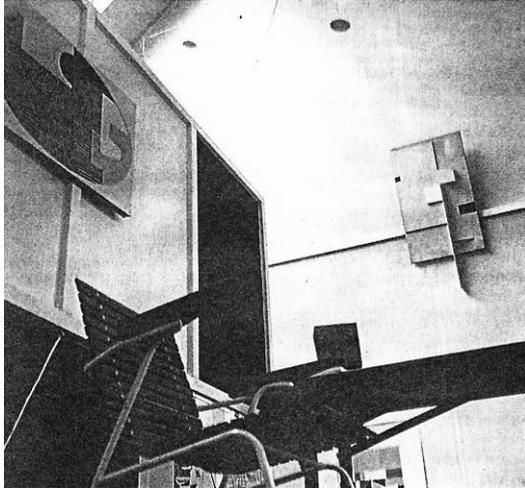


Fig 84  
 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21 m – 23 mars 1952  
 De gauche à droite : Pasmore, *Oval Motif in Brown, Pink and Ochre N°1*, 1951 ; Trevor Dannat, *Fauteuil d'extérieur* ; Pasmore, *White Relief*, 1951  
 Photographie de Trevor Dannatt

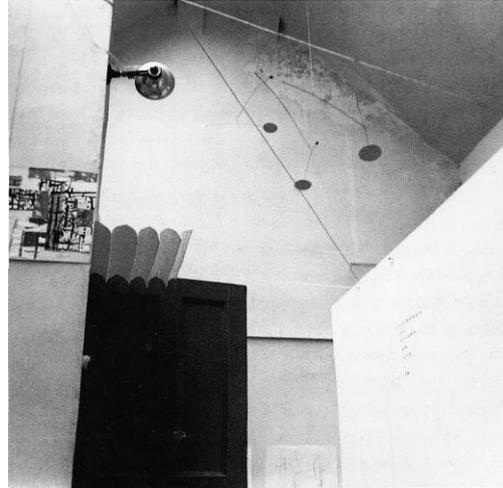
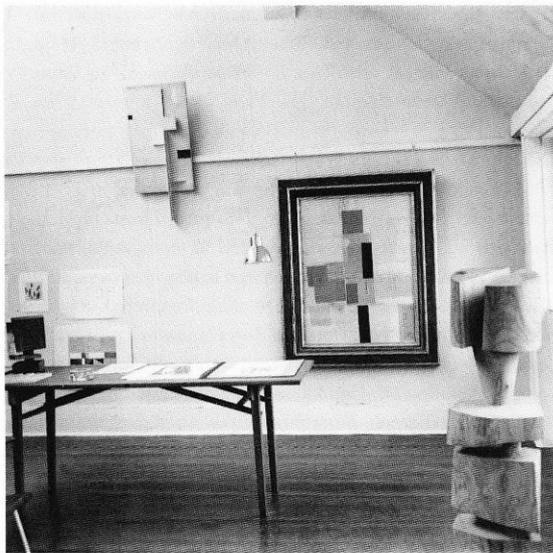
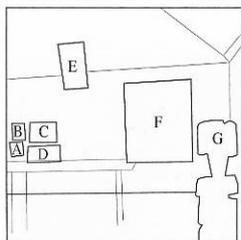


Fig 85  
 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21 – 23 mars 1952  
 De gauche à droite, Edouardo Paolozzi, *Collage et encre*, Trevor Dannat, *Dais* ; Kenneth Martin, *Mobile Reflector*, 1952  
 Photographie de Trevor Dannatt



First Exhibition at 22 Fitzroy Street.



- 4 On the table: A: Robert Adams, *Divided Pillar* (fig. 108) and prints and a small white relief by Adrian Heath. South wall: B: Anthony Hill, drawing for *Painting Red and White* (fig. 9); C: drawing by Robert Adams; D: Kenneth Martin, *Print*; E: Victor Pasmore, *White Relief* (fig. 128); F: Victor Pasmore, *Abstract in Black, White, Grey and Umber* (fig. 54); G: Robert Adams, *Divided Pillar*, elm, 51", 127cm, private collection, Grieve 110.
- 5 West wall: A: Anthony Hill, *Composition 1950*, 1950, 19½" × 10½", 49.5 × 26.6 cm, collage, oil on cardboard, private collection; B: Robert Adams, *Divided Pillar*; C: Kenneth Martin, *Oval Painting*, artist's estate, damaged.

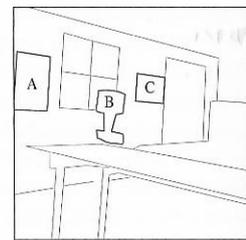
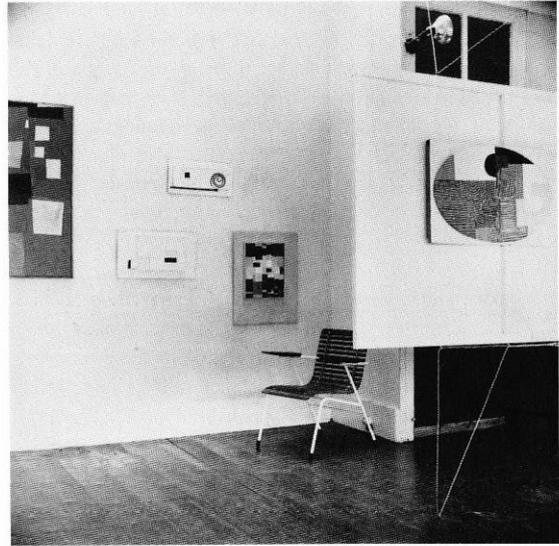
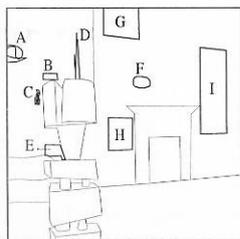


Fig 86  
 Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21 – 23 mars 1952  
 Photographies de Trevor Dannatt

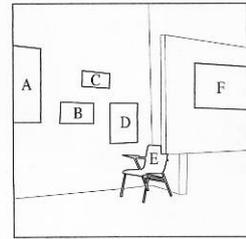
Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p. 18.



First Exhibition at 22 Fitzroy Street.



6 North wall: A: Kenneth Martin, *Line in Space* (fig. 165); B: Robert Adams, *Relief*, mansonia,  $7\frac{1}{4}'' \times 11''$ ,  $18.5 \times 28$  cm, untraced, Grieve 136; C: Robert Adams, *Tambourinist*, brass,  $11''$ ,  $28$  cm, untraced, Grieve 90; D: Robert Adams, *Vertical Construction* (fig. 105); E: Victor Pasmore, *Collage*, untraced; F: Robert Adams, *Pierced Relief* (fig. 220); G: Adrian Heath, *Composition 1951* (fig. 8); H: Kenneth Martin, *Lithograph*,  $13\frac{1}{2}'' \times 10\frac{3}{4}''$ ,  $34.3 \times 27.4$  cm, estate of Adrian Heath; I: Terry Frost, *Painting*, destroyed. (The object on the mantelpiece is a Chinese stirrup which Heath used as an ashtray.)



7 East wall: A: Adrian Heath, *Ascending Forms* (fig. 122); B: Kenneth Martin, *White relief with Black*, emulsion paint on plywood,  $13'' \times 2\frac{1}{8}'' \times \frac{1}{8}''$ ,  $33 \times 55 \times 3.5$  cm, artist's estate; C: Terry Frost, *Painted Relief*, board, cardboard, twine, oil,  $9\frac{3}{4}'' \times 18\frac{1}{2}''$ ,  $24.7 \times 47$  cm, artist's estate; D: Adrian Heath, *Composition, 1952*,  $16'' \times 12''$ ,  $40.6 \times 30.5$  cm, Mrs Philip Green collection; E: Trevor Dannatt, *Terrace Chair*; F: Victor Pasmore, *Oval Motif in Brown, White, Pink and Ochre No. 1* (fig. 85).

Fig 87

Vue de la première exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 21 – 23 mars 1952

Photographie de Trevor Dannatt, et collection Paul Martin

Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p. 19.

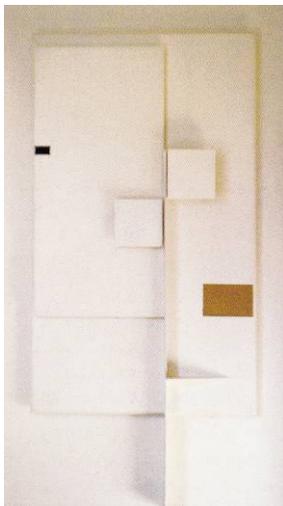
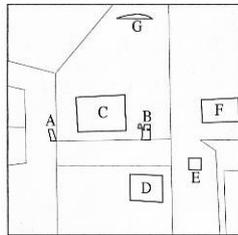


Fig 88  
Victor Pasmore  
*White Relief*, 1951  
Bois peint  
 $100,2 \times 46,5$  cm  
Collection particulière



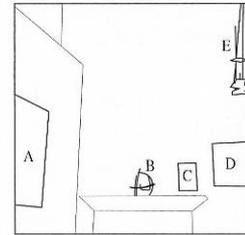
Fig 89  
Victor Pasmore  
*Relief painting in White, Black and Indian Red*, 1951-1952  
Bois peint et isorel  
 $43,8 \times 33$  cm  
Collection particulière





Second Exhibition at 22 Fitzroy Street.

12 North wall: A: Adrian Heath, *Pochoir*, oil on card, 6" × 4", 15 × 10 cm, artist's estate; B: Robert Adams, *Three Forms* (fig. 222); C: Kenneth Martin, *Linoprint*, 20½" × 30½", 52 × 77.5 cm, artist's estate; D: Terry Frost, *February 1951*, oil on board, 12" × 16", 30.5 × 40.5 cm, private collection; E: Denis Mitchell, *Small Slate Relief*, 5⅝" × 5¾", 14.3 × 14.5 cm, private collection; F: Victor Pasmore, *Constructed Relief*, painted plywood and plastic sheet, untraced; G: Raymond Elston, *Mobile*, untraced.



13 North wall and screen: A: Kenneth Martin, *Linocut*, 11½", 29.1 cm, diameter, Victoria and Albert Museum; B: Robert Adams, *Pierced Sheet* (fig. 104); C: Robert Adams, *Linocut*; D: Robert Adams, *White Collage*, 14" × 11¾", 35.5 × 30 cm, artist's estate; E: Robert Adams, *Vertical Construction* (fig. 105).

Fig 92

Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952

Photographies succession Adrian Heath

Schéma de l'accrochage : Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p. 22.

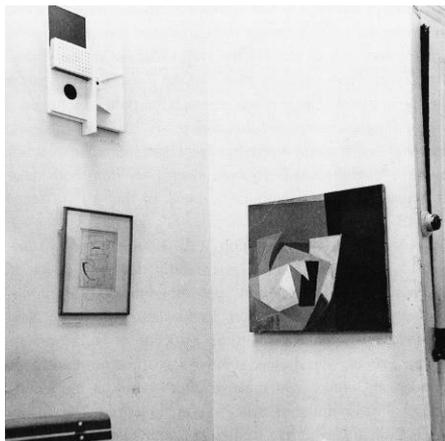


Fig 93

Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952

Photographie succession Adrian Heath

De gauche à droite : Pasmore, *Relief Painting in White, Black and Indian Red*, Nicholson, *Gravure* (anc. coll. Heath), Heath, *Rotating Forms*, (anc. coll. David Brown)



Fig 94

Vue de la seconde exposition dans l'atelier de Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 11-14 juillet 1952

Photographie succession Adrian Heath

De gauche à droite : Adrian Heath, *Composition Blue, Black and Brown* (Collection Tate, Londres), Pasmore, *Relief Painting in White, Black and Indian Red*, Robert Adams, *Divided Pillar*.



Fig 95

Exposition de mobiles à l'Hôpital Whittington, Highgate, octobre-novembre 1953.

Coupage de journal (non identifiée) reproduite dans Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p.138

Fig 96

Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres) 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

Photographie succession Nigel Henderson

De gauche à droite :

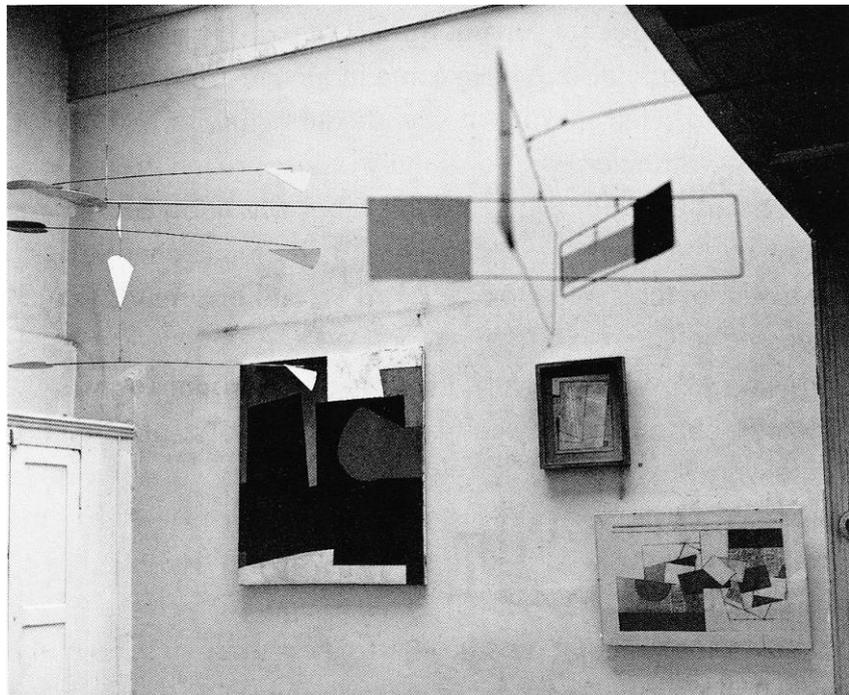
Kenneth Martin, *Mobile Reflector* (Government Art Collection, Grande Bretagne)  
Adrian Heath, *Painting* (non localisé),

Raymond Elston, *Rectangular Mobile* (non localisé),

Ben Nicholson, *October 12*, 1952 (non localisé),

Victor Pasmore, *Photostat* (ed. limitée 20 exemplaires)

Succession S. Pasmore



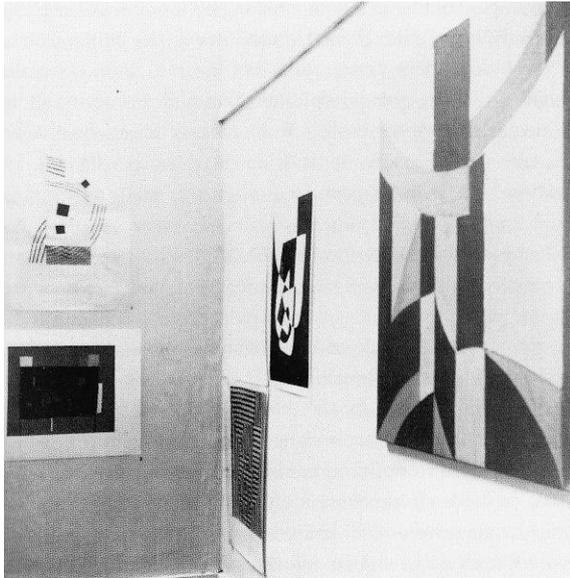


Fig 97

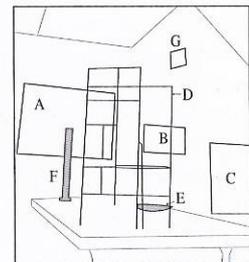
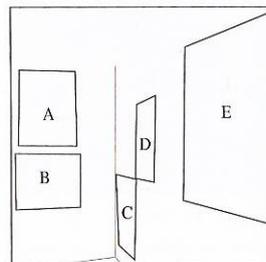
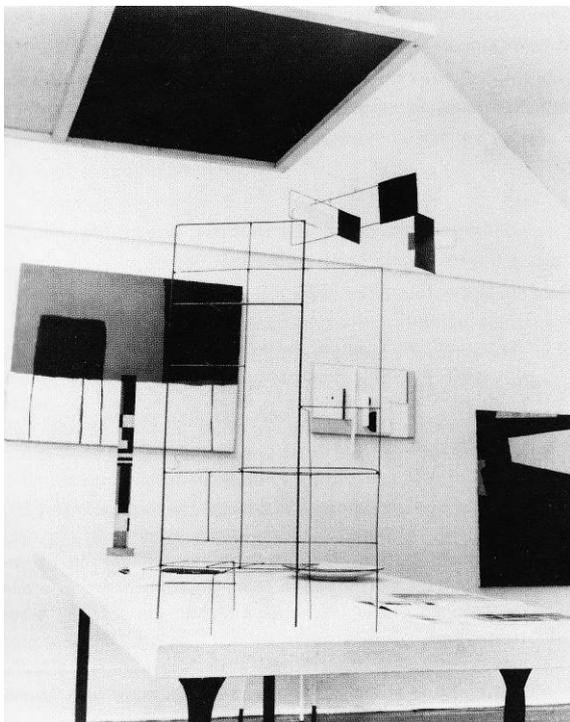
Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres)  
1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

Photographies succession Nigel Henderson

Schéma de l'accrochage: Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p. 25.

*Third Exhibition at 22 Fitzroy Street.*

- 17 East wall: A: Kenneth Martin, *Lithograph*, 30" × 20", 76.2 × 50.8 cm, artist's estate; B: William Scott, *Print*; South wall: C: Anthony Hill, *Study for Loop-line*, black and yellow crayon on photographically produced line drawing, 26" × 18", 66 × 45.7 cm, artist's collection; D: Anthony Hill, *Study for Loop-line*, black ink on photographically reproduced line drawing, 26" × 18", 66 × 46.3 cm, artist's collection; E: Anthony Hill, *Homage to Picabia*, destroyed.



- 18 South wall: A: William Scott, *Painting Green, Black and White*, 30 $\frac{1}{4}$ " × 40 $\frac{1}{4}$ ", 77 × 102 cm, private collection; B: Victor Pasmore, *Painted Relief in White, Black and Ochre*, 1951-2, painted wood, 16 $\frac{1}{2}$ " × 21 $\frac{1}{4}$ " × 3 $\frac{1}{2}$ ", 42 × 54 × 9 cm, B&L 177, estate of Dr S. Pasmore; C: Adrian Heath, *Composition, Black, Blue and Orange* (fig. 235); D: Alex Terrill (?), *Orthogonal Wire Construction*, untraced; E: Victor Pasmore, *Plate*, estate of Adrian Heath; F: Denis Williams, *Painted Column*, untraced; G: Raymond Elston, *Rectangular Mobile*, untraced.

Fig 98

Carton d'invitation pour la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres), 1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

22

FITZROY STREET, LONDON W.1.

3RD WEEKEND EXHIBITION

Paintings Sculpture Mobiles Constructions  
Furniture Photomurals

May 1st, 2nd, 3rd, and 4th Each day 11 am - 7pm

Arranged by John Weeks

Robert Adams	Kenneth Martin
Terence Conran	Mary Martin
Raymond Elston	Ben Nicholson
Terry Frost	Eduardo Paolozzi
Adrian Heath	Victor Pasmore
Nigel Henderson	William Scott
Anthony Hill	Vera Spencer
Roger Hilton	Denis Williams



Fig 99

Vue de la troisième exposition dans l'atelier d'Adrian Heath (22 Fitzroy Street, Londres)

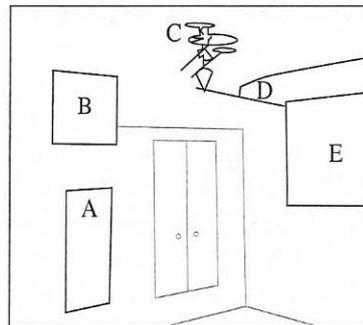
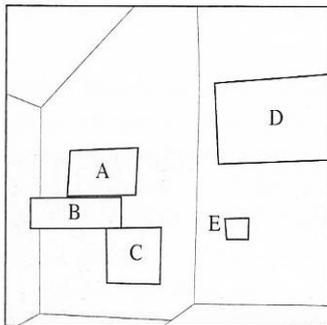
1<sup>er</sup> au 4 mai 1953

Photographies succession Nigel Henderson

Schéma de l'accrochage: Alastair Grieve, *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*, New Haven (CT), Londres, Yale University Press, Paul Mellon Centre in British Art, 2005, p. 26.

Photographie en haut à gauche

A : Eduardo Paolozzi, *Collage and Ink Drawing* (non localisé) ; B : Nigel Henderson, *Project for a Photo Mural* (non localisé) ; C : (non identifiée) ; D : William Scott, *Painting in Green Black and White* ; E : Mary Martin, *Relief Climbing Form* (non localisé)



Photographie en bas à gauche

A : Nigel Henderson, *Project for a Photo Mural* (non localisé) ; B : Mary Martin, *White Relief*, Museum of Modern Art, New York ; C : Kenneth Martin, *Mobile Reflector* (Government Art Collection, Grande-Bretagne) ; D : Raymond Elston, *Rectangular Mobile* (non localisé).





Fig 100  
 Robert Adams  
*Monolithic Form*, 1954  
 Beton  
 214 x 150 x 40,5 cm  
 Collection particulière

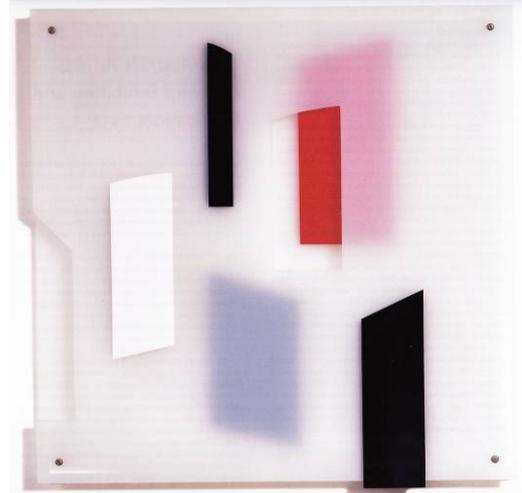


Fig 101  
 Adrian Heath  
*Light Screen*, 1954-1982  
 (facsimilé)  
 Perspex et plastique  
 Tate Archives, Londres

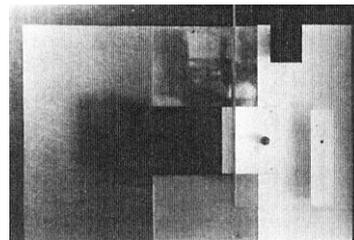
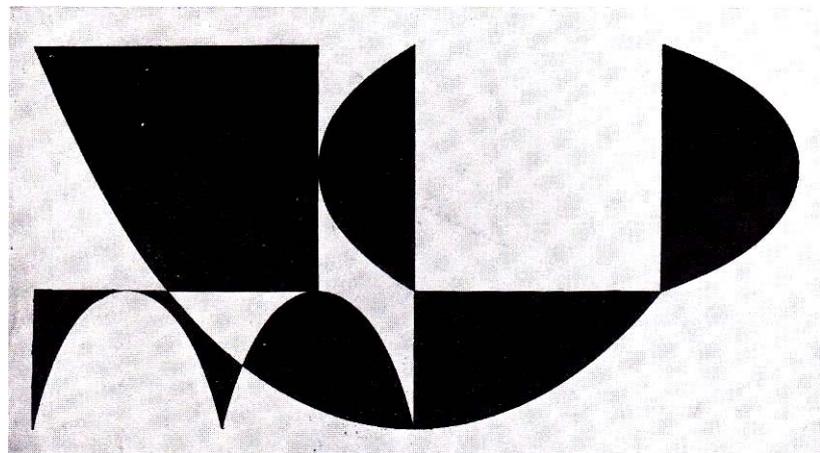


Fig 101a  
 Victor Pasmore  
*Relief Construction in Black, White, Brown and Silver*, 1952  
 Bois, feuille de plastique et aluminium  
 Succession Pasmore  
 (reproduit dans *Art News*, LII juin-août 1953, p. 70, sous le titre *Rectangular Motif*)

102  
 Anthony Hill  
 Etude pour *Catenary Rythms*,  
 1953-1954  
 Collage sur papier  
 30 x 54,5 cm  
 Collection de l'artiste



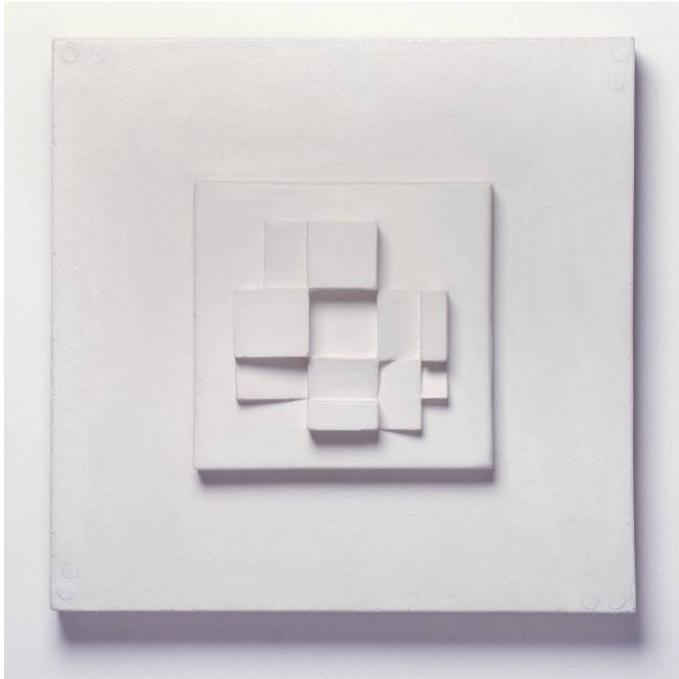


Fig 103  
 Mary Martin  
*Spiral Movement*, 1951  
 Huile sur bois (aggloméré)  
 45,7 x 45,7 x 9,7 cm  
 Collection Tate, Londres



Fig 104  
 Kenneth Martin  
*Small Screw Mobile*, 1953  
 Cuivre et acier  
 63,5 x 22,9 cm  
 Collection Tate, Londres

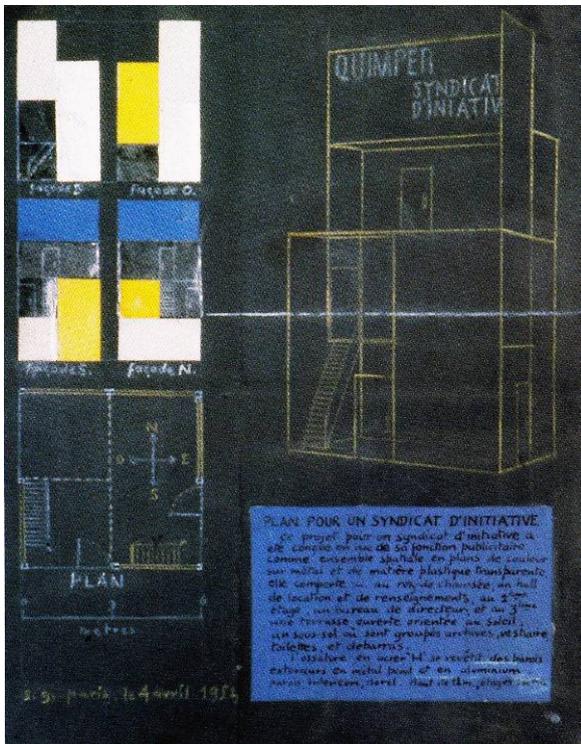


Fig 105  
 Stephen Gilbert  
*Plan pour un syndicat d'initiative (Quimper)*, 1954  
 Papiers collés, encre et lavis sur papier noir  
 30,5 x 23,5  
 Collection de l'artiste



Fig 106  
 John Ernest  
*Constructed Tower*, 1954  
 Cheville de bois et planche de contreplaqué  
 130,8 x 30 x 28,5 cm  
 Collection particulière

**LES LENDEMAINS D'HIER NE SONT  
PAS AUJOURD'HUI**

## Chapitre 1 : Neuf artistes abstraits



Fig 107  
Terry Frost,  
*Movement : Green, Black and White*, 1951  
Huile sur toile,  
111,5 x 86,4cm  
Collection Tate  
Repr. Pl. 8, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954.



Fig 108  
William Scott  
*Black and White Forms*, 1953  
Huile sur toile,  
72.2 x 91.5cm  
Hirshhorn Museum (Smithsonian)  
Repr. Pl. 55, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954.



Fig 109  
Roger Hilton  
*February 1954*  
Huile sur toile  
127 x 101,6 cm  
Collection Tate, Londres  
Repr. Pl. 30, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

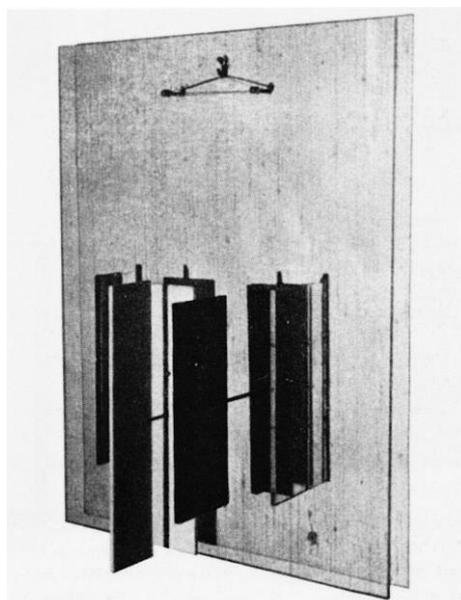


Fig 110  
Victor Pasmore  
*Rectangular Motif : Black, White and Maroon N°2*, 1954,  
Perspex et métal  
50,8x 40,7 cm  
(Auj. détruit)  
Repr. Pl. 47, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954.

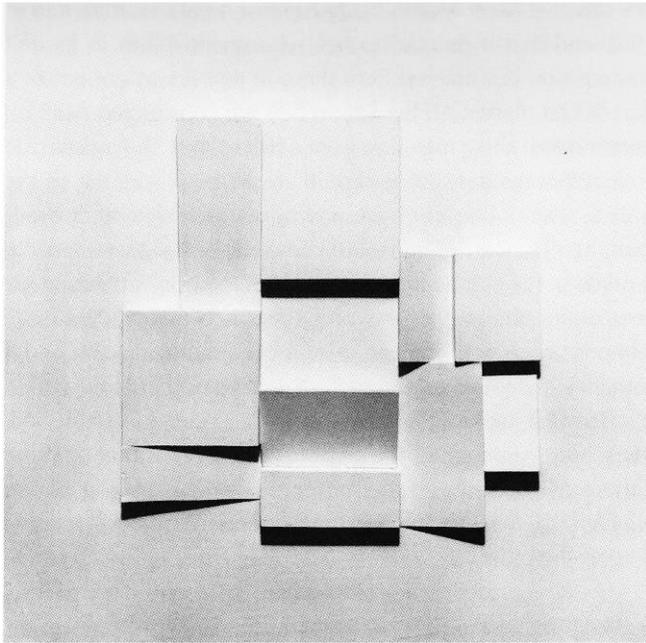


Fig 111  
 Mary Martin  
*Spiral Movement*, 1954  
 Huile sur contreplaqué  
 61 x 61 x 7,6 cm  
 Arts Council Collection, Londres  
 Repr. Pl. 41, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954



Fig 112  
 Adrian Heath  
*Orange, Blue and Grey*, 1953  
 Huile sur bois  
 76,2 x 63 cm  
 Collection particulière  
 Repr. Pl. 17 dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

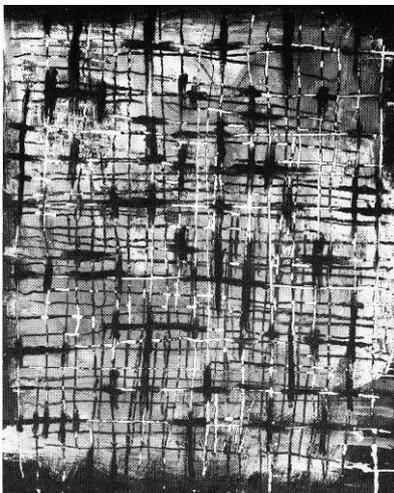


Fig 113  
 Anthony Hill  
*Free Orthogonal Composition*, 1953  
 Peinture à l'huile  
 124,5 x 96,5 cm  
 Auj. détruite  
 Repr. Pl. 20, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

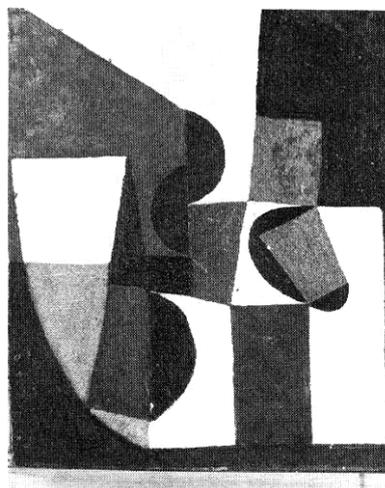


Fig 114  
 Anthony Hill  
*Collage*, c.1951  
 Papiers collés, papier carbone et huile  
 67,9 x 56,5 cm  
 Collection de l'artiste  
 Repr. Pl. 21, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

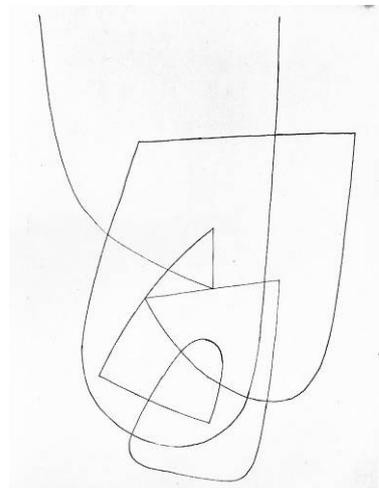


Fig 115  
 Anthony Hill  
*Loop-Line*, 1953  
 Photoprint  
 50,8 X 40,6 cm  
 Collection de l'artiste  
 Repr. Pl. 22, dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

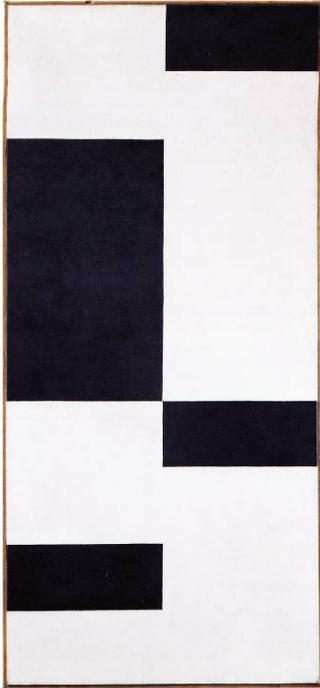


Fig 116  
 Anthony Hill  
*Orthogonal Composition*, 1954  
 Huile sur toile  
 137,2 x 61 cm  
 Collection Kenneth Powell  
 Repr. Pl. 25 dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

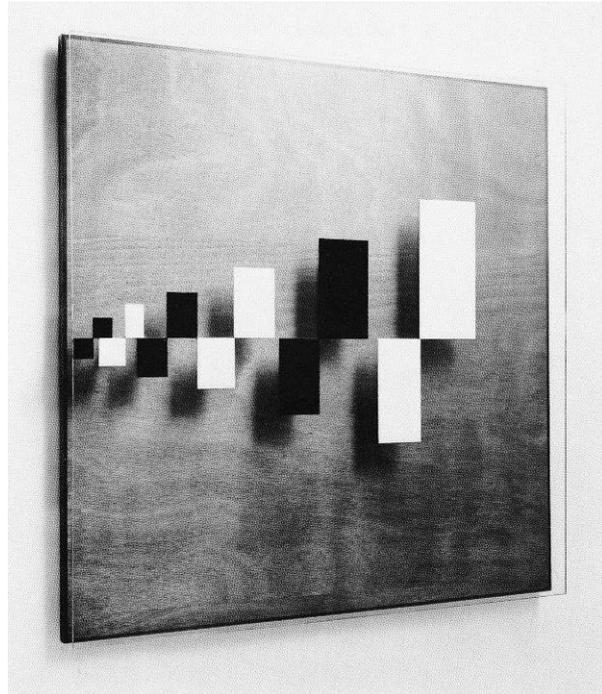


Fig 117  
 Anthony Hill  
*Progression of Rectangles*, 1954-1955  
 Plastique sur bois  
 91,5 x 91,5 x 7 cm  
 Collection Dr Jeff Amos



Fig 118  
 Robert Adams  
*Pierced/Curved Relief*, 1952-1953  
 Bois africain  
 18 cm de long  
 Collection Morris, Londres  
 Repr. Pl. 3 dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

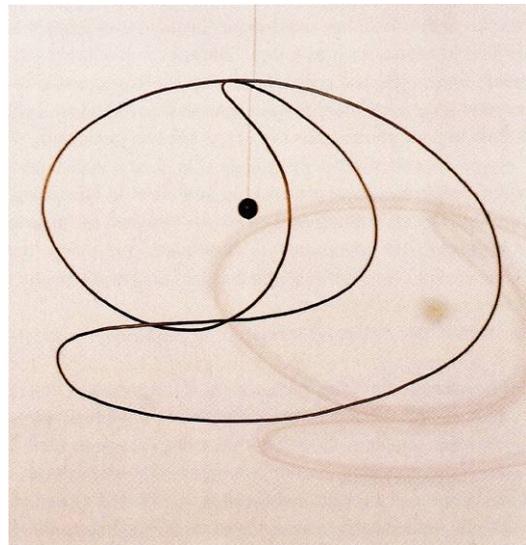


Fig 119  
 Kenneth Martin  
*Line in Space*, 1951-1952,  
 Fil d'argent de nickel et grenaille de plomb  
 20,3 x 28,5 x 17,8 cm  
 Collection particulière  
 Repr. Pl. 33 dans *Nine Abstract Artists, Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti, 1954

Fig 120 à 122  
Images extraites de l'article de Lawrence Alloway, « Pasmore constructs a Relief », *Art News*, vol. 55, n°4, été 1956



Fig 120  
Pasmore travaillant à la composition d'un relief, été 1955

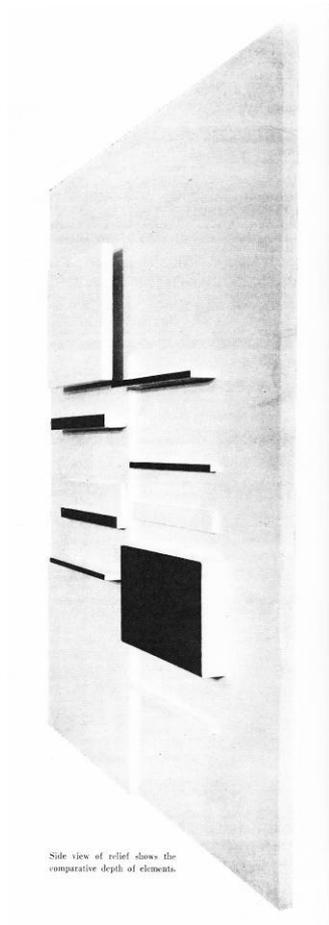


Fig 121  
Vue latérale du relief finalement réalisé

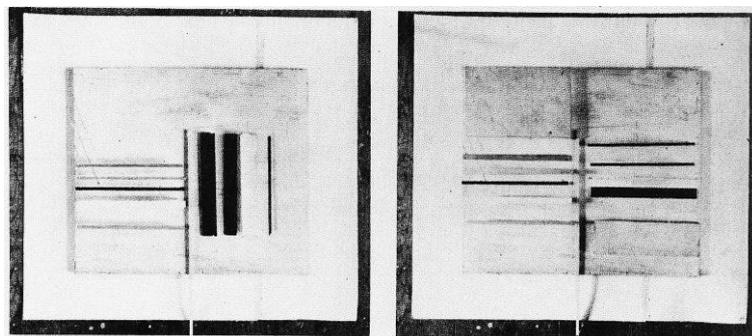


Fig 122  
Deux étapes intermédiaires de la construction du relief (été 1955).

## Chapitre 2 : C'est aujourd'hui demain

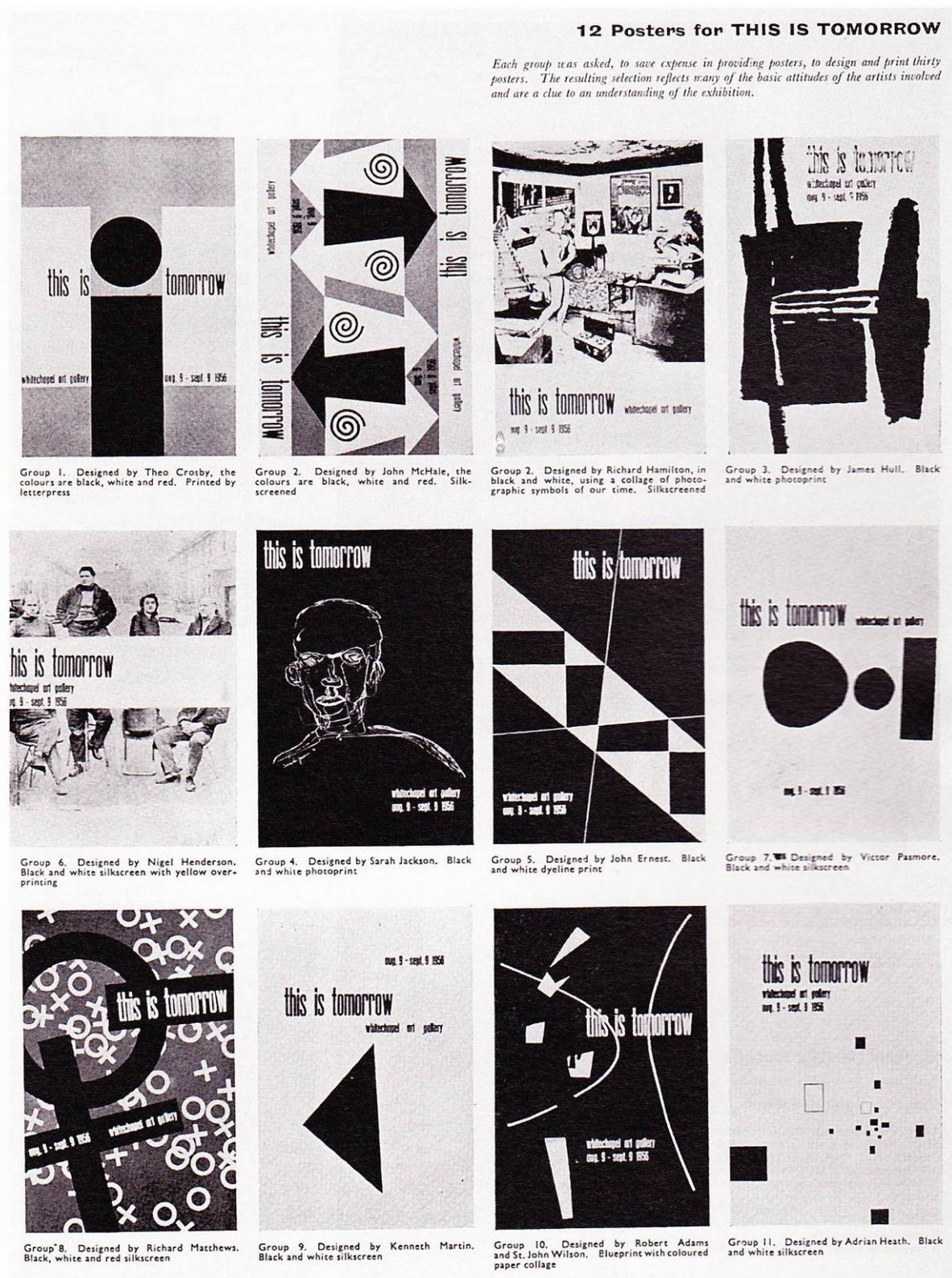


Fig 123

Selection de douze affiches réalisées pour l'exposition « This is Tomorrow » et reproduite dans l'article de Theo Crosby, « This is Tomorrow », *Architectural Design*, vol XXVI, n°9, septembre 1956, p. 304 (Trente affiches furent commandées aux groupes participants à l'exposition).



Fig 124 (gauche)  
Extrait du film  
*Face of Tomorrow*  
13 août 1956  
noir et blanc  
1mn 36s  
British Pathé

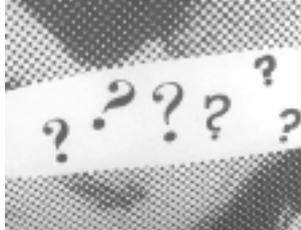
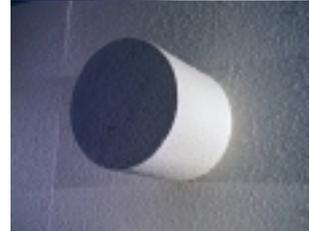
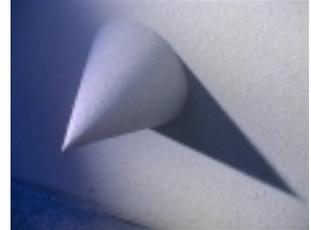


Fig 125 (droite)  
Extrait du film  
*This is Tomorrow*  
8 octobre 1956  
Couleur  
1mn 08s  
British Pathé



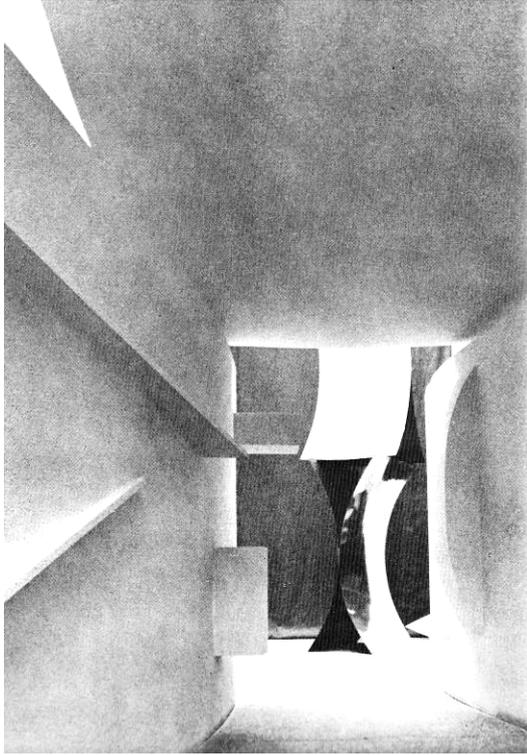


Fig 126  
 « This is Tomorrow », Groupe 10  
 (Robert Adams, Peter Carter, Frank Newby,  
 Colin Saint John Wilson)  
 Photo Richard Lannoy  
 Reproduit dans Lawrence alloway, « Exposition  
 « This is Tomorrow » Londres », *Art  
 d'aujourd'hui : art et Architecture* n°10,  
 novembre 1956, p.45

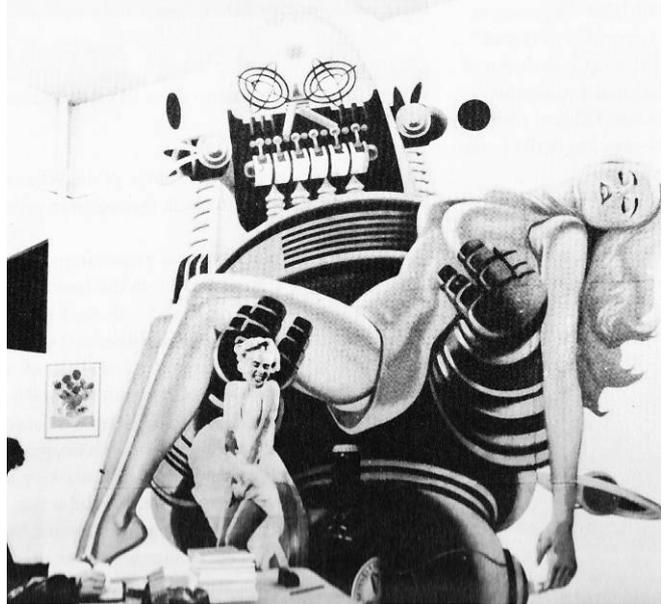


Fig 127a  
 « This is Tomorrow », Groupe 2  
 (Richard Hamilton, John Mc Hale, John Voelcker)  
 Panneau latéral  
 Photo prov. Richard Hamilton

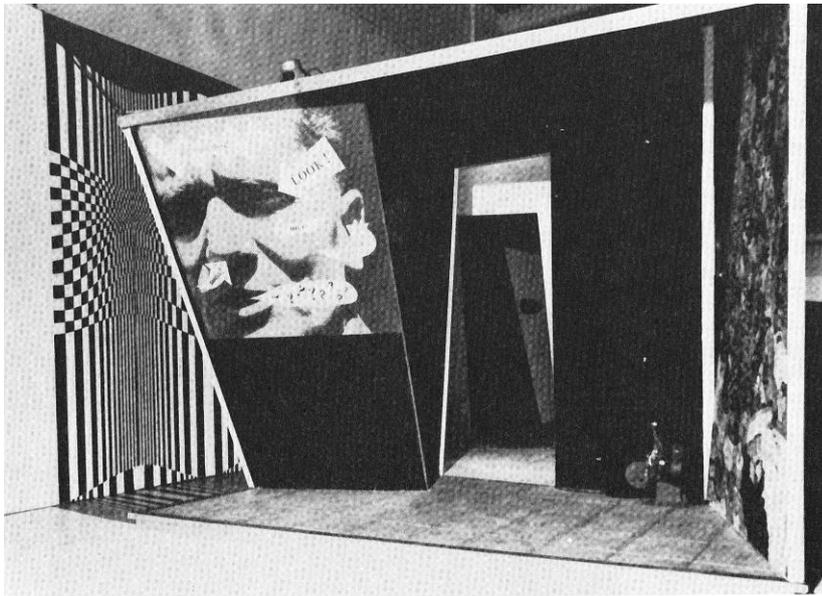


Fig 127  
 « This is Tomorrow », Groupe 2  
 (Richard Hamilton, John Mc  
 Hale, John Voelcker)  
 Photo Adrian Flowers  
 Reproduit dans Lawrence  
 alloway, « Exposition « This is  
 Tomorrow » Londres », *Art  
 d'aujourd'hui : art et  
 Architecture*, n°10, novembre  
 1956, p. 42

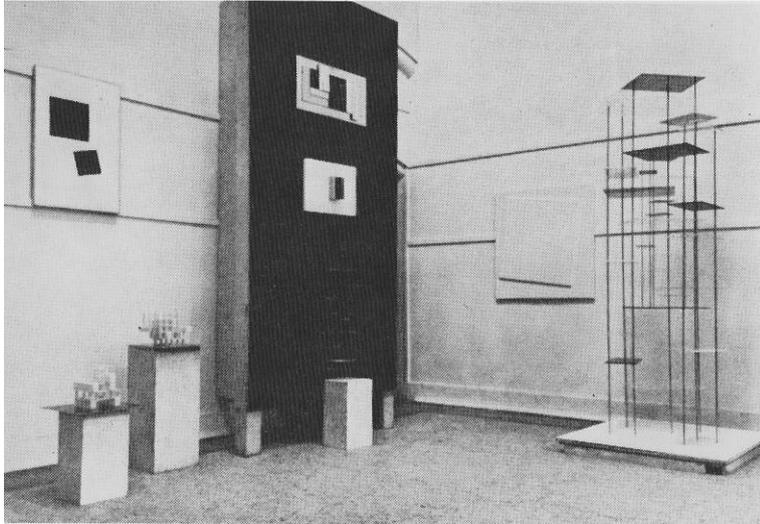


Fig 128  
 « This is Tomorrow », Groupe 5  
 (Anthony Hill, John Ernest, Denis Williams)  
 Reproduit dans Theo Crosby, « This is Tomorrow – Whitechapel Art Gallery », *Architectural Design*, octobre 1956, Vol XXVI, n°10, p. 335

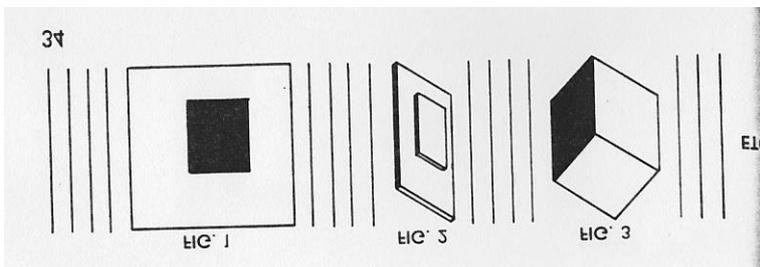


Fig 129  
 Charles Biederman, *Letters on the New Art*, Red Wing (Min.), 1951, p. 34

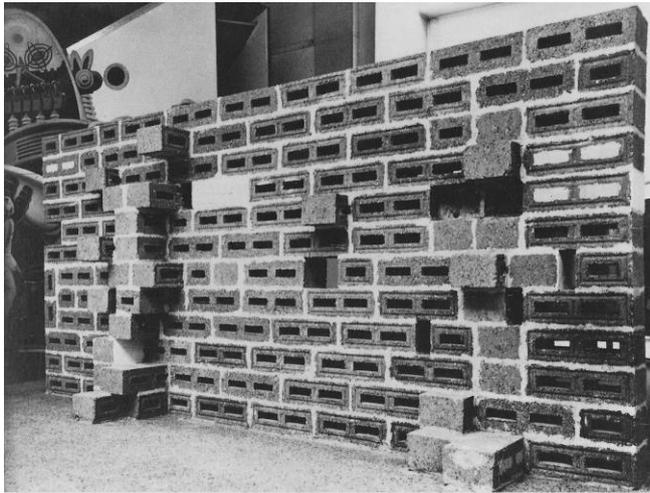


Fig 130  
 « This is Tomorrow », Groupe 11  
 (Adrian Heath et John Weeks)  
 Reproduit dans Theo Crosby, « This is Tomorrow – Whitechapel Art Gallery », *Architectural Design*, octobre 1956, Vol XXVI, n°10, p. 336

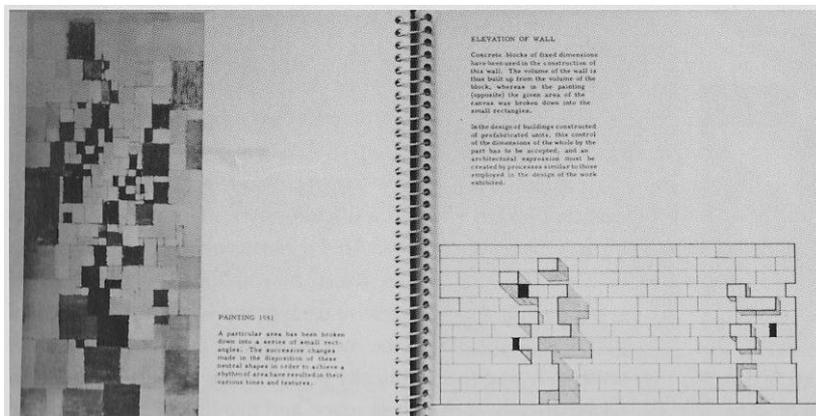


Fig 130a  
 « This is Tomorrow », Groupe 11  
 (Adrian Heath et John Weeks)  
 Double page du catalogue *This is Tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956

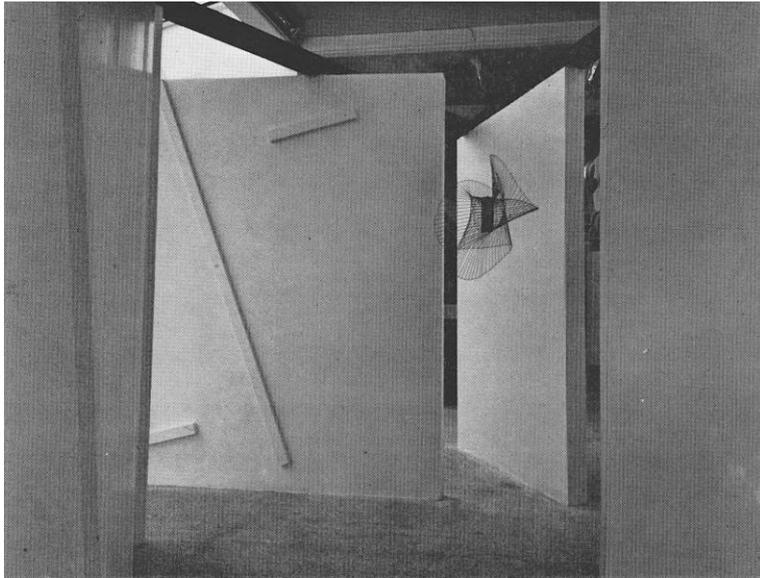


Fig 131  
 « This is Tomorrow », Groupe 9  
 ( Kenneth Martin, Mary Martin, John Weeks)  
 Reproduit dans *Kenneth Martin, Mary Martin*, exposition itinérante, Arts Council, 1970-1971, Londres, p. 5

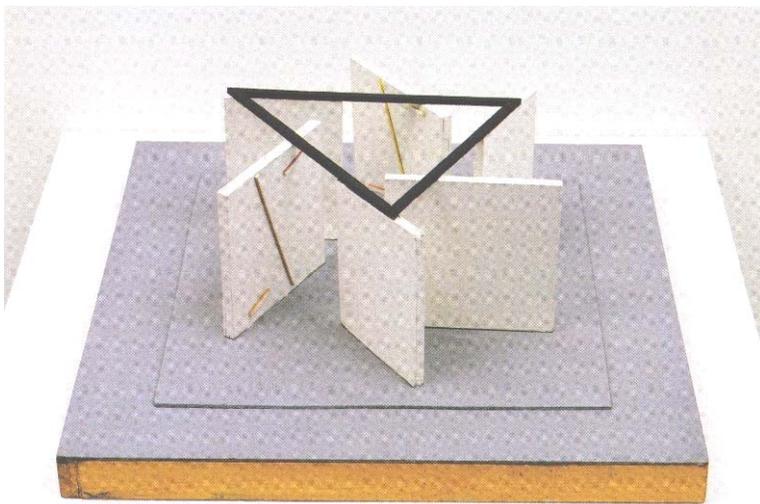


Fig 131a  
 Maquette pour le pavillon du groupe 9  
 dans l'exposition « This is Tomorrow », 1956  
 Carton et bois peint  
 59,5 x 59,5 x 23 cm  
 Succession Mary Martin.

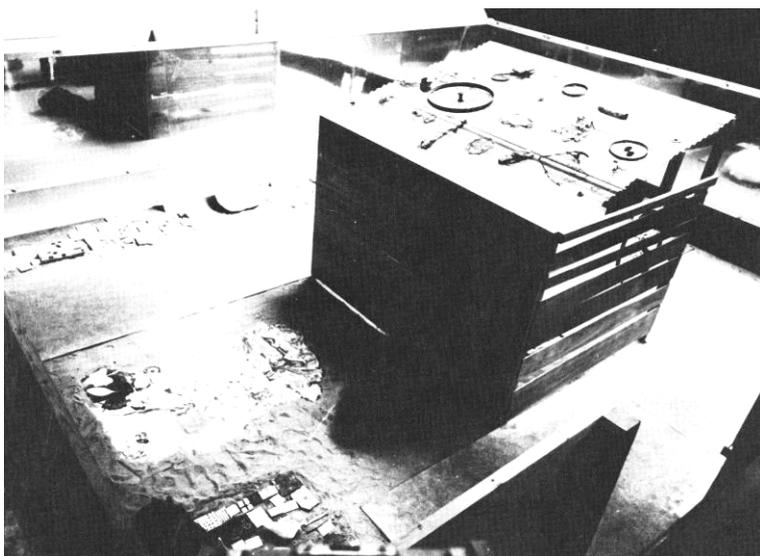


Fig 132  
 « This is Tomorrow », Groupe 6  
 (Nigel Henderson, Edouardo Paolozzi, Alison et Peter Smithson)  
 Patio et Pavillon  
 Photo prov. succession Nigel Henderson

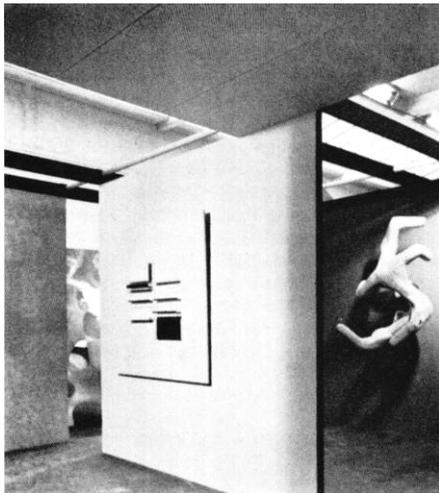


Fig 133  
« This is Tomorrow »,  
Groupe 7  
(Erno Goldfinger, Victor  
Pasmore, Helen Phillips)  
Reproduit dans Theo  
Crosby, *Architectural  
Design*, vol XXVI, n°10,  
octobre 1956, p. 335.

Fig 133a  
Ernö Goldfinger,  
*Projet pour l'exposition  
« This is Tomorrow »*, 1956  
Feutre et crayon sur papier  
28,5 x 21,5 cm  
Victoria and Albert  
Museum, Londres

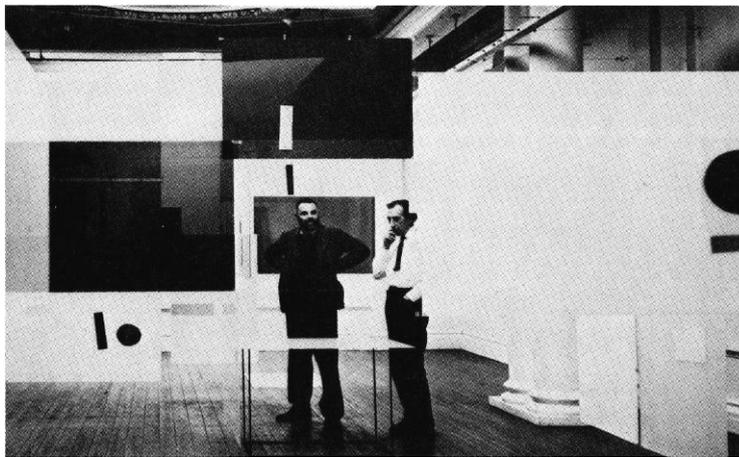
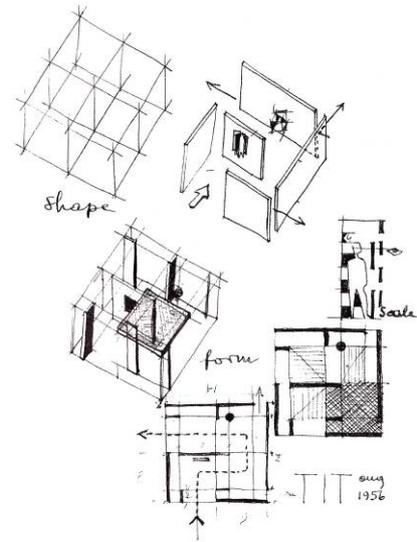


Fig 134  
« an Exhibit », vue de l'installation à  
Newcastle, juin 1957  
A gauche Victor Pasmore, à droite  
Richard Hamilton  
Photo prov. Richard Hamilton

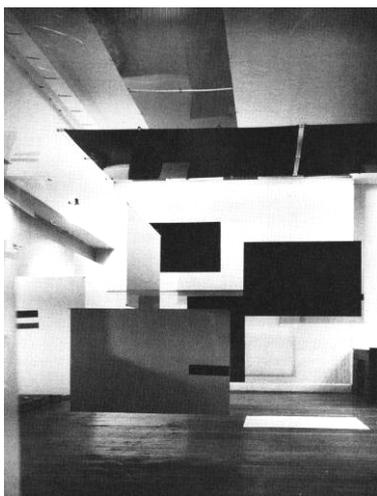


Fig 134a  
« an Exhibit », vue de l'installation à  
l'I.C.A. (Londres), août 1957  
Photo prov. Richard Hamilton



Fig 134b  
« This is Tomorrow », Groupe 12  
(Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd, Tony del Renzio)  
Un des tableaux réalisés par le groupe  
Photo prov. Geoffrey Holroyd

### Chapitre 3 : Le Constructivisme britannique

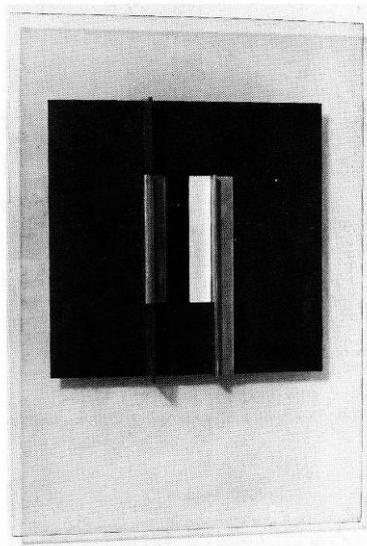


Fig 135  
Anthony Hill  
*Relief Construction*, 1956  
Cuivre, aluminium,  
plastique  
57,1 x 39,4 x 5,7 cm  
Collection de l'artiste

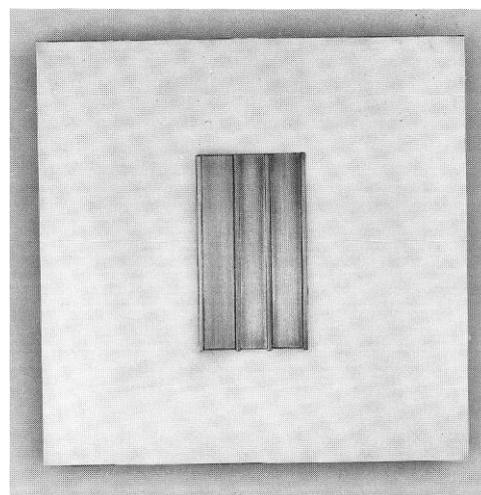


Fig 136  
Anthony Hill  
*Relief Construction*  
(décembre 1956)  
Aluminium, cuivre et  
panneau acrylique  
38,1 x 38,1 x 4, 1 cm  
Collection Tate, Londres

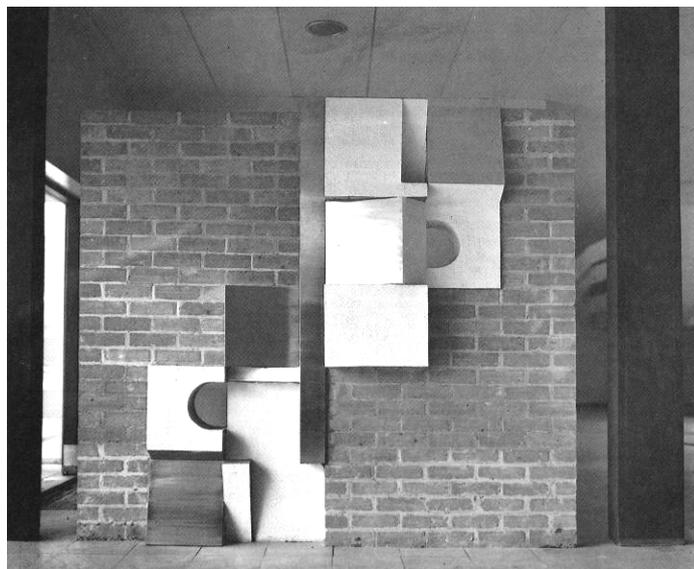


Fig 137 (à gauche)  
Mary Martin  
*The Waterfall*, 1957  
Brique, acier inoxydable, plâtre peint  
203 x 228,6 x 34, 3  
Musgrave Park Hospital,  
Architectes Llewyn, Davies, Weeks.



Fig 137a (ci-dessous)  
Mary Martin  
*The Waterfall*, 1957  
Vue latérale

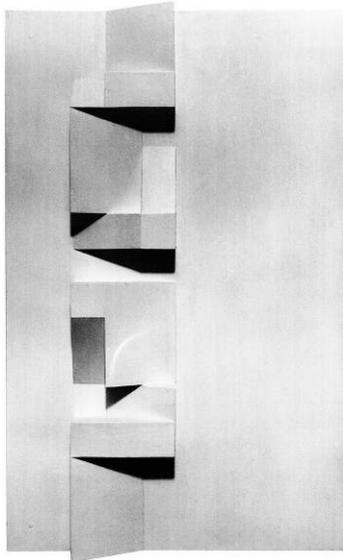


Fig 138  
 Mary Martin  
*Climbing Form*, 1953  
 Contreplaqué peint en blanc  
 81,2 x 50,8 x 7,6 cm  
 Collection M et Mme Scott Rankine,  
 E.U.

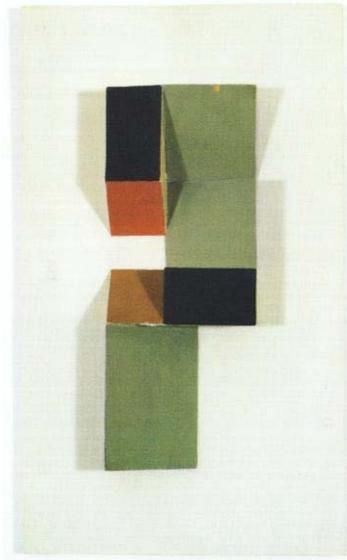


Fig 139  
 Mary Martin  
*Climbing Form*, 1954  
 Contreplaqué et acrylique  
 55,8 x 32,4 x 8,2 cm  
 Succession Mary Martin



Fig 140  
 Mary Martin  
*Climbing Form*, 1957  
 Bois, acier inoxydable et perspex  
 40,5 x 7,6 x 7,6 cm  
 Collection Morris, Londres

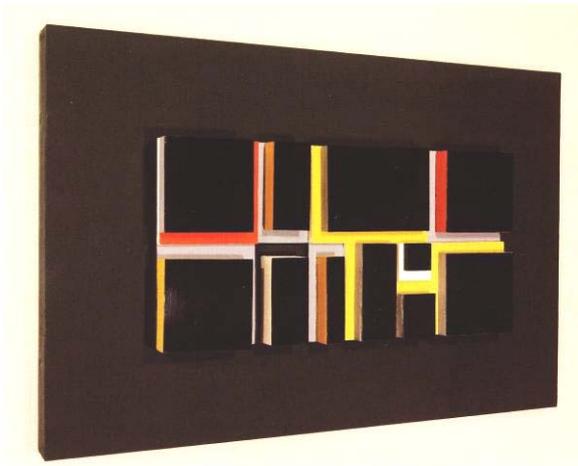
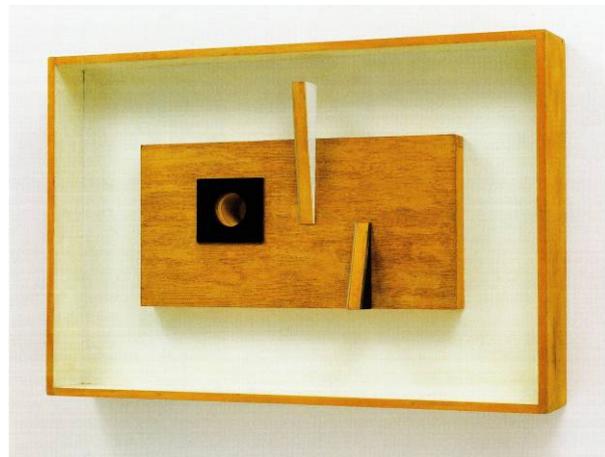


Fig 141  
 Mary Martin  
*Black Relief*, 1957  
 Bois et perspex  
 76,1 x 114,2 x 12,7  
 Collection Tate, Londres

Fig 142  
 Mary Martin  
*Pierced Relief*, c. 1959  
 Bois, perspex et formica  
 64,5 x 95,5 x 15 cm  
 Succession Mary Martin



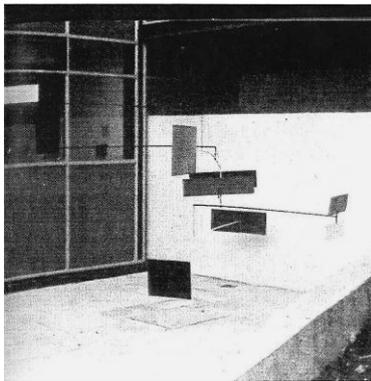


Fig 143  
Victor Pasmore  
*Mobile*, 1957  
Métal  
Fairlawn School Lewisham,  
Architecte Peter Moro  
Reproduit dans Lawrence Alloway, « Real Place »,  
*Architectural Design*, juin 1958, p. 250

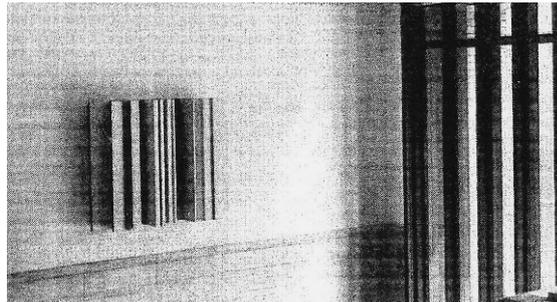


Fig 144  
Victor Pasmore  
*Relief*, 1957  
Bois peint  
116,7 x 121,9  
Stephenson Engineering Building, Durham University,  
Newcastle  
Architecte : Prof. W.B. Edwards  
Reproduit dans Lawrence Alloway, « Real Place »,  
*Architectural Design*, juin 1958, p. 250



Fig 145  
Peter Daniel, Frank Dixon, Victor Pasmore  
*Maquette d'urbanisme Peterlee*, lot sud-ouest, septembre 1956

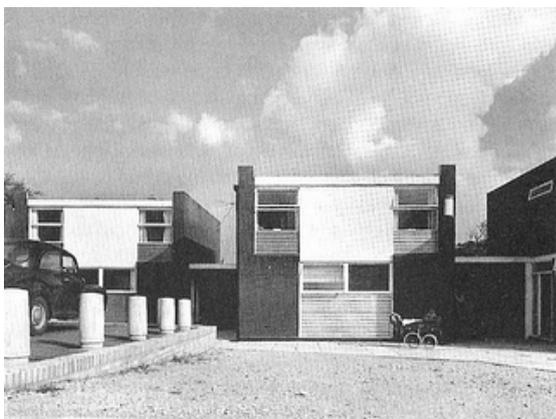


Fig 146  
Peterlee, Avon Road, début des années 1960



Fig 147  
Victor Pasmore  
*Abstract in White, Black, Indian and Lilac*, 1957  
Bois peint  
106,7 x 116,8 x 3,2 cm  
CollectionTate, Londres

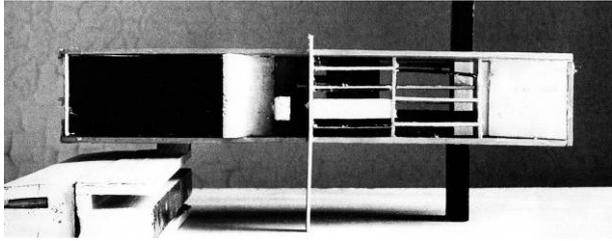


Fig 148  
Victor Pasmore et Rudolph Williams (architecte),  
*Maquette du Memorial Museum to Enrico Fermi*,  
1955-1956  
Non localisée

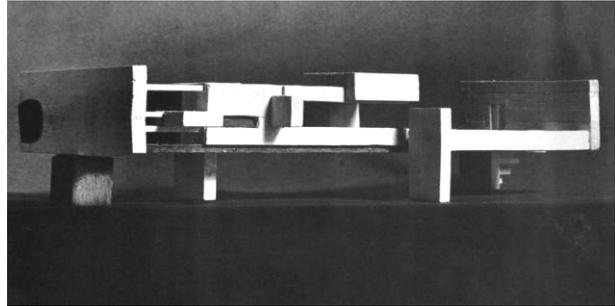


Fig 149a  
Victor Pasmore  
*Maquette pour le Pavillon de Peterlee*, 1967  
Collection John Pasmore

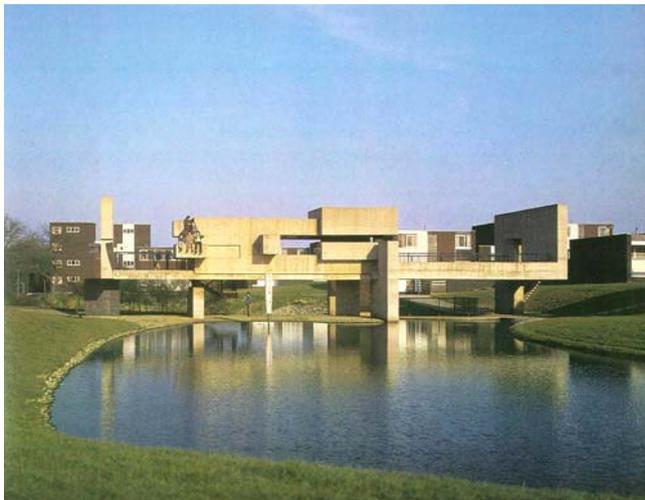


Fig 149  
Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur)  
*Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970



Fig 149b  
Le Corbusier  
*Palais des Assemblées du Penjab et de l'Haryana*, Chandigarh, 1955



Fig 149c  
Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur)  
*Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970  
Une des vues sur Sunny Blunt au niveau supérieur.



Fig 149d  
Victor Pasmore et Roy Bolsover (ingénieur)  
*Pavillon Apollo*, Peterlee, 1970  
Niveau supérieur côté pignon sud



Fig 150  
 Victor Pasmore  
*Abstract in Black and White*, 1957  
 Huile et fusain  
 70 x 80  
 Anc. Coll. Dorothy Morland

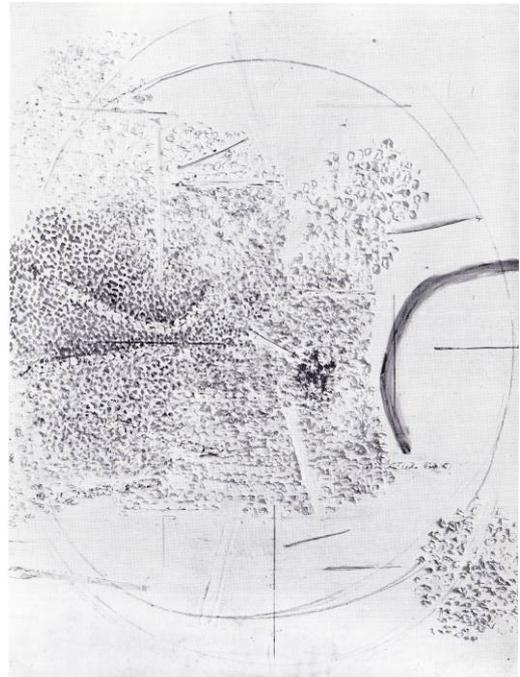


Fig 151  
 Victor Pasmore  
*Point development*, 1957-1960  
 Huile sur aggloméré  
 96,5 x 71cm  
 Localisation inconnue

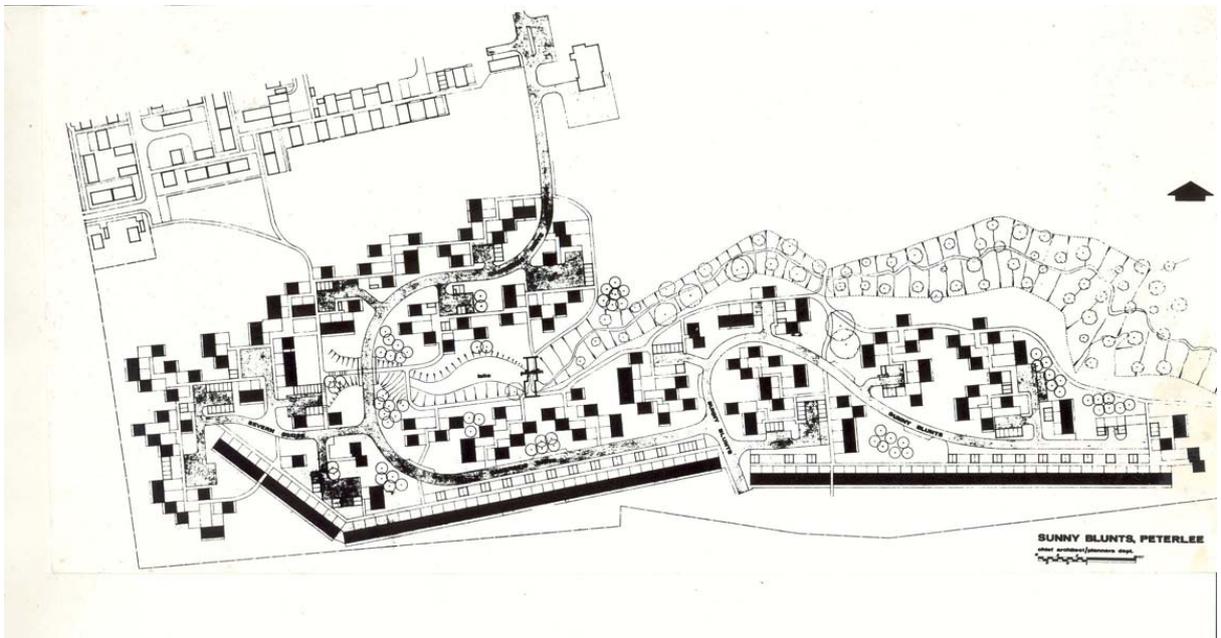


Fig 152  
 Victor Pasmore, Harry Durell, Theo Marsden, David Thirkettle  
*Plan de Oakerside Drive, lotissement de Sunny Blunt, Peterlee*, après 1962

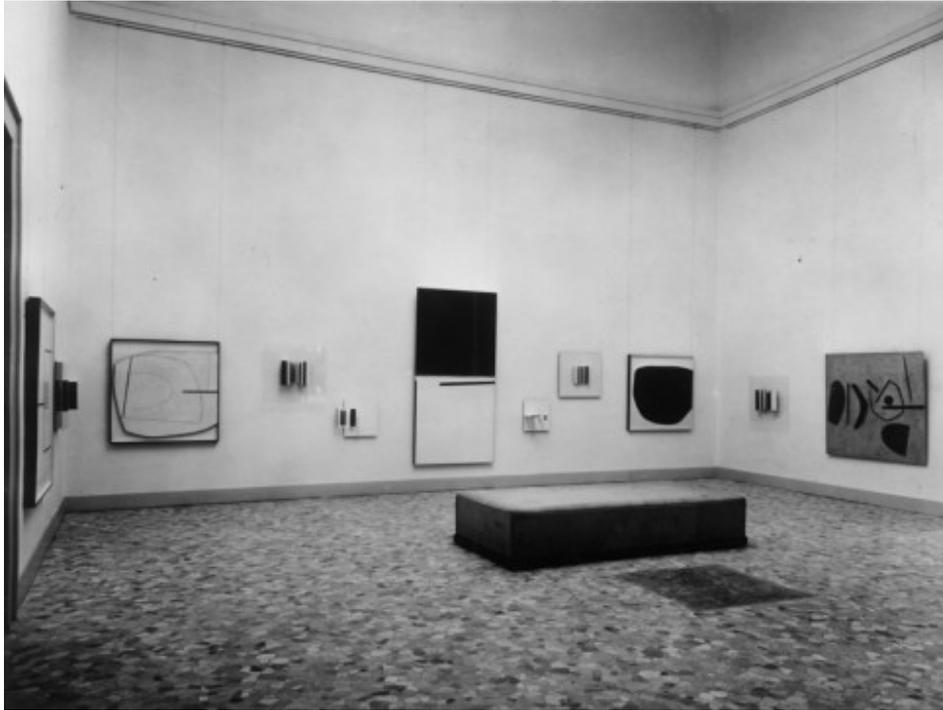


Fig 153  
 Vue de l'exposition de Victor Pasmore dans le Pavillon britannique de la Biennale de Venise, 1960  
 Archives du British Council

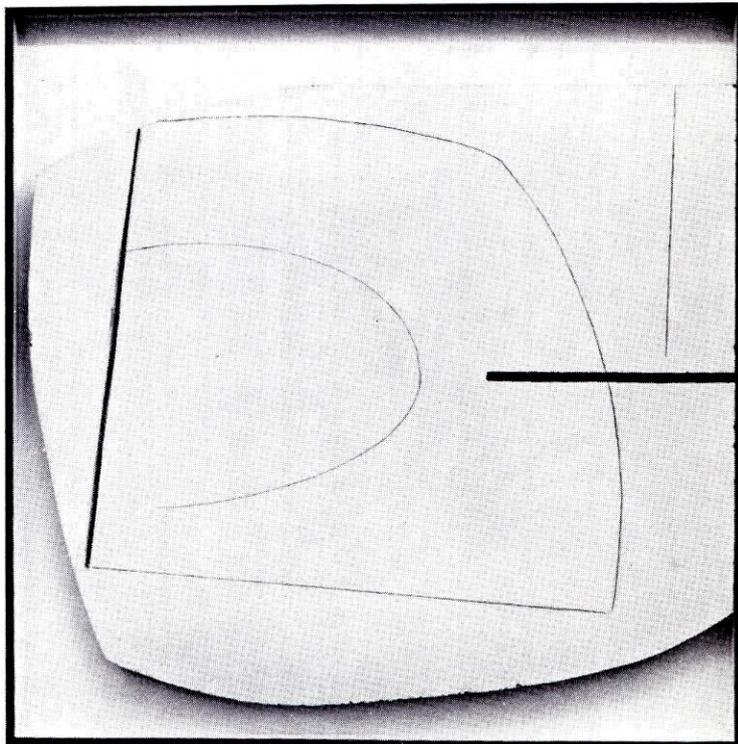


Fig 154  
 Victor Pasmore  
*Linear Motif in Black and White N°1*, 1960  
 Huile sur bois  
 123 x 123 cm  
 Collection particulière



Fig 155  
 Victor Pasmore  
*Square Motif-Indian Red n°1*  
 Huile sur bois  
 244 x 122 cm  
 Calais, Musée des Beaux-Arts

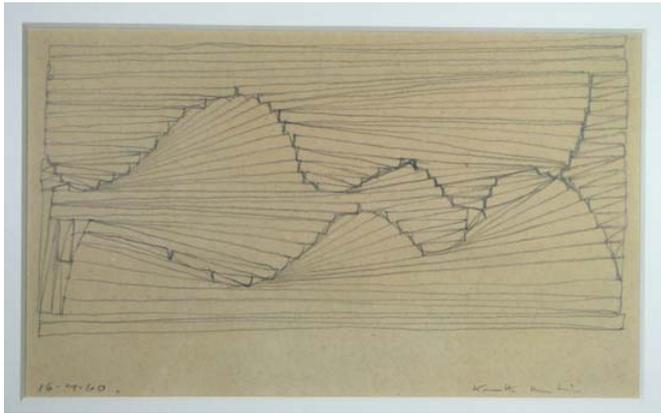


Fig 156  
Kenneth Martin  
*Etude (Screw Mobile)*, 1960  
Crayon sur papier  
20,3 x 30,5 cm  
Collection particulière.

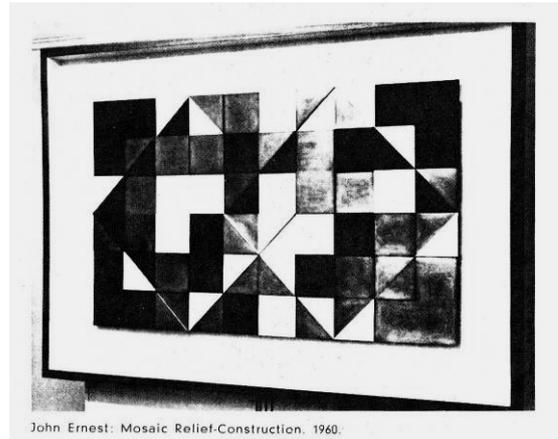


Fig 157  
John Ernest  
*Mosaic Relief-Construction*, 1960  
Présenté dans l'exposition « Construction :  
England », Drian Galleries, 11 – 31 janvier 1961  
Reproduit dans Lawrence Alloway, « London  
Letter », *Art International*, Vol.5, n°2, mars  
1961, p. 50.



Fig 158  
Victor Pasmore et Richard Hamilton discutant avec  
des étudiants à l'occasion de la publication du  
catalogue « The Developing Process » en 1959  
Tate Archives, Londres

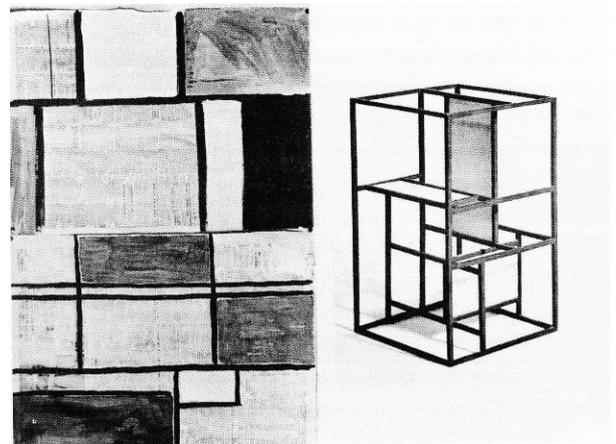


Fig 158  
Planches 7 et 8 du catalogue *The Developing Process*,  
*Work in Progress towards a New Foundation of Art  
Teaching as Developed in the Department of Fine  
Arts, King's College, Durham University, Newcastle-  
upon-Tyne, and at Leeds College of Art, I.C.A.*,  
Londres, 30 avril -23 mai 1959

# **Conclusion**

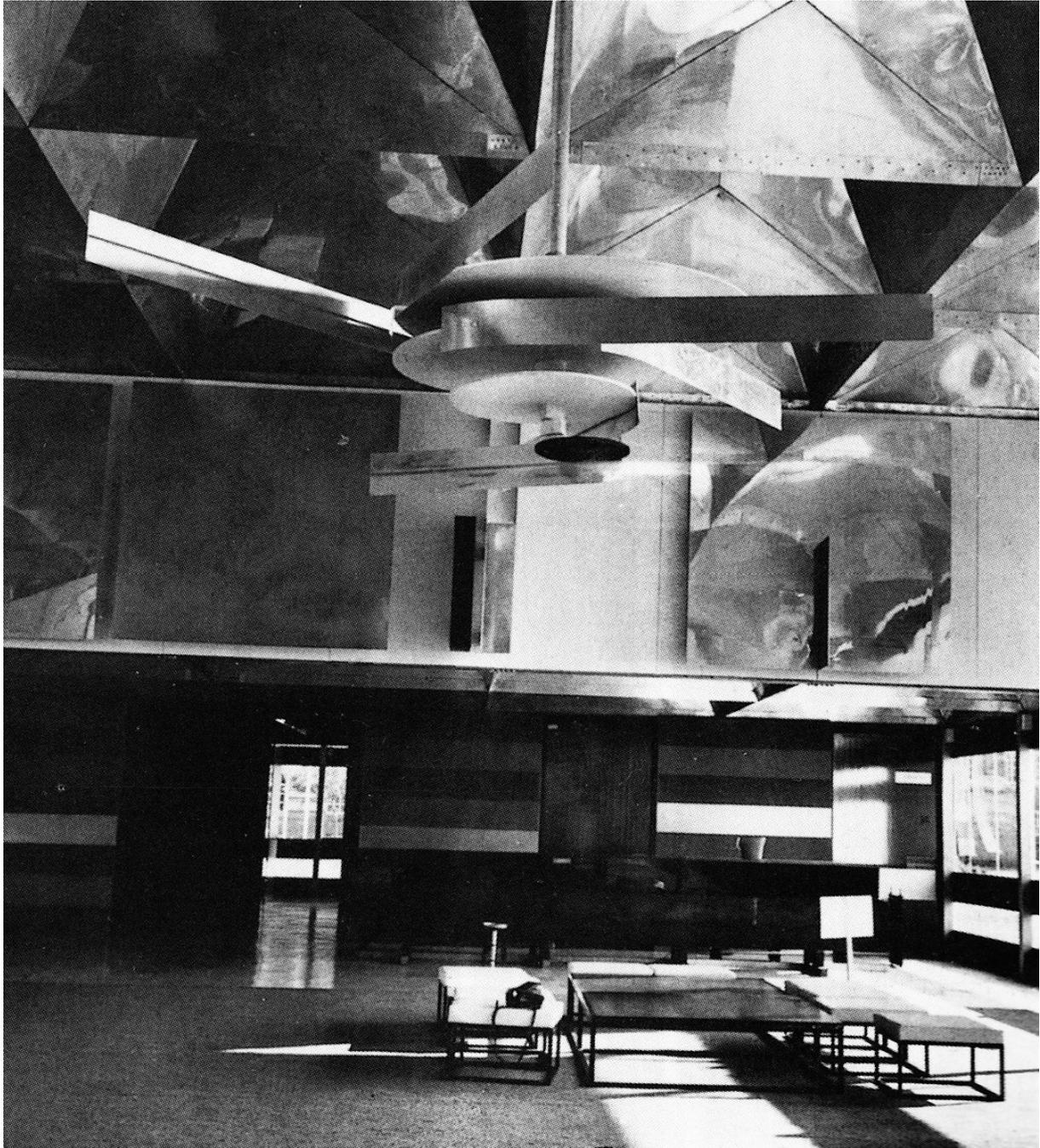


Fig 160  
VIe Congrès de l'Union Internationale des Architecte, 1961

Sur le mur du fond en haut :  
Anthony Hill,  
*Relief mural*  
Verre, aluminium, asbestolux  
2,13 x 14,63 m

Au plafond :  
Kenneth Martin  
*Mobile*  
Aluminium, asbestolux  
Hauteur : 76 cm ; rayon : 152,5 cm

# Anne MONTFORT

## Reconstitution d'une abstraction

### Résumé

Autour de 1950, des artistes londoniens – Kenneth Martin, Mary Martin, Adrian Heath, Anthony Hill – adoptent l'abstraction géométrique, suivant l'exemple de Victor Pasmore, célèbre jusqu'alors pour sa peinture figurative. Malgré une proximité formelle avec le néoplasticisme de Ben Nicholson, leurs œuvres appartiennent à une autre tradition déduite de l'École de Paris et nourrie de références anglaises.

Ce groupe ne se définit pas contre les valeurs dominantes de son époque, mais participe pleinement à l'idéologie de la reconstruction. Il se distingue progressivement de l'école de Saint Ives qui lui avait été associée pour se rapprocher de l'Independent Group au milieu des années 1950.

En 1957, le critique d'art Lawrence Alloway voit dans ce groupe l'avènement d'un nouveau constructivisme vierge des implications architecturales de son antécédent historique. C'est, en fait, dans l'importance accordée à l'expérience physique de l'œuvre dans l'espace que ces artistes manifestent leur contemporanéité.

### Résumé en anglais

In the 1950's a group of London artists – Kenneth Martin, Mary Martin, Adrian Heath and Anthony Hill – adopted a geometric abstract art, following the example of Victor Pasmore, famous until then for his figurative painting. Despite some formal proximity with Ben Nicholson's Neoplasticism, their works belong to another tradition derived from the "School of Paris" with specifically English references.

The group is not defined as being against the dominant values of its era: it plays a fully-fledged part in the ideology of reconstruction. It strayed from the Saint-Ives School of painters to which it had been associated, and came closer to the Independent Group in the mid 1950's.

The art critic Lawrence Alloway described it in 1957 as marking the advent of a new Constructivism, free of the architectural implications of its historical antecedent. Yet it is in their focus on the physical experience of the work of art in space that their contemporaneity is obvious.

Victor Pasmore, Kenneth Martin, Mary Martin, Anthony Hill, Adrian Heath, Robert Adams, British Abstraction, British Constructivism, art concret, Constructionism, relief, mobile, Nine Abstract Artists, This is Tomorrow, Euston Road School, Objective Abstractions, The Developing Process, Peterlee, Lawrence Alloway, Charles Biederman, Camberwell School of Arts and Crafts, Central School of Fine Art, Kings College Durham, John Ernest, Stephen Gilbert, Edouardo Paolozzi, Richard Hamilton.