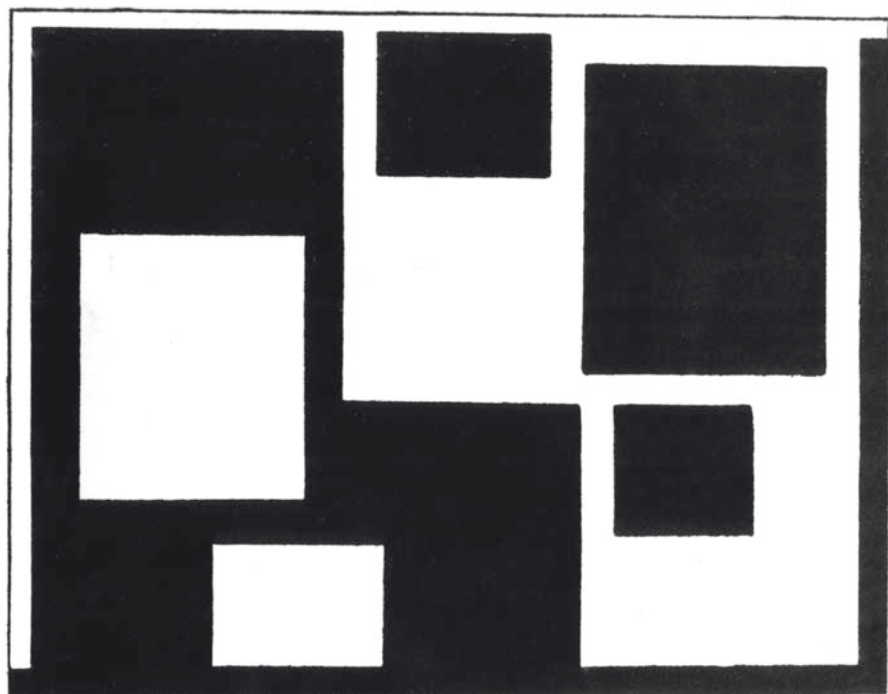


Fig. 9

Vilmos Huszár, *Composition 6*, 1918, linogravure, publié dans le numéro 6 de la revue *De Stijl*, avril 1918, 11,4 x 14,4 cm.



« L'IDÉE » DE STIJL

Il y a trois manières de définir *De Stijl*, toutes trois adoptées simultanément par Theo Van Doesburg dans l'article rétrospectif qu'il consacra au mouvement en 1927¹ : en tant que *revue*, en tant que *groupe* d'artistes constitué autour de la revue, en tant qu'*idée* partagée par les membres de ce groupe.

La première définition est la plus commode, car elle part d'un corpus bien défini : le premier numéro de la revue paraît à Leyde en octobre 1917, le dernier à Paris en 1932 – hommage posthume à Theo Van Doesburg, son fondateur et rédacteur, mort en mars 1931 dans un sanatorium suisse. Néanmoins, l'éclectisme même de la revue, son ouverture à l'ensemble de l'avant-garde européenne pourraient faire douter de l'identité du mouvement. Selon cette première définition, tout ce qui a été publié dans *De Stijl* est « De Stijl ». À ranger – comme le fit Van Doesburg dans l'article cité – les dadaïstes Hugo Ball, Hans Arp et Hans Richter, le futuriste italien Gino Severini, le constructiviste russe El Lissitzky et le sculpteur Constantin Brancusi parmi les « principaux collaborateurs » du Stijl (sans compter Aldo Camini et I. K. Bonset, qui ne sont autres que Van Doesburg lui-même en habit futuriste ou dadaïste), on s'interdit l'appréhension de ce qui fit la force et l'unité du groupe hollandais².

1 Theo Van Doesburg, « Algemeene Inleiding » [Introduction générale], *De Stijl*, numéro spécial du dixième anniversaire, vol. 7, n° 79/84, 1927, pp. 2-9. Trad. angl. R. R. Symonds in H. L. C. Jaffé, *De Stijl*, Londres, Thames and Hudson, 1970, pp. 218-225.

2 Un tableau répertoriant les « Principieele mederwerkers [principaux collaborateurs] aan De Stijl » figurait dans ce numéro spécial (voir note précédente), pp. 59-62; voir aussi Jaffé, *op. cit.*, pp. 224-225. À droite d'une colonne mentionnant Brancusi pour les années 1925-1927, la dernière colonne du tableau restait vide, histoire de montrer que la revue était prête à accueillir d'autres membres de l'avant-garde européenne; cette dernière colonne a disparu dans l'ouvrage de Jaffé.

C'est d'ailleurs la deuxième définition, celle du Stijl en tant que groupe restreint, qui est la plus communément admise : elle établit une hiérarchie simple, fondée sur la seule antériorité historique, entre une poignée de pères fondateurs hollandais et une escouade de nouvelles recrues cosmopolites venues combler les vides laissés par certaines défections. Les pères fondateurs sont *grosso modo* les signataires du *Premier Manifeste* du Stijl (paru en novembre 1918), à savoir les peintres Piet Mondrian et Vilmos Huszár, les architectes Jan Wils et Robert Van 't Hoff, le sculpteur belge Georges Vantongerloo, le poète Antony Kok (dont l'œuvre est minime) et, bien entendu, le véritable homme-orchestre : Theo Van Doesburg, animateur et élément pivot du groupe. À ces noms, il faut ajouter ceux du peintre Bart Van der Leck (qui avait quitté le Stijl avant la publication du manifeste) et des architectes Gerrit Rietveld et J. J. P. Oud (le premier ne s'était pas encore joint au groupe, alors qu'il avait déjà réalisé une version non peinte de la célèbre *Chaise rouge et bleue*, appelée à devenir une icône du mouvement ; le second ne signa jamais aucun texte collectif). Les nouvelles recrues, mis à part l'architecte Cornelis Van Eesteren, menèrent une carrière indépendante du Stijl et ne s'y associèrent que brièvement, lorsque le mouvement touchait à sa fin : il s'agit du compositeur américain George Antheil (connu pour avoir écrit la musique du film de Fernand Léger, *Le Ballet mécanique*), des peintres et auteurs de reliefs César Domela et Friedrich Vordemberge-Gildewart, de l'architecte et sculpteur Frederick Kiesler et du dessinateur industriel Werner Gräff.

Malgré son utilité, cette deuxième définition est à peine plus précise que la première, car elle se fonde sur un critère d'appartenance qui semble absolument contingent. Elle ne peut expliquer, par exemple, le départ de Van der Leck dès la première année, de Wils et de Van 't Hoff pendant la deuxième, de Oud durant la quatrième, puis de Huszár et de Vantongerloo lors de la cinquième et, pour finir, celui de Mondrian en 1925.

Reste la troisième définition, celle du Stijl en tant qu'*idée* : « C'est à partir de l'*idée De Stijl*, écrit Van Doesburg (toujours dans le même article rétrospectif), que le mouvement De Stijl s'est peu à peu

développé. » Bien qu'elle semble la plus vague du fait de sa nature conceptuelle – par opposition aux deux premières, de nature empirique –, cette définition est la plus restrictive. C'est en outre la seule à pouvoir rendre compte du fait que *De Stijl* signifie non seulement « le *Style* » mais, de façon beaucoup plus ambitieuse encore, « *Le style* ».

Le Stijl fut un mouvement novateur, dont la théorie se fonde sur les deux piliers idéologiques du modernisme que sont l'historicisme et l'essentialisme : historicisme parce que, d'une part, le Stijl conçut sa production comme l'aboutissement logique de l'art du passé et que, d'autre part, il prophétisa, en termes quasi hégéliens, la dissolution inexorable de l'art dans une sphère totalisante (« la vie » ou « l'environnement ») ; essentialisme parce que cette lente progression historique eut pour moteur une quête ontologique, chaque art devant « réaliser » sa « nature » en se purgeant de tout ce qui ne lui appartient pas en propre, en exposant ses matériaux et ses codes, afin d'œuvrer à l'instauration d'un « langage plastique universel ». Rien de tout cela n'est profondément original, même si la formulation de cette théorie moderniste par le Stijl fut étonnamment précoce. La spécificité du Stijl repose ailleurs : dans l'idée qu'un même principe générateur puisse concerner tous les arts visuels sans diminuer en rien l'intégrité de chacun et, plus encore, que ce principe soit seul garant de l'autonomie des arts.

Bien que ce principe n'ait jamais été formulé comme tel par les membres du mouvement, on peut dire qu'il repose sur deux opérations que j'appellerai *élémentarisation* et *intégration*. *Élémentarisation*, c'est-à-dire décomposition de toute pratique en une série de composantes, et réduction de ces composantes à quelques éléments discrets incompressibles ; *intégration*, c'est-à-dire articulation exhaustive de ces éléments entre eux, en un tout syntaxique indivisible et non hiérarchique. La seconde opération se fonde sur un principe structural (comme les phonèmes de la langue, les éléments visuels en question n'ont de sens que par leur différence), c'est-à-dire un principe total : aucun élément n'est plus important qu'un autre, aucun ne doit échapper à l'intégration. Leur mode d'agencement n'est pas additif (comme

dans le minimalisme, par exemple³) mais exponentiel (d'où le rejet catégorique par le Stijl de toute répétition).

Très rapidement, ce principe général va déplacer la question ontologique (la recherche de l'essence de la peinture ou de l'architecture) en amenant les artistes à celle de la limite, c'est-à-dire de ce qui sépare une œuvre de son entour. D'où l'intérêt de tous les peintres du Stijl pour les jeux sur le cadre et pour les polyptyques : par exemple la célèbre *Composition 1916, n° 4*, plus connue sous le titre *Triptyque de la mine*, de Van der Leck (1916, musée Kröller-Müller, Otterlo ; pl. 11), ou la *Composition XVIII en trois parties* de Theo Van Doesburg (1920, *ibid.*)⁴. La logique de ce déplacement est la suivante : la limite (cadre, lisière, bord, base), en tant que composante constitutive de toute pratique artistique, doit elle aussi être élémentarisée et intégrée ; or cette intégration ne pourra parfaitement s'accomplir tant que l'intérieur et l'extérieur (ce que la limite articule) n'auront pas de dénominateur commun, c'est-à-dire tant que l'extérieur ne sera pas lui aussi élémentarisé : c'est pourquoi l'utopie environnementale que j'ai mentionnée, pour illusoire qu'elle nous paraisse aujourd'hui, n'est pas un simple rêve idéologique mais la conséquence du principe général adopté par le mouvement. Cette utopie n'empêcha pas un Mondrian, par exemple (qui en fit l'un des ressorts de sa théorie), de considérer avant tout ses tableaux en tant qu'objets isolés, entités indépendantes (et il en va de même pour les meubles de Rietveld). Car il fallait d'abord que le principe général

3 Sur le mode additif du minimalisme, voir Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Cl. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 250 sq. ; et *id.*, « LeWitt in progress », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, pp. 335-350.

4 Deux autres exemples, choisis parmi les rares créations De Stijl relevant des « arts appliqués » : le vitrail en triptyque, *Composition IV*, que Theo Van Doesburg réalisa en 1917 pour la maison De Lange édifée par Wils à Alkmaar (panneau désormais conservé au musée Kröller-Müller d'Otterlo) ; du même Van Doesburg, la composition en céramique qui surmonte l'entrée de la maison de vacances De Vonk, construite par Oud (1917-1918, Noordwijkerhout). Quant à Mondrian, *Évolution* (1911) passait pour son unique triptyque ; mais Joop Joosten a découvert une photographie montrant que *Composition en couleur A*, *Composition en couleur B* et *Composition avec lignes noires*, premières peintures de 1917 (musée Kröller-Müller) furent jadis exposées en triptyque (Joop Joosten, « Painting and Sculpture in the Context of De Stijl », in Mildred Friedman (dir.), *De Stijl 1917-1931: Visions of Utopia*, Minneapolis, Walker Art Center, 1982, p. 59).

soit réalisé dans chaque forme d'art pour que celles-ci puissent s'articuler entre elles avant de s'intégrer au monde.

De Stijl fut initialement une congrégation de peintres, auxquels se sont joints ensuite des architectes (affluence qui, selon la légende, provoqua le départ de Van der Leck), et ce sont les peintres qui ont posé les bases du « principe général ». Et si Mondrian fut le seul à l'avoir radicalement mis en pratique – avec l'élaboration de son œuvre néo-plastique, à partir de 1920 –, Van der Leck et Huszár travaillèrent eux aussi à sa formulation.

On sait que Van der Leck fut le premier à élémentariser la couleur (Mondrian note qu'il lui doit l'emploi de ses couleurs primaires⁵) mais il ne parvint jamais à l'intégration de tous les éléments de ses tableaux. Aussi « abstraites » qu'aient pu être certaines de ses toiles (stimulé par Mondrian il ira presque, de 1916 à 1918, jusqu'à l'abstraction totale), il en est toujours resté à une conception illusionniste de l'espace. Le fond blanc de ses tableaux se comporte comme une zone neutre, comme un réceptacle vide, antérieur à l'inscription des figures. Rien d'étonnant donc à ce que Van der Leck quitte le groupe en 1918 afin de « retourner » à la figuration (la raison invoquée pour son départ – l'invasion de la revue par des architectes – n'étant qu'un prétexte) : à partir du moment où la question du fond avait été réglée par les autres peintres du Stijl, il ne partageait plus leur langage.

Quant à Huszár, une poignée de compositions – dont la couverture de la revue *De Stijl* (pendant ses trois premières années de parution) et une toile de 1917, *Marteau et Scie*, seule œuvre à y avoir été reproduite en couleur – révèlent son unique contribution picturale au mouvement : l'élémentarisation du fond, précisément, ou plutôt de la relation figure/fond, qu'il réduit à une opposition binaire.

5 Voir la brève contribution de Mondrian à l'« Hommage à Van Doesburg » dans le dernier numéro de *De Stijl*, janv. 1932, p. 4. Repris dans Piet Mondrian, *Écrits français*, Brigitte Léal (éd.), Paris, Centre Georges Pompidou, 2010, pp. 196-198.

Dans une de ses œuvres les plus remarquables, une linogravure en noir et blanc publiée dans *De Stijl* (fig. 9), il est impossible de démarquer la figure du fond. Mais l'artiste s'arrête malheureusement là, voire régresse, incapable qu'il est – à l'instar de Van der Leek – d'intégrer d'autres éléments picturaux dans son travail. Parti de la conception illusionniste de l'espace chez Van der Leek (Huszár, *Composition II - Les Patineurs*, 1917, Gemeentemuseum, La Haye), il y retourne au milieu des années 1920 avec de médiocres œuvres figuratives. Celles-ci sont trop souvent antidatées par les marchands, alors qu'elles n'ont plus aucun rapport avec le principe De Stijl.

Ayant parfaitement assimilé les leçons du cubisme lors de son premier séjour à Paris en 1912-1914, Mondrian pourra, beaucoup plus rapidement que les autres peintres, résoudre la question de l'abstraction et concentrer ses efforts sur celle de l'intégration. Son premier souci, après avoir opté pour les couleurs primaires, est d'unir la figure et le fond en un tout inséparable, mais sans se limiter à une solution binaire (parti adopté par Huszár) qui rendrait inutile le jeu de la couleur. L'évolution qui le conduira depuis son œuvre cubiste jusqu'aux trois tableaux décisifs de 1917 (le « triptyque » évoqué note 4: *Composition en couleur A*, *Composition en couleur B* et *Composition avec lignes noires*) et, de là, au néo-plasticisme est trop complexe pour être analysée ici en détail⁶. Notons simplement que Mondrian n'est parvenu à éliminer de son vocabulaire pictural le fond neutre, à la Van der Leek, qu'après avoir utilisé une grille modulaire dans neuf de ses tableaux (1918-1919; voir *ill. 8*). Il s'agissait pour lui d'élémentariser la division de ses toiles, c'est-à-dire de trouver un système irréductible de répartition des plans colorés, fondé sur un seul élément (d'où l'utilisation de la grille modulaire, le module ayant les mêmes proportions que la surface du tableau

⁶ Voir Joop Joosten, « Abstraction and Compositional Innovation », *Artforum*, 11, n° 8 (avril 1973, pp.55-59) et mon essai, « L'iconoclaste », dans l'édition française du catalogue de la rétrospective Mondrian qui s'est tenue en 1994 au Gemeentemuseum de La Haye, à la National Gallery of Art de Washington et au MoMA de New York: Angelica Rudenstine (dir.), *Piet Mondrian*, Milan, Leonardo Arte, 1994, pp.313-377.

qu'il divise⁷). Très rapidement, Mondrian abandonna ce système, auquel il trouvait un caractère régressif: fondé sur la répétition, il ne privilégiait qu'un type de rapport entre les parties du tableau (engendrement univoque). Soit dit en passant, la grille modulaire lui permit de résoudre une opposition essentielle, laissée de côté par les autres peintres du Stijl, celle de la couleur et de la non-couleur. De retour à Paris en juin 1919, il passa les dix-huit mois suivants à purger ses œuvres de toute trame régulière: le premier tableau néo-plastique proprement dit, *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris* (pl. 12), date de la fin 1920.

Van Doesburg, au contraire, eut besoin toute sa vie de la grille parce qu'elle constituait pour lui un garde-fou contre l'arbitraire du signe. Malgré les apparences, malgré ses formulations d'allure parfois « mathématique », Van Doesburg resta paralysé par la question de l'abstraction: si une composition doit être « abstraite », qu'elle soit au moins « justifiée » par des calculs « mathématiques », que sa configuration géométrique soit *motivée*. Avant qu'il ne parvienne à la solution de la grille (par le biais de l'art décoratif, notamment par ses vitraux), cette obsession l'avait longtemps fait hésiter entre le système plastique de Huszár et celui de Van der Leek (dans *Composition IX - Joueurs de cartes* [1917, Gemeentemuseum, La Haye], il adopte le modèle du premier; dans *Composition XI* [1918, musée Guggenheim, New York], celui du second). Elle l'avait ensuite conduit à la stylisation

⁷ À l'époque où parut la première version de cet essai, Sjarel Ex découvrit plusieurs photographies de grilles modulaires dues à Huszár et datant de la fin 1918. L'une d'elles était particulièrement proche des toiles dites *Composition dans le damier aux couleurs sombres* et *Composition dans le damier aux couleurs claires* de Mondrian, légèrement postérieures. Ex cite une lettre à Van Doesburg dans laquelle Mondrian s'étonne de voir Huszár aboutir à la même solution que lui. À la différence de Mondrian toutefois, Huszár ne sut pas intégrer dans sa pratique ultérieure ce que lui avait appris la grille et renoua bientôt avec une forte hiérarchisation de la figure opposée au fond. L'ironie veut que ce soit une peinture en damier de Huszár et non de Mondrian que Van Doesburg choisit d'analyser dans *De Stijl*: il y montre que, malgré sa parfaite modularité, elle révèle « un changement constant de position et de dimension », contrastant ainsi avec la simple composition en damier à laquelle elle est comparée (« Over het zien van de nieuwe schilderkunst » [En regardant la nouvelle peinture], *De Stijl*, 2, n° 4 (fév.1919), pp.42-44; trad. angl. in Jaffé, *op. cit.*, pp.127-130). Jusqu'à la découverte d'Ex, la seule grille de Huszár jamais publiée – et désormais perdue – passait soit pour unique dans sa production picturale soit pour une étude de vitrail; elle était de surcroît supposée dériver des toiles en damier de Mondrian. Cf. Sjarel Ex, « Vilmos Huszár », in Carel Blotkamp (dir.), *De Beginjaren van de Stijl 1917-1922*, Utrecht, Reflex, 1982; trad. angl. C. et A. Loeb, *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1986; voir en particulier pp.97-102.

de motifs naturels : une vache, un portrait, une nature morte ou un danseur – par exemple, dans *Rythme d'une danse russe* (1918), dont toutes les esquisses sont conservées, avec la toile, au MoMA de New York. Il essaya même un temps d'ajuster ce type d'« explication » à ses œuvres modulaires. Ainsi l'absurde présentation qu'il fit, en 1919, de *Composition en dissonance* comme étant une *abstraction dérivée* d'une « jeune fille dans l'atelier de l'artiste⁸ » (fig. 10). Mais il s'agissait là d'une fausse piste car, si Van Doesburg fut séduit par le système de la grille, c'était pour sa nature répétitive ainsi que projective (décidée à l'avance et appliquée *sur* le plan du tableau, dont les caractéristiques matérielles importent peu). C'est-à-dire pour les raisons mêmes qui conduisirent Mondrian à juger ce système étranger à l'« Idée De Stijl », puis à l'abandonner⁹. D'où la fameuse querelle de l'*élémentarisme* (mot fort mal choisi par Van Doesburg pour désigner son introduction de l'oblique, en 1925, dans le vocabulaire formel du néo-plasticisme, avec par exemple *Contre-composition XVI en dissonance*; pl. 13). La querelle, on le sait, amena Mondrian à quitter le Stijl cette même année. Mais si Mondrian refusa violemment cette « amélioration » – selon l'expression de Van Doesburg –, c'est moins parce qu'elle dérogeait à la règle formelle de l'orthogonalité (déjà enfreinte dans ses propres tableaux « losangiques ») que parce qu'elle détruisait d'un coup les efforts accomplis par le mouvement en vue de parvenir à l'intégration totale des éléments du tableau. Glissant en effet sur la surface de la toile, les lignes obliques de Van Doesburg

8 Cf. Theo Van Doesburg, « Van Natuur tot Compositie » [De la nature à la composition], *De Hollandsche Revue*, 24 (1919), pp. 470-476. La transformation de la « jeune fille » en grille modulaire s'accomplit en huit étapes. Difficile de ne pas croire qu'il s'agit d'une reconstruction et que, partant de la grille, Van Doesburg a progressivement déformé le réseau géométrique pour aboutir au « point de départ » figuratif.

9 À première vue, Vantongerloo semble relever de la même catégorie que Van Doesburg puisqu'il présente ses peintures et ses sculptures comme le résultat géométrique d'opérations algébriques. Mais je tiens la « scientificité » du travail de Vantongerloo pour une pure fiction. Les équations qui servent de titre à ses œuvres n'ont aucun lien perceptible avec leur configuration formelle. À la différence des formules arithmétiques de Van Doesburg, relativement simples, celles de Vantongerloo sont trop complexes pour être valides (si tant est qu'il faille suivre l'artiste sur ce terrain). On peut assurément examiner ses œuvres sans tenir compte des formules, et c'est d'ailleurs leur absence de validité qui me conduit à rattacher le travail de Vantongerloo (du moins sa sculpture) à l'« Idée De Stijl ».

rétablissent une distance entre la surface imaginaire qu'elles investissent et le plan du tableau : on se retrouve alors devant l'espace illusionniste de Van der Leek, c'est-à-dire, pour l'évolutionniste qu'était Mondrian, huit ans en arrière. En bref, bien que Van Doesburg soit un peintre passionnant, son œuvre picturale n'obéit pas au principe général d'élémentarisation et d'intégration du Stijl. Mais il est d'autres domaines où il travaille avec beaucoup plus d'efficacité à la mise en œuvre de ce principe : l'art de l'intérieur et l'architecture.

L'importance accordée à l'*intérieur* par les artistes du Stijl repose à la fois sur leur questionnement des limites de la peinture et sur leur défiance envers tout art appliqué. L'opinion reçue faisant du Stijl un mouvement qui adaptait une solution formelle à ce qu'on nomme aujourd'hui le *design* est erronée. L'art décoratif en général n'intéressait pas les membres du groupe, à une exception près, temporaire et qualifiée d'ignominieuse par Rietveld¹⁰ : l'art du vitrail, auquel s'adonnèrent Van Doesburg et Huszár. Selon le principe du Stijl, les arts ne doivent pas s'appliquer les uns aux autres mais peuvent s'allier en vue de constituer une unité indivisible. L'enjeu était de taille et presque toutes les disputes internes au mouvement proviennent d'une lutte de pouvoir entre peintres et architectes sur cette question précise. L'invention de l'intérieur comme forme d'art hybride était problématique ; elle se fit en deux temps, en deux mouvements théoriques.

Premier mouvement : c'est seulement lorsqu'il a tracé les limites de son champ, atteint un maximum d'autonomie et trouvé quels sont ses moyens spécifiques, bref, c'est seulement lorsqu'il s'est défini lui-même et différencié des autres pratiques artistiques que chaque art peut percevoir ce qu'il a en commun avec un autre art. Seul ce dénominateur commun permet l'articulation entre les différents arts et leur

10 Cf. Gerrit Rietveld, « Mondrian en het nieuwe bouwen » [Mondrian et la nouvelle construction], *Bouwkundig Weekblad*, 15 mars 1955, p. 128. Selon Rietveld, le vitrail était un art *appliqué*, un ornement inséré dans les interstices de l'architecture : il contrevenait, par sa seule nature, aux exigences du Stijl en matière d'élémentarisation et d'intégration. Dans cet article, Rietveld confirme n'avoir jamais rencontré Mondrian, ce qui donne une idée du pouvoir de Van Doesburg en tant que figure-charnière entre les membres dispersés du mouvement.