

Publié dans *Septentrion* 2017/1.

Voir www.onserfdeel.be ou www.onserfdeel.nl.



Theo van Doesburg

*Compositie nr. XVII, huile sur toile, 50 x 50,5, 1919,
collection «Gemeentemuseum Den Haag».*

«Un nouveau sens du beau»

LE CENTENAIRE DE «DE STIJL»

23

Les Pays-Bas célèbrent en 2017 le centenaire de la naissance de *De Stijl*. Si le mouvement n'est pas facile à saisir dans une définition, le mieux est peut-être de le décrire comme un langage imagé qui a réuni le cadre de travail théorique et l'œuvre de plusieurs artistes plasticiens, architectes et stylistes pour la plupart néerlandais, ainsi que d'écrivains et de réformateurs idéalistes en tous genres. Comme ce fut le cas pour plusieurs avant-gardes de ce début du XX^e siècle, l'on reconnaît dans leur ambition une vision d'avenir utopique. Avec pour objectif d'atteindre un art qui porterait en lui l'essence même de son époque et de la société, ce mouvement s'y engagea avec une force innovatrice si extrême qu'il a profondément influencé le développement des arts plastiques, de l'architecture et de l'esthétique au XX^e siècle.

Une revue

On renvoie en général par commodité à la revue du même nom, *De Stijl*, éditée de 1917 à 1928, la première publication périodique en pays néerlandophone et même à l'étranger à diffuser les tendances abstraites dans les arts visuels. Le lecteur tant soit peu vif d'esprit s'est rendu compte dès le premier numéro qu'il ne tenait pas une quelconque revue entre les mains. Avec la vignette de couverture de l'artiste Vilmos Huszár (1884-1960), présentant un motif ordonné ouvert de tous les côtés et composé de formes rectangulaires réunies apparemment de manière involontaire, intégrant en outre le texte et l'image de manière intrinsèque et conférant au lettrage un caractère figuratif, la radicalité du concept sautait aux yeux. Il était frappant aussi de voir mentionné d'emblée sur la couverture le nom du rédacteur, Theo van Doesburg (1883-1931), un factotum artistique réunissant en une seule personne un mélange de diverses caractéristiques: peintre et théoricien, poète et publiciste, dadaïste et régulateur, révolutionnaire et idéologue¹. Dans le sous-titre de la revue - «mensuel consacré aux disciplines et à la culture visuelles modernes» -, Van Doesburg proclamait l'intention de cette publication, révélant du coup l'étendue des ambitions du mouvement. *De Stijl* voulait «être une contribution au développement de la nouvelle conscience esthétique»². Van Doesburg voulait dire par là que la revue s'inscrivait dans une évolution déjà en cours depuis quelque temps et qui était loin de son aboutissement. Dans l'édi-

torial, la revue se profilait explicitement comme une banque d'idées dans laquelle se rassemblaient des voix différentes - Van Doesburg les appelait des «orientations de pensée» - qui s'étaient développées indépendamment les unes des autres. Afin d'«éveiller chez le profane le sens du beau», la parole était donnée aux artistes eux-mêmes, que Van Doesburg désignait comme des «artisans». La suite de la table des matières dévoilait bien l'ampleur du domaine d'investigation en question: Piet Mondrian écrivait sur «La Nouvelle Plastique dans la peinture», Bart van der Leek sur «La Place de la peinture moderne dans l'architecture» et J.J.P. Oud sur «Le Paysage urbain monumental».

Van Doesburg laissa l'article d'ouverture à Mondrian (1872-1944)³, qui était en quelque sorte le théoricien du mouvement, une figure que les jeunes - et en premier lieu Van Doesburg lui-même - admiraient. Mondrian écrivait entre autres:

La vie de l'homme culturel contemporain se détourne peu à peu des choses naturelles pour devenir de plus en plus une vie *abstraite*.

Les choses naturelles (extérieures) devenant de plus en plus automatiques, nous voyons l'attention vitale se fixer de plus en plus sur les choses intérieures (...)

(...) L'homme moderne - bien qu'unité de corps, âme et esprit - nous montre une conscience changée: toutes les expressions de la vie apparaissent sous un autre aspect, j'entends sous un aspect *plus positivement abstrait*.

Il en est de même dans l'art: celui-ci va devenir le produit d'une autre dualité en l'homme: le produit d'une extériorité cultivée et d'une intériorité plus consciente,



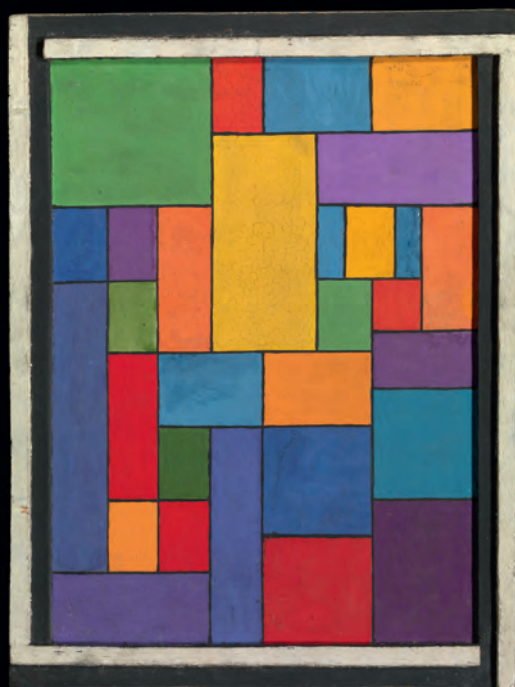
approfondie. Comme pure représentation de l'*esprit* humain, l'art s'exprimera dans une forme esthétique purifiée, c'est-à-dire abstraite.

Mondrian considérait la forme, la couleur et la ligne comme les moyens d'expression les plus importants. Si toute réminiscence de la nature était hautement condamnable, l'intuition ni la subjectivité n'étaient du tout exclues; la rythmicité infiniment variable des rapports entre les couleurs et les dimensions demeurerait l'apanage de l'individu:

Ainsi la nouvelle plastique est dualiste par la composition. Par la plastique exacte des rapports cosmiques, elle est une expression directe de l'universel - par le rythme, par la réalité matérielle de sa plastique, elle est une expression de la subjectivité de l'artiste comme individu.

Dans le même numéro encore, son confrère peintre Bart van der Leek (1876-1958) approfondissait les rapports entre la peinture et l'architecture. Tout en admettant devoir constater que la couleur et les éléments spatialisants l'emportaient dans la peinture et que dans l'architecture dominait le «plat-incolore», il plaidait en faveur d'une convergence nécessaire à ses yeux entre ces deux disciplines artistiques. Selon Van der Leek, l'architecture aussi devait intégrer la couleur:

25



À gauche :
Piet Mondrian

Compositie met rood, zwart, geel, blauw en grijs (Composition en rouge, noir, jaune, bleu et gris), huile sur toile, 80 x 50, 1921, collection «Gemeentemuseum Den Haag».

Georges Vantongerloo
Studie nr. III (Étude n° 3), caséine sur panneau, 30 x 22,5, 1920, collection «Museum voor Schone Kunsten», Gand

© SABAM Belgique 2017.

Si l'architecture est définition de l'espace, la couleur et la figuration des rapports spatiaux parachèvent le caractère cosmique de l'architecture.

Qu'en pensait l'architecte même? Quelques pages plus loin, l'architecte J.J.P. Oud (1890-1963) plaidait tout autant en faveur de l'utilisation de moyens «purs» en avançant que l'architecture est une «plastique», une forme d'art plastique où l'unité formelle nécessaire du «jeu rythmique des surfaces et des volumes» dans les blocs d'habitation devait prendre le pas sur les habitations individuelles, «ce dont découlait l'acceptation du toit plat avec ses conséquences: la solution de portées horizontales construites en fer ou en béton, le traitement des surfaces murales et des percées en des matériaux modernes».

Un style tout en frictions

De Stijl a accordé dès son premier numéro une place à des opinions divergentes qui devaient, ensemble, donner la nouvelle orientation; il y a eu dès le début des dissonances au sein du mouvement. Dès lors, comment a pu se constituer une certaine unité si *De Stijl* n'a jamais pu être considéré comme un ensemble et qu'il ne régna jamais d'unanimité parmi les protagonistes du mouvement sur les plans artistique et théorique? Certes, il y a eu quelques idées communes qui reliaient plus ou moins les œuvres d'artistes plasticiens comme Mondrian, Van der Leek et Van Doesburg, de peintres-stylistes comme Huszár, d'architectes comme Oud, Cornelis van Eesteren, Robert van 't Hoff et Jan Wils, de l'écrivain expérimental Antony Kok et du poète-cordonnier Evert Rinsema. Ils voulaient tous transposer une vision commune du monde et de la vie en une



image qui n'était plus d'une manière ou d'une autre l'imitation de la réalité visible. Ils se détournèrent tous de l'art de leurs prédécesseurs pour retourner aux principes de base de leur propre métier, en quête du «style» qui conviendrait le mieux à leur propre époque et qui transformerait la vie en art. Le débat sur ce thème n'était d'ailleurs pas nouveau: il avait cours depuis plusieurs décennies dans divers cénacles artistiques.

Pour des artistes comme Mondrian et Huszár, l'expérimental, les recherches des rapports exacts pendant parfois plusieurs mois, jouaient un rôle important. Partant de l'expérimentation, ils aboutirent à une abstraction géométrique radicale, un style abstrait épuré de champs colorés monochromes et de traits verticaux et horizontaux perpendiculaires. Leur abstraction épurée était constituée d'une stratégie formelle dans laquelle seul devait compter l'univers de l'œuvre-même, dans laquelle le rapport et l'équilibre étaient dérivés du tableau même et non de l'univers extérieur, dans laquelle vivait un propre univers non-figuratif.

Aujourd'hui, nous savons que Mondrian s'est énervé - en vain - à propos de la présence dans le premier numéro de *De Stijl* d'une représentation du tableau *Compositie nr. 5 (Ezelrijders)* (Composition n° 5 (Cavaliers à dos d'âne)) de Van der Leek. Selon Mondrian, cette œuvre n'était pas purement abstraite à cause des références par trop explicites à cette nature tant détestée par lui. Seulement, il oubliait alors combien l'abstraction graduelle et progressive de formes figuratives, et par extension naturelles, avait été pour lui-même d'une importance primordiale. L'ancienne méthode de travail de Mondrian et la méthodique de Van der Leek ont encore été, à l'époque, appliquées par Van Doesburg et le Belge Georges Vantongerloo (1886-1965)⁴, ce dernier ayant passé les années de guerre aux Pays-Bas. À partir de l'abstraction formelle progressive de figures, Van



À gauche :

Theo van Doesburg

*La salle des fêtes de l'Aubette
à Strasbourg (rénovée en 2004-
2006)*

photo Truong-ngoc.

Gerrit Rietveld

*Rood-blauwe leunstoel (Fauteuil
rouge-bleu), contreplaqué et
bois de hêtre, 86,6 x 65,9 x 82,
ébauche de 1918 - réalisation
en 1925, collection «Centraal
Museum», Utrecht*

© Centraal Museum, Utrecht / A. Funke -
SABAM Belgique 2017.

Doesburg et Vantongerloo et bientôt aussi la moderniste belge Marthe Donas (1885-1967) - une bonne connaissance de Van Doesburg - aboutirent finalement à l'abstraction absolue.

Est-ce que l'abstraction totale devait naître intrinsèquement de l'objet même ou pouvait-on accepter qu'elle prenne forme par une déduction progressive de la nature? Sur la carte abstraite des artistes de *De Stijl* se dessinait encore un troisième itinéraire possible, suivi quelque temps par Van Doesburg mais surtout par Vantongerloo dans les années 1920-1930. Van Doesburg évoquait l'importance de «l'intuition créative, contrôlée (pendant l'acte de peindre) par la conscience mathématique». L'harmonie était primordiale, «non l'harmonie à la manière de la nature, mais une harmonie à la manière de l'art», notamment «par le rapport appliqué systématiquement d'une surface à l'autre, d'une teinte à l'autre». Que Vantongerloo considérât initialement les couleurs primaires comme trop limitées et optât pour des couleurs spectrales (naturelles), était aux yeux de Mondrian une formidable hérésie. Van Doesburg eut à son tour droit à une bordée d'injures lorsqu'il introduisit en 1923-1924 la diagonale dans ses œuvres, s'opposant ainsi «diamétralement» à Mondrian.

Un art total

De Stijl ne concernait pas uniquement la peinture, même si Mondrian - sans doute le seul dans le groupe - s'opposait à des applications dans d'autres disciplines artistiques. Les rapports étroits - ou non - entre la peinture et l'architecture, défendus comme il a été mentionné ci-dessus par Van der Leek, ont été au cœur de longues discussions, tant au sein de la revue qu'ailleurs. Aux yeux de Van Doesburg, l'idéal ultime serait un environnement dans lequel l'architecture et l'art plastique s'unissent entièrement dans ce qu'il appelait «peindre en trois dimensions», dans des espaces où des surfaces murales monochromes se rapportaient de manière extrêmement réfléchie au reste de l'intérieur. Van Doesburg ne put réaliser ce genre d'art total à grande échelle qu'en 1928 dans la célèbre Aubette à Strasbourg⁵. Mais les germes en étaient déjà présents dans divers projets antérieurs, tel celui qu'il réalisa en 1923 conjointement avec Van Eesteren et qui fut présenté à l'exposition *Les Architectes du groupe «de Stijl»* dans la galerie parisienne L'Effort moderne. Pour Huib Hoste (1881-1957) aussi, un Belge qui avait passé les années de guerre aux Pays-Bas, l'architecture était «entièrement un art de l'espace», comme il l'écrivit dans son article *La Vocation de l'architecture moderne*, que *De Stijl* publia comme article principal en juin 1918. L'une et l'autre chose avaient échappé à l'attention rédactionnelle de Van Doesburg et, bizarrement, ce dernier se sentit contraint d'adresser dans le numéro suivant une lettre ouverte à l'architecte belge. Exit Hoste. Ce protagoniste de l'architecture moderniste belge continuerait néanmoins plus tard à appliquer les principes des architectes de *De Stijl*, entre autres dans son œuvre principale, la maison *De Beir* à Knokke (1924).

En matière d'architecture, il reste à mentionner ici un nom important, celui de Gerrit Rietveld (1888-1964)⁶. Ses objets et ses projets architecturaux font partie des œuvres les plus représentatives associées à *De Stijl*. Et pourtant: lorsque Van Doesburg établit un lien entre le fameux fauteuil rouge-bleu de Rietveld et les toiles de Mondrian, ce dernier réagit - comme il était prévisible - de manière réticente. Vantongerloo était plus

critique encore et ne considérait le siège que comme une «armature». Le mobilier que Rietveld ainsi que Rinsema réalisèrent vers la fin des années 1910 s'appuyait pourtant effectivement sur une déduction du complexe vers l'élémentaire, laissant la structure constructive ouverte et visible - Rietveld utilisait le terme «non-mutilée» - et accordant la préséance à la clarté et à la fonctionnalité. Rietveld lui-même voyait de son côté le fauteuil comme une interprétation de son époque, ce dont a témoigné le projet sériel par la standardisation et la production. Rietveld considérait le siège comme une sorte de sculpture ouverte, susceptible d'entrer en interaction avec l'espace environnant par le biais du jeu de lignes et de surfaces. Quelques années plus tard, Rietveld a appliqué une méthodique de spatialité ouverte identique dans la maison Rietveld-Schröder à Utrecht⁷, son magnum opus architectural, dans laquelle des parois modulables permettaient de créer un effet de perspective dynamique, un concept qui rendrait possible une nouvelle manière d'habiter.

Johan De Smet

Chargé d'expositions au «Museum voor Schone Kunsten» de Gand.

johan.desmet@gent.be

Traduit du néerlandais par Michel Perquy.

Le Gemeentemuseum Den Haag (musée communal de La Haye) organise en 2017 plusieurs expositions sur *De Stijl* (www.gemeentemuseum.nl).

BRIGITTE LEAL (éd.), *Mondrian / De Stijl*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2010-2011.

SERGE LEMOINE, *Mondrian et De Stijl*, Hazard, Paris, 2010.

Notes

- 1 Voir *Septentrion*, XXIX, n° 1, 2000, pp. 63-65.
- 2 Les citations de Theo van Doesburg et Piet Mondrian ont été extraites de la monographie que Michel Seuphor a consacrée à Piet Mondrian. Elle a paru aux éditions Flammarion de Paris en 1956.
- 3 Voir *Septentrion*, XXIII, n° 1, 1994, pp. 3-10.
- 4 Voir *Septentrion*, XXVI, n° 2, 1997, pp. 71-73.
- 5 Voir *Septentrion*, XLV, n° 1, 2016, pp. 67-69.
- 6 Voir *Septentrion*, XXII, n° 2, 1993, pp. 64-66.
- 7 Voir *Septentrion*, XXXV, n° 2, 2006, pp. 64-66.