



HAL
open science

GRILLE ET COMPLEXITE. : Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art.

François Bouchon

► **To cite this version:**

François Bouchon. GRILLE ET COMPLEXITE. : Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art.. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2011. Français. NNT : 2011STET2148 . tel-00690877

HAL Id: tel-00690877

<https://theses.hal.science/tel-00690877>

Submitted on 24 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE – JEAN MONNET
Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine – EA 3068
Ecole Doctorale 484 – Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Doctorat Cultures et Civilisations du Monde Occidental
Option Sciences de l'Art

François BOUCHON

GRILLE ET COMPLEXITE

Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art

Tome 1

Thèse dirigée par **M. Jean-Pierre MOUREY**
Soutenue le 18 mars 2011

Jury :

M. Eric BONNET

Professeur d'Arts plastiques, Université Paris 8

M. Christophe GENIN

Professeur d'Esthétique, Université Paris 1

M. Jean-Claude LE GOUIC

Professeur Émérite d'Arts plastiques, Université de Provence

M. Jean-Pierre MOUREY

Professeur Émérite d'Esthétique et Sciences de l'art, Université de St- Etienne

Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine
Equipe d'accueil n°3068
35, rue du Onze-Novembre - 42023 Saint-Etienne Cedex 2
Tel. 33(0)4 77 42 16 61 – Fax 33(0)4 77 42 16 84

*Je remercie,
Bruno Duborgel,
Jean-Pierre Mourey,
Mes Parents,
Mes Trucules,
Mes Entre-potes,
Mes Camarades de revue
Et autres Partenaires de jeu
Qui, de manières diverses,
M'ont permis de mener à bien
Cet ouvrage.*

SOMMAIRE

PROLOGUE	8
INTRODUCTION ET REPERES D'USAGE	12
Repère 1 - Rosalind Krauss : une rupture <i>avec</i> l'histoire.....	13
Repère 2 - Eric de Chassey : une rupture <i>dans</i> l'histoire	15
Repère 3 - Le mot « grille » : soutien étymologique pour un emploi extrapolé.....	17
I – GRILLE ET GRILLE MODERNISTE	18
I - A - Georges Braque : cohésion de l'espace réaliste et unité picturale	19
I - A - 1 - A propos d'une œuvre... fauve de Georges Braque.....	20
I - A - 2 - Une lecture de Cézanne jusqu'aux bords de la toile	21
I - A - 3 - Première toile cubiste et double grille	23
I - A - 4 - Un espace « tactile ».....	25
I - A - 5 - De la liaison à la modulation.....	30
I - B - Le format ovale, un recours critique dans l'évolution du réalisme tactile chez Braque	34
I - B - 1 - Données chronologiques	35
I - B - 2 - Préservation et invention	37
I - B - 3 - Un format peu considéré	40
I - B - 4 - Du « sens de la vue » à l'abstrait, l'ovale considéré par Eric De Chassey	42
I - C – « Après la grille », une approche fondée, cohérente et contestable	44
I - C - 1 - Braque est à l'abstraction ce que Cézanne est à la grille... ..	45
I - C - 2 - La grille voulue comme « écriture purement picturale » : cadre et limite terminologiques	46
I - C - 3 - De l'indice grille au format ovale, la radicalité du quelconque	48
I - C - 4 - Plan géométrique et plan matériel, deux types de lecture	49
I - C - 5 - Le cubisme de Braque aujourd'hui, virtualité et conjonction	51
I - C - 6 - La grille orthogonale, une introduction à la notion de renforcement.....	54
I - C - 7 - Cartographie, auto-référentialité et « écriture » picturale	57
I - D - Grilles, figurations et abstractions cubistes	61
I - D - 1 - Enumérer sans fin ou dire le besoin d'une autre méthode... ..	62
I - D - 2 - Georges Braque au seuil d'une figuration filigranée : extrapolation en marge du papier collé	64
I - D - 3 - Albert Gleizes, une abstraction « académique »	67
I - D - 4 - Juan Gris, un ajustement de tableaux, une synthèse de points de vue	81
I - D - 5 - Marcel Duchamp, un temps du « cubisme »	93
I - E - La grille est une forme	100
I - E - 1 - A parler de grille, parlons de forme, parlons d'espaces... ..	101
I - E - 2 - Mondrian typique.....	104
I - E - 3 - Grille et composition	106

I - E - 4 - Révérence faite à Hubert Damisch	111
I - E - 5 - La logique du miroir	113
I - E - 6 - Une logique séduisante	116
II - GRILLE ET SPATIALITES.....	119
II - A - Questions de perspective.....	120
II - A - 1 - De l'argument à l'arrangement	121
II - A - 2 - La perspective est d'abord une visée.....	125
II - A - 3 - La perspective est d'essence architecturale.....	128
II - A - 4 - Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti, architectes	135
II - B - Mondrian, le dess(e)in d'une nouvelle plastique	139
II - B - 1 - Du cubisme à Mondrian ?	140
II - B - 2 - Mondrian, une extrapolation du cubisme de Braque	143
II - B - 3 - Pour la mise en phase d'une représentation plane et du plan de représentation	148
II - B - 4 - Dans la perspective d'un retournement du tableau... ..	156
II - C - Questions d'équilibre	186
II - C - 1 - Michel Seuphor, une chronologie de l'équilibre serein	187
II - C - 2 - 1930-1931, années charnières	190
II - C - 3 - 1920-1930, période d'abstraction réaliste picturale	191
II - C - 4 - Approches « matérialistes » : à pousser Greenberg, à lire Pierce.....	195
II - C - 5 - 1920-1925 : le quasi carré révélateur d'équilibre, jusqu'à l'outrance	200
II - C - 6 - Tableau motif et tableau outil	207
II - D - A dessin du tableau.....	210
II - D - 1 - Recentrer les enjeux de la nouvelle plastique et s'ouvrir... ..	211
II - D - 2 - 1927-1928, asseoir l'effet d'extension	216
II - D - 3 - L'absolu tableau... ..	220
II - D - 4 - Apogée et déclin de l'abstraction réaliste picturale	222
II - E - Où le tableau se pose en outil d'architecte, la grille se trame en confusion des genres ...	224
II - E - 1 - 1932, le tableau s'engage enfin à diviser du mur	225
II - E - 2 - Approches « spiritualistes » : à lire Seuphor, à pousser Damisch, ou le bouchon trop loin... ..	231
II - E - 3 - 1935-1939, période d'abstraction réaliste architecturale	237
II - E - 4 - D'un autre temps – ou La grille, forme du genre architectural.....	243
II - E - 5 - 1939 et par la suite : période d'abstraction réaliste textile - ou Parler grilles	248
III - GRILLE ET TEMPORALITES	251
III - A - La grille en tant que modèle textile	252
III - A - 1 - Matisse, l'image de la réalité et la réalité de l'image.....	253
III - A - 2 - Où Matisse, le peintre, se nourrit du tapis	258

III - A - 3 - Le modèle textile et ses variantes	267
III - A - 4 - Le décoratif matissien - ou Quand le textile le rend au pariétal	275
III - B - Le modèle architectural et ses variantes	284
III - B - 1 - La chapelle de Vence et autres fenêtres.....	285
III - B - 2 - L'architecture gothique et romane : une grille de variante modulaire	294
III - B - 3 - De l'architecture classique à l'architecture rationaliste : une hégémonie de la ligne.....	303
III - B - 4 - Chicago, New York, Middle West	308
III - B - 5 - L'architecte « moderniste » privilégie la structuration modulaire.....	320
III - C - Questions d'originalité	333
III - C - 1 - Le Prairie-Style House de Frank Lloyd Wright : un architecture « nodale ».....	334
III - C - 2 - Modèle géographique et variantes.....	340
III - C - 3 - Où vont les origines ?	347
CONCLUSION METHODOLOGIQUE	356
Stratégie 1 - Rosalind Krauss, l'art de faire silence	357
Stratégie 2 - L'anthropologue, le document et l'analyse, l'œuvre et le goût.....	369
Stratégie 3 - La psychanalyse, entre science et esthétique	375
Stratégie 4 - Etudier l'œuvre d'art à l'œuvre.....	378
Stratégie 5 - Ouvertures.....	385
EPILOGUE	388
BIBLIOGRAPHIE.....	391
Catalogues d'expositions	392
Essais d'histoire	392
Monographies d'artistes, de mouvements	393
Ouvrages théoriques.....	395
Périodiques	397
Propos d'artistes	397
Œuvres littéraires	398
Sources encyclopédiques	399
INDEX 1 – Artistes, architectes et cartographes	400
INDEX 2 – Théoriciens, écrivains et historiens	405

PROLOGUE

Enfonçons une porte ouverte.

Une recherche, tant circonscrite qu'approfondie soit-elle, outre ce qu'elle peut produire de compréhension, doit aussi s'envisager en termes d'orientation, de manque et d'imprécision. Il ne s'agit pas, écrivant cela, d'entamer un plaidoyer, de tenter l'excuse par avance ou de vouloir quelque indulgence, mais bien plutôt de revendiquer un parti pris, une position. Cette prétention est inhérente à la problématique posée en titre, grille et complexité, intrinsèque à ses termes comme à leur coordination. Afin que nous puissions dès l'abord en convenir, je commencerai par vous raconter une petite histoire, ce qui m'a conduit à partir de là.

Il y eut, dans un premier temps, l'étude que j'effectuais du travail de Georges Rousse à travers son usage de la grille.¹ Le choix de cet élément avait été conditionné par sa récurrence -mis à part le cercle, il était le seul sur lequel l'artiste revenait plusieurs fois en vingt ans. Fort de ce constat, j'entendais comprendre l'œuvre, son évolution. Quoique cette récurrence fût l'unique argument d'élection formulé à l'époque, il m'est apparu depuis que, face au « malaise visuel » produit par les photographies anamorphiques de Georges Rousse, une sourde volonté de « mise en ordre », de « classification », voire de « rationalisation », un ensemble de notions volontiers rattaché à la grille par le sens commun, avait dû influencer sur mon choix -j'aurais pu préférer le cercle. Je ne sais si ce dernier m'aurait mené à comprendre l'évolution de l'œuvre roussienne comme une quête hégélienne, le fait est que la grille me conduisit à la concevoir telle. « Concevoir », c'est bien le terme car, au moment même où la stratification induite par le jeu d'ambiguïtés spatiales puis référentielles venait d'atteindre l'architecture, « origine de l'art », l'artiste, plaçant précisément ici son « propre merzbau », une construction sans référence, s'assumait en tant qu'architecte et révélait la quête susdite comme « fictionnement », le sien certes, mais aussi fabulation possible du spectateur, ma création tout autant.²

Bilan : l'œuvre de Georges Rousse, malaisée au regard, le demeurait en pensée ; je n'avais fait que déplacer le problème, varier les registres d'ambiguïté -d'aucuns auraient écrit « niveaux », ce qui suppose quelques critères hiérarchiques, toujours discutables, là n'est pas mon propos ; et la grille, pourtant présagée comme alliée de rigueur et de simplicité, avait pleinement contribué à l'émergence de cette complexité.

Complexité. Le terme venait se poser ici et là, cahin-caha, en suspens...

Je le rencontrais quelques temps plus tard dans un livre d'Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*.³ L'auteur, opposé à l'hégémonie rationaliste, y affirmait une ambivalence nécessaire à toute démarche scientifique, la rationalité et l'aléa. Se faisant, il comprenait ce couple, contradictoire et complémentaire, comme un invariant de la pensée humaine et traitait du phénomène en terme de complexité.

« Qu'est-ce que la complexité ? A première vue, c'est un phénomène quantitatif, l'extrême quantité d'interactions et d'interférences entre un très grand nombre d'unités.

¹ Bouchon François, *Ambiguïtés révélatrices – La Grille dans l'œuvre de Georges Rousse*, D. E. A., Université Jean Monnet, Saint Etienne, 2003

² « De la stratification d'une histoire de l'art comme « fictionnement » », à propos de *Sélestat, 1999* de Georges Rousse (Ill. 1), in Bouchon, pp. 85 à 97

³ Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, coll. *Communication et complexité*, Paris : ESF, 1990

[...]

Mais la complexité ne comprend pas seulement des quantités d'unités et interactions qui défient nos possibilités de calcul ; elle comprend aussi des incertitudes, des indéterminations, des phénomènes aléatoires. La complexité dans un sens a *toujours affaire avec le hasard*.

Ainsi, la complexité coïncide avec une part d'incertitude, soit tenant aux limites de notre entendement, soit inscrite dans les phénomènes. Mais la complexité ne se réduit pas à l'incertitude, *c'est l'incertitude au sein de systèmes richement organisés*. [...]

[La] difficulté [théorique de la complexité] n'est pas seulement dans le renouvellement de la conception de l'objet, elle est dans le renversement des perspectives épistémologiques du sujet, c'est-à-dire de l'observateur scientifique ; le propre de la science était jusqu'à présent d'éliminer l'imprécision, l'ambiguïté, la contradiction.

Or il faut accepter une certaine imprécision et une imprécision certaine, non seulement dans les phénomènes, mais aussi dans les concepts [...].

Une des conquêtes préliminaires dans l'étude du cerveau humain est de comprendre qu'une de ses supériorités [...] est de pouvoir travailler avec de l'insuffisant et du flou ; il faut désormais accepter une certaine ambiguïté et une ambiguïté certaine (dans la relation sujet/objet, ordre/désordre, auto-hétéro-organisation). Il faut reconnaître des phénomènes, comme liberté ou créativité, inexplicables hors du cadre complexe qui seul permet leur apparition. »⁴

La notion m'était apparue dans le champ artistique, via l'interprétation d'une œuvre plastique dont le jeu spatial, référentiel et esthétique sut rester parfaitement ambigu. De là, ne pouvait-elle se réduire à mon sens au seul domaine pointé par Edgar Morin mais soulevait une question d'ordre bien plus général. Du moins devait-elle également concerner celui de l'art.

Des deux sources d'incertitude mentionnées par le sociologue, le premier pouvait encore se travailler... Dans un troisième temps, je relisais l'étude que j'avais consacrée à Georges Rousset pour me rendre compte que la grille, pourtant véhicule de mon approche, n'y était pas proprement définie. Notamment, le primat de la ligne, celui du croisement, celui du module, s'y côtoyaient indifféremment. Non que le fait remettait en cause la cohérence de cette recherche (les exemples convoqués montraient une connivence formelle sur laquelle elle pouvait encore s'appuyer), il n'en restait pas moins qu'une réflexion typologique eût pu encore la préciser, voire repousser quelques limites de mon entendement.

Je m'y attelais. Quatrième temps.

Constats. Il n'existait aucun ouvrage exclusivement consacré à la grille dans le champ des arts plastiques. Quatre auteurs, non des moindres, s'étaient penchés sur le problème, Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Amy Goldin, Eric de Chassey, mais jamais plus qu'au passage ou sous forme d'article. Fulgurances, pistes, positions, limites. Un travail était à faire. J'y suis.

Trois fils tirés de leur confrontation s'entrelaceront jusqu'à la tresse.

⁴ Morin, pp. 48 à 50

L'un, typologique, débutera par la mise en place progressive d'une terminologie opérante. Refusant de qualifier abusivement la grille de « structure », nous verrons en elle une forme ; en tant que telle, nous évoquerons ses propensions à faire « signe » ; puis, dépassant le cadre de sa simple perceptibilité, je l'envisagerai au primat en terme de « modèle ». J'approfondirai cette définition selon trois registres (architectural, textile, géographique) au travers de notions telles que « variante », « contradiction », « complémentarité », « interférence », « tendance », etc.

Le deuxième concernera le rapport de la grille à l'histoire, au sens large, emblématique en cela qu'il nous permettra, précisant telles lectures, de parfaire notre entendement, mais aussi ses limites, culturelles en particulier. Et nous pourrons interroger dès lors l'intuition kraussienne selon laquelle la grille serait avant tout « mythique », c'est-à-dire apte à préserver du contradictoire.⁵

Un troisième fil, plus théorique, se développera en regard des deux premiers et d'un ensemble de relations spatiales, référentielles et esthétiques, choisies pour leur exemplarité question ambiguïté. C'est par lui que viendra se durcir le lien problématique que nous aurons conçu se tresser entre grille et complexité : nous finirons par buter sur de l'incertain, de l'indéterminé, de l'aléatoire, insufflés par la grille elle-même, selon l'ambiguïté qu'elle provoque, mais aussi trahit pour condition propre à la rencontre de l'œuvre d'art, attise du fait de notre attention scientifique à cet égard et, en tous cas, révèle irréductible aux seules limites de notre entendement. Dernier sursaut d'orgueil, je tenterai de résoudre le problème à parler méthode, à définir tant que faire se peut une stratégie du regard, ne serait-ce qu'en raison d'un dépassement toujours possible à l'œuvre.

Nœud de départ oblige.

Nous entamerons la tresse par le modernisme, entendons les premières décennies du XX^{ème} siècle, modernisme avec lequel la grille serait entrée de plain-pied dans le champ des arts plastiques –du moins deux textes fondamentaux s'accordent, par-delà leurs différences, à ce sujet, « Grilles » de Rosalind Krauss et « Après la grille » de Eric De Chassey.⁶ Il nous servira aussi de point d'ancrage puisque mes développements s'articuleront essentiellement autour de trois figures phare : Georges Braque, Piet Mondrian, Henri Matisse.

⁵ Krauss Rosalind, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, pp. 93 à 108

⁶ De Chassey Eric, « Après la grille », in Ceysson Bernard (s. l. d. d.), *Abstraction/Abstractions - Géométrie provisoire*, Catalogue d'exposition, Saint-Étienne : Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1997, pp. 8 à 27

INTRODUCTION ET REPERES D'USAGE

Repère 1 - Rosalind Krauss : une rupture *avec* l'histoire

Il est des repères, pairs et parfois « mères », qui vous tarabustent bien plus qu'à leur compte, vous ouvrent des portes autant qu'ils vous plombent, que vous trimbalez parce qu'ils vous triment, et pour y échapper, hormis la cavale, éloge de la fuite et crevage de pompe, il ne reste plus qu'à vous placer contre, comme dirait l'artiste, mais alors tout contre.

C'est en 1979 que Rosalind Krauss écrit le premier texte exclusivement consacré à la grille « dans le domaine des arts visuels ». Fondateur donc. Décisif en ceci qu'il ouvre la question, propose nombre de pistes, une intuition éblouissante (nous y viendrons), « Grilles », c'est son titre, se montre autrement concluant, trop peut-être, dans le sens où il semble déjà vouloir clore le débat, retourner sur elle-même la question. D'emblée, le cadre est donné, la grille est « l'emblème de l'ambition moderniste ». ⁷ Et cette ambition finit par échoir : une rupture *avec* l'histoire.

Avec, c'est-à-dire vis-à-vis du passé, bien sûr. En « découvrant » la grille, « le cubisme, *De Stijl*, Mondrian, Malevitch, etc., auraient débarqué en un lieu enfin hors d'atteinte de quoi que ce soit d'ancien ». Précision, elle « n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent », entendons le XIX^{ème}. Précision, il « faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour trouver des exemples », jusqu'aux « XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, dans les traités sur la perspective ». Cependant, « les études de perspective ne sont pas réellement des exemples précoces de grilles. Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle démontrait comment la réalité et sa représentation pouvaient être superposées, comment l'image peinte et son référent dans le monde réel étaient effectivement liés l'un à l'autre – la première étant un mode de connaissance du second. » ⁸ Bref, c'était nouveau, du jamais vu. Précision... Avec Rosalind Krauss, nous ne remonterons pas plus loin, dans l'histoire du moins. Il faut dire qu'en un sens le cadre est atteint, « entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit, le discours », en un mot, pour l'*historia*, ⁹ et, plus globalement, envers la peinture occidentale qui, depuis la Renaissance jusque là (et ce, quel qu'ait été, bon an, mal an, son rejet de l'idéal classique, en particulier son degré de préférence accordé au travail de la couleur), n'avait cessé de se compromettre, par référence mimétique, par déférence figurative, avec le réel. « Tout dans la grille résiste à ce rapport, et l'écarte d'emblée. Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même -transfère au cours duquel rien ne change de place. » ¹⁰ Frontalité, originalité, autonomie, autotélie, tout est dit -ou presque.

Avec signifie aussi en regard d'un devenir. L'argumentaire aboutit avec le texte par le biais d'un emprunt aux sciences médicales (nous supposons plus tard pourquoi) : la grille est « imperméable au changement » ; « l'évolution est précisément ce à quoi la grille résiste » ; or, telle que « nous la concevons habituellement, l'histoire implique,

⁷ Krauss, p. 93

⁸ Krauss, p. 94

⁹ Alberti Leon Battista, *De la peinture - De Pictura*, coll. *La Littérature artistique*, Paris : Macula/Dédale, 1992

¹⁰ Krauss, p. 94

d'une part, des liens entre des événements situés dans le temps et, d'autre part, l'idée que le changement est inévitable, à mesure que nous passons d'un événement à un autre », soit « aussi l'effet cumulatif du changement, qui est d'ordre qualitatif –et qui fait que nous avons tendance à considérer l'histoire comme un *développement* »¹¹; dans le domaine médical, « nous avons coutume de parler de l'étiologie d'un état psychologique et non de son histoire », c'est-à-dire d'« une enquête sur les conditions spécifiques d'un changement donné : l'irruption de la maladie », en particulier pour une névrose ; dans ce contexte, « nous pouvons considérer une « histoire » de l'individu comme moyen d'explorer les conditions de formation de la structure névrotique ; mais, une fois que la névrose s'est formée, il nous est particulièrement conseillé de ne pas penser en terme de « développement » : nous parlons de répétition » ; il n'est plus que de faire le rapprochement, simple analogie structurelle évidemment, ...

... et Rosalind Krauss peut conclure sur l'un des « aspects les plus modernistes [de la grille] : sa capacité à servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit, à l'antihistoire ».

Il est d'autres lectures.

¹¹ Krauss, p. 108 (c'est l'auteur qui souligne)

Repère 2 - Eric de Chassey : une rupture *dans* l'histoire

Près de vingt ans ont passé. A l'occasion de l'exposition *Abstraction/Abstractions : géométries provisoires*, tenue au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne début 1997, Eric de Chassey, qui est l'un de ses commissaires, écrit « Après la grille ». Dès le titre, une certitude, la perspective, si je puis dire, a changé. A la lecture, confirmation (et même « affirmation » puisque le texte de Rosalind Krauss y est traité de « réducteur »), il y a prise de recul, à la fois ouverture et pondération : si l'on peut encore parler de rupture, et la situer exactement à la même époque, il n'est plus temps de la concevoir *avec* l'histoire, mais *dans* l'histoire ; et, si l'on envisage de traiter du sujet en terme d'originalité, d'autonomie, d'autotélie ou de répétition, ce le sera, non tel un fait acquis, mais sous forme d'interrogation. Pour le dire autrement, Eric de Chassey ne confond pas, comme cela s'insinue dans l'écriture de Rosalind Krauss, « grille » et « grille moderniste ». Ainsi relève-t-il, en aval, « l'histoire d'un motif qui est celui de la naissance de la possibilité de l'abstraction en peinture », en amont, une « préhistoire ». Laissant de côté pour l'instant ce que la formulation peut traduire de parti pris, nous noterons l'ampleur de l'ouverture, en particulier s'agissant du passé : l'auteur évoque, par exemple, « ses premières apparitions [...] en tant qu'ornement et [...] symbole religieux », les mosaïques de Ravenne (Ill. 2) dans lesquelles « elle figure aussi bien les morceaux assemblés de la voile d'un navire que les pierres d'un mur », « les églises depuis la Renaissance, [où] elle est, isolée, le gril sur lequel saint Laurent a subi le martyre ». J'ajouterai pour ma part le vitrail roman, témoins ceux de la cathédrale de Chartres (Ill. 3), dont la grille formée par l'armature métallique révèle des enjeux esthétiques qui dépassent largement le simple aspect technique¹² -cela pour bien souligner l'omission inhérente en ce domaine au texte de Rosalind Krauss.

Imaginons un instant que l'auteur de « Grilles » mentionne ces références historiques. Elles effrateraient évidemment son propos, du moins la part abordée jusqu'ici –or, il en est une autre. Eric de Chassey la rapporte ainsi : « l'un des principaux apports [de ce texte] aura été de souligner à quel point la grille allie apparence matérialiste et spiritualisme sous-jacent ». Certes, le renvoi de Rosalind Krauss aux écrits de Mondrian, de Malevitch, est parlant, autant que son allusion « à Ad Reinhardt qui [...] finit par peindre une série de grilles formées de neuf carrés noirs, faisant inéluctablement apparaître une croix » dont il « ne peut ignorer le pouvoir symbolique »¹³ ; certes, Rosalind Krauss devrait faire avec une grille qui, se déployant frontalement, figure pourtant une voile, un mur ; mais, pour le reste, ces références lui fourniraient un beau chapelet s'agissant des vertus spirituelles que l'on accorde éventuellement à la grille...

Elle ne les mentionne pas, bon... La perspective alors...

Justement, Eric de Chassey en parle de manière tout à fait contraire. Au détour d'une parenthèse d'abord, la perspective « n'est qu'une forme de grille après tout, ce qui permet à certains artistes de concilier les deux systèmes »¹⁴ -et, comme l'auteur ne fournit pas d'exemple, je songe volontiers à Georges Rouse, à la grille moderniste qui, pour aller

¹² Bouchon, pp. 86-87

¹³ Krauss, p.95

¹⁴ De Chassey, p.12

vite, s'intercale entre son *Milan, 1986-87* (Ill. 4) et la *Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire* gravée par Albrecht Dürer en 1538 (Ill. 5). Plus affirmatif par la suite, déterminant « trois moments importants de cette préhistoire »¹⁵ qu'il applique à toute manifestation antérieure à la grille moderniste, il écrit : « Le premier, dans l'histoire de l'art telle qu'elle s'est constituée au moins, est celui de la perspective. La grille, dans sa forme particulière de figuration de la profondeur par convergence des verticales vers un ou plusieurs points de fuite (à laquelle s'oppose la forme moderniste de l'échiquier frontal et isomorphe), est alors un principe d'organisation, de contrôle de la mimesis. »¹⁶

Les deux autres moments ont trait au textile et à l'architecture, nous y viendrons. Mais, pour l'heure, l'opposition -entre Eric de Chassesey et Rosalind Krauss, entre « grille perspective » et « grille moderniste »- me porte à penser qu'il serait bon de nous appuyer sur une définition, disons, fondamentale du mot.

¹⁵ De Chassesey, p.12

¹⁶ De Chassesey, p.12

Repère 3 - Le mot « grille » : soutien étymologique pour un emploi extrapolé

Que nous dit l'étymologie ? La grille, « sous ses formes successives attestant l'évolution phonétique [...] désigne d'abord un assemblage de barreaux entrecroisés qu'on utilise pour l'exposition directe au feu (fin X^{ème} s., comme instrument de supplice), sens qui sera éliminé au profit du masculin *gril* [...] ; par analogie de forme, elles s'appliquent (v. 1200) à une clôture formée de barreaux. *Grille* s'emploie ensuite comme terme technique (métallurgie, 1680 ; archéologie, « barreaux de la visièrre du heaume », attesté tardivement chez Furetière, 1690 ; etc.). Par référence à la disposition des barreaux, *grille* désigne un carton à jours pour la lecture de textes rédigés en langage chiffré (1833), une disposition en tableau à cases (déb. XX^{ème} s., *grille de mots croisés*), puis une feuille quadrillée (mil. XX^{ème} s.), un tableau présentant une organisation chiffrée (*grille d'horaires*, *grille des programmes*) et cette organisation elle-même. »¹⁷

Remarquons, en tout premier lieu, qu'il n'est fait aucune allusion au champ artistique ; le recours au terme en ce domaine reste, aujourd'hui encore, de l'ordre de l'extrapolation. Aussi devons-nous, pour appréhender son emploi, partir des caractéristiques essentielles du mot. Comme telles, nous noterons : que toute son évolution repose sur une analogie formelle avec un entrecroisement de barreaux qu'il n'est pas abusif de penser ordonné, voire régulier ; que le mot se rapporte uniquement à des objets jusqu'au début du XX^{ème} siècle ; que, depuis, il s'accorde aussi à des tracés dont la fonction privilégie, tantôt les lignes, tantôt les modules (cases) ; qu'il n'est jamais question de frontalité, ni d'orthogonalité d'ailleurs, quoique chaque forme convoquée au XX^{ème} siècle semble devoir, par commodité d'usage, y être attachée ; enfin, un penchant récent du mot à recouvrir une certaine conceptualisation.

De là, nous pouvons envisager une définition de nature globale permettant l'utilisation extrapolée du terme, en particulier dans le champ artistique : la grille est un entrecroisement de lignes ordonné, et même régulier, dont il est possible de privilégier le caractère modulaire ; en tant que forme, elle peut suggérer un sentiment de « nouveauté », de « rupture » ou de « charnière » relatif à l'aube du XX^{ème} siècle ; depuis lors, elle entretient avec l'orthogonalité et la frontalité des rapports fonctionnels communément étroits, au point de se réduire éventuellement selon ces deux états ; plus récent, elle semble vouloir tendre au concept.

C'est un début ; il est évident que le domaine d'extrapolation devrait avoir quelque influence, produire à l'usage (du mot comme de la forme à laquelle il renvoie) son lot de spécificités. Il faut à présent penser en termes d'œuvres. Par où commencer ? L'étymologie rejoint nos deux auteurs sur une époque, ou l'inverse, le commencement du XX^{ème} siècle. Et Rosalind Krauss lance le premier mouvement, je l'ai déjà citée, « cubisme ». Elle le signale d'emblée mais ne développe pas ; il sera toujours temps de se demander pourquoi. Eric de Chassey quant à lui s'y consacre, il faut dire qu'il y a de quoi : le mot « grille », d'après lui, aurait été « employé pour la première fois explicitement dans le sens pictural par John Golding en 1959, à propos d'une œuvre de Braque ». ¹⁸

¹⁷ Rey Alain (s. l. d. d.), *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française*, 3 tomes, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998, tome 2, p. 1645

¹⁸ De Chassey, p. 10

I – GRILLE ET GRILLE MODERNISTE

I - A - Georges Braque : cohésion de l'espace réaliste *et* unité picturale

I - A - 1 - A propos d'une œuvre... fauve de Georges Braque

J'ai lu et relu plusieurs fois le livre de John Golding,¹⁹ du moins sa traduction, et jamais le mot ne s'y trouve associé à Georges Braque. On le rencontre seulement une fois, au détour d'une description relative au *Portrait de Germaine Raynal* (Ill. 6) effectué par Juan Gris en 1912 : « Une charpente de lignes, comme l'armature d'un vitrail ou une grille de métal irrégulièrement construite, est surimposée au personnage et au fond ; à l'intérieur de chaque panneau ou compartiment, le sujet est étudié sous un angle de vision différent. »²⁰ Eric de Chassey aura sans doute songé au « canevas d'horizontales et de verticales »²¹ sur lequel repose la composition de la *Vue de l'hôtel Mistral* (Ill. 7) peinte par Georges Braque en 1907. Par-delà le lapsus, révélateur en somme de la graduelle accession du terme dans le vocabulaire artistique (et nous noterons que John Golding compare l'entrecroisement de lignes dans le tableau de Juan Gris à un *objet* « grille »), le renvoi à la *Vue de l'hôtel Mistral* est d'abord intéressant en ceci que cette toile n'est pas (encore) cubiste. Fausse, elle reprend les solutions plastiques mises en place un an plus tôt par André Derain dans *Trois arbres* (Ill. 8), un ensemble de « procédés formels [qui] visent à aplatir l'espace et à empêcher une lecture naturaliste du paysage »²²-le cerne autour des formes principales, l'écimage des arbres au bord de la toile, le refus du modelé, le travail de la couleur par juxtaposition, la simplification des éléments rendus. Elle les reprend et les radicalise même : le cerne est plus rectiligne, la palette, plus restreinte, la simplification, plus franche. Davantage encore, Georges Braque dispose la terrasse, les arbres, les buissons, les bâtiments, parallèlement au plan du tableau, de telle sorte que l'éloignement ne provient que par étagement. Ce n'est pas encore le « cadre rigide de verticales et d'horizontales, brisé seulement par [des] diagonales à quarante cinq degrés »²³ de *Maisons à l'Estaque* (Ill. 9) qu'il peint une année plus tard, mais il est en chemin. Et son itinéraire passe par Paul Cézanne.

Georges Braque s'intéresse à l'œuvre cézannienne dès 1906, dans le sillage d'André Derain et d'Henri Matisse ; de cet intérêt, naît à l'Estaque durant l'été 1908 « son premier ensemble de toiles vraiment cubistes »²⁴ ; entre les deux, un choc, *Les Demoiselles d'Avignon*, un affermissement, la rétrospective Cézanne entre autres expositions, une effervescence, le dialogue s'engage avec Pablo Picasso. Ainsi, peinte en amont de ces événements, *Vue de l'hôtel Mistral* nous montre que la grille cubiste trouve son origine dans la lecture de Paul Cézanne par Georges Braque. De fait, elle s'affirme autrement à partir des tableaux réalisés par Pablo Picasso à Cadaquès en 1910 (Ill. 10), mais n'apparaît pas chez lui avant 1908.

Ceci étant dit, l'important reste de concevoir comment et pourquoi l'intérêt porté à Cézanne par les deux inventeurs du cubisme les conduit à former (ou à faire reposer leur construction sur) une grille, puisqu'elle ne concerne *a priori* aucune de ses œuvres.

¹⁹ Golding John, *Le Cubisme*, Paris : Julliard, 1962

²⁰ Golding , p. 177

²¹ Golding , p. 95

²² Antliff Mark/Leighen Patricia, *Cubisme et culture*, Paris : Thames & Hudson, 2002, p. 32

²³ Golding, p. 100

²⁴ Golding , p. 99

I - A - 2 - Une lecture de Cézanne jusqu'aux bords de la toile

Une indication de John Golding nous servira de point de départ : la « radicale simplification des formes qui caractérise [*Vue de l'hôtel Mistral*] est probablement due au fait qu'il s'agit d'une des premières toiles où Braque essaya de travailler de mémoire. »²⁵ Or, la mémorisation n'est pas étrangère au travail de Paul Cézanne. Dans ses peintures, écrit Edward Fry, « les objets assument une forme « tordue », sans perspective, par suite de perceptions multiples de points de vue discrets, accumulées et ensuite exprimées en une seule formule composite ». ²⁶ Ce travail mémoriel autour de l'objet oblige évidemment le peintre à se soucier avant tout de sa (remise en) forme -au détriment de sa matière et de sa couleur. Et cette priorité, que l'on pourrait dire « de reformation », influe sur le traitement de ses relations spatiales immédiates comme sur la composition globale de l'œuvre. Ainsi, les objets voisins sont alignés et reformés pour parvenir, écrit Edward Fry, « à une seule structure unifiée, et bidimensionnelle », tandis que la technique, dite, du « passage », permettant de lier le proche et le lointain, offre à l'ensemble une certaine « unité picturale » (Ill.11).

Pour plus de détails, je vous renvoie au texte d'Edward Fry, car s'agissant du réinvestissement cubiste, nous avons tout : la multiplicité des points de vue, l'unité de la composition picturale, la technique du passage... Enfin « tout » ; dans son approche, pourtant subtile, de l'œuvre de Paul Cézanne, Edward Fry manque un élément capital, et qui n'aura pas échappé aux peintres cubistes : la recherche de cohésion chez lui, parce qu'elle est aussi celle de la peinture, implique une considération accrue du format rectangulaire de la toile, une prise en compte primordiale de ses bords. Citons sur ce point William Rubin : Paul Cézanne, « en interrompant les contours des objets représentés afin de ménager des « passages », a rendu possible la première forme d'art où l'intégrité des motifs était résolument sacrifiée à l'autonomie et à la cohésion de la composition considérée globalement. Cézanne fut le premier peintre pour qui les contours du tableau constituaient les quatre lignes initiales de la composition et, de ce fait, restaient des vecteurs déterminants de l'œuvre. Braque suivit Cézanne sur ce point, en se concentrant presque davantage sur les espaces ou les liaisons entre les choses que sur les choses elles-mêmes. Il ne quittait jamais des yeux le périmètre du support ». L'auteur poursuit : « Du point de vue de la morphologie, l'art de Braque est fondamentalement (et inventivement [sic]) réducteur. Il privilégie les signes faciles à absorber dans la trame du tableau, et donc pas trop singularisés dans leur profil mais aussi assujettis que possible, dans leurs dimensions, leur forme et leur emplacement, au périmètre du support et à la structure en damier qui en découle implicitement. »²⁷

Dans *Vue de l'hôtel Mistral*, il n'est pas encore l'heure pour Georges Braque de multiplier les points de vue, ni de recourir aux « passages » (ou alors timidement, par exemple entre l'arbre de gauche et le bâtiment central) ; cependant, il est déjà question de rendre les choses de mémoire, de leur (re-)trouver une cohésion, ce que permet, par-delà l'effet simplificateur, une distribution alignée (des arbres, des buissons) et étagée (des plans), une cohésion, certes figurative, mais qui ne doit pas pervertir outre mesure l'unité picturale, et c'est là qu'intervient l'attachement au support, une « première » leçon de

²⁵ Golding , p. 95

²⁶ Fry Roger, *Le Cubisme*, Cologne : Dumont Schauberg, 1966, pp. 36-37

²⁷ Rubin William, *Picasso et Braque – L'Invention du cubisme*, Paris : Flammarion, 1990, pp. 19-20

Paul Cézanne, radicalisée, l'émergence d'une grille, en l'occurrence orthogonale, interdisant la perte de vue des bords du tableau.

I - A - 3 - Première toile cubiste et double grille

Maisons à l'Etaque ne montre aucun cube. La légende dit pourtant que le sobriquet du mouvement découle d'une réflexion contraire lors de la réception du tableau -une parole d'Henri Matisse, un article de Louis Vauxcelles, au fond peu importe. Les deux amis, Georges et Pablo, ne tardent guère à assumer le nom -sens de l'humour. Le cubisme naît ici²⁸ ; regardons. De prime abord, une figuration simplifiée de maisons, d'arbres et de bosquets, une palette très limitée, une profondeur... par étagement, une lumière franche ayant sa source à... Et là une ébauche de maison qui n'est même pas finie... Comme si ce n'était pas le propre d'une ébauche !? Ce tableau ferait voir n'importe quoi, même à un Matisse, c'est tout dire. Mais nous avons du recul à présent ; reprenons.

Dans *Maisons à l'Etaque*, écrivent Mark Antliff et Patricia Leighton en 2001, « toutes les attentes traditionnelles en matière de paysage sont volontairement niées ». Cette toile donne à voir « un amas déconcertant de lignes droites et de formes polyédriques quasiment toutes de la même couleur ocre, qui gravissent verticalement la surface de la toile. Des ombres semblent indiquer de prime abord l'existence d'une seule source lumineuse, mais on s'aperçoit que leur répartition n'est pas logique [...]. Braque évite délibérément -par l'utilisation de la technique cézannienne du passage- toute relation spatiale claire entre les maisons. Par exemple, au premier plan, la première maison derrière le tronc de l'arbre semble d'abord clairement se dresser devant celle à sa droite, mais la ligne inférieure de son toit est brusquement coupée en son milieu et s'évanouit complètement sur le côté droit, avec un passage ocre foncé qui se fond progressivement dans le mur de l'autre maison. Il en résulte un plan -délimité sur trois côtés par des lignes sombres- qui fait face en diagonale à l'angle supérieur gauche du tableau, ce qui annule l'effet de profondeur indispensable pour considérer que la première maison occupe un espace tridimensionnel ; toutefois, ce plan est percé par les lignes supérieures du toit, ce qui crée une « figure » géométrique impossible. On décèle maintes contradictions analogues dans tout le tableau, qui obligent le spectateur à appréhender les formes d'abord d'une manière, puis d'une autre -car voir une forme aussi ambiguë simultanément des deux façons est impossible ».²⁹

Avons nous avancé, il faudrait préciser que l'ambiguïté dont parlent Mark Antliff et Patricia Leighton se généralise à tout le tableau, de détail en détail, par effets cumulés, certes, mais aussi d'un point de vue synchrétique, lorsque le regard se porte à l'œuvre globalement : profondeur *et* frontalité. En cela, le rôle de la couleur est indéniable évidemment ; pour le dire de façon sommaire, au jeu des contrastes, qui tend à produire un effet d'éloignement progressif, s'oppose celui des rappels,³⁰ qui ramène potentiellement l'ensemble à l'aplat du tableau. Cependant, nous nous arrêterons davantage sur l'étrange effet « grille » qui, provoquant un sentiment de planéité, contredit l'avènement de l'espace tridimensionnel que semble devoir soutenir, par étagement, réduction, voire projection perspective, la construction géométrique. En effet, celle-ci

²⁸ *Les Demoiselles d'Avignon* peintes en 1907 par Pablo Picasso mises à part, qui n'intéressent pas la question de la grille.

²⁹ Antliff/Leighton, pp. 56-57

³⁰ L'emploi d'une même couleur à l'encontre d'éléments différemment situés réduit le sentiment de profondeur qui devrait normalement les distancier, au point de les ramener perceptiblement au niveau du plus avant. Il en est ainsi, ici, de l'ocre utilisé pour les divers pans d'architecture, ou du vert de végétation qui se retrouve appliqué à une structure en premier plan. C'est ce genre d'effet que je nomme « rappel ».

paraît aussi générer (ou s'inscrire selon) une sorte d'entrecroisement à quatre directions balayant le champ du tableau, deux grilles entrelacées pourrions nous dire, l'une renvoyant aux bords du support, l'autre à ses diagonales -*grosso modo*.³¹ A s'en soucier par le détail (Fig. 1), nous remarquons que : la première s'appuie sur un ensemble de segments verticaux et horizontaux inégalement distribué sur la toile (la majeure partie l'est en haut, là où l'illusion de profondeur pourrait advenir ; en bas, six segments verticaux se répartissent, de gauche à droite, depuis le bord inférieur de l'œuvre jusqu'à la ligne horizontale, quasi médiane, que soutient la base du toit de la maison centrale ; depuis cette ligne médiane jusqu'en bas, nous trouvons le segment de soutien susdit, un second tracé horizontal, un peu à droite, et une ligne légèrement oblique, suggérant une fuite perspective, épousée par quatre segments) ; la seconde grille repose sur une distribution relativement comparable (nous noterons qu'une pseudo diagonale est largement amorcée dans le coin inférieur droit et que les deux arbres gris, le grand à gauche, le petit (plus éloigné ?) à droite, coupés l'un et l'autre par le cadrage, reprennent volontiers ses deux grandes directions).

Radicalisation ou détournement ? Perpétuant l'attention cézannienne portée aux bords du support et, par-là même, au maintien de l'unité picturale, Georges Braque conditionne la construction du paysage (et j'écrirai même « sa reconstruction » voulant ainsi souligner qu'il l'a effectuée, en grande partie du moins, de mémoire), suivant quatre lignes caractéristiques du format de la toile et, de ce fait, soumet le rendu tridimensionnel au déploiement plan du tableau. Il en résulte deux sentiments, que la réalité matérielle de l'œuvre voudrait prendre le pas sur la représentation (d'ailleurs la touche s'accorde alternativement aux quatre directions) et que cette représentation n'est pas tant celle d'un lot particulier de *Maisons à l'Estaque* que, disons, l'idée que l'artiste s'en fait (depuis le temps qu'il s'y rend l'été). Deux sentiments « complémentaires » si l'on pense en terme d'exécution : le paysage, prétexte à peinture plutôt que motif à représenter, ne souffre pas d'être schématisé. Deux sentiments « contradictoires » si l'on considère, un penchant du peintre pour la matière, un autre pour « les choses de l'esprit ».

Traisons d'abord de ce qui tient lieu de représentation, nous reviendrons ensuite à la matérialité de l'œuvre.

³¹ Chaque segment concerné s'écarte un peu de l'orientation diagonale qui lui est la plus proche ; l'angle de déviation ne dépasse jamais 20°.

I - A - 4 - Un espace « tactile »

Les cubistes, écrit John Golding, « se préoccupèrent plus ou moins du sens de la construction chez Cézanne. C'est-à-dire que tous s'attachèrent à ce que son travail offrait de solidité constructive et formelle, comme à un antidote à l'absence de forme qui avait caractérisé bien souvent la peinture française depuis que les impressionnistes avaient fait de l'instantanéité de la vision une valeur suprême ». ³² Cependant, une double distinction est à faire, qui peut expliquer pourquoi la grille ne survient en aucun cas dans l'œuvre de Paul Cézanne malgré son attention portée aux bords de la toile. Pour le peintre aixois, l'ordonnement esthétique reste chaque fois subordonné à ce qu'Edward Fry appelle un « méticuleux enregistrement de la perception » ou, pour reprendre une expression de l'artiste, de sa « petite sensation ». ³³ En d'autres termes, il ne se départit jamais de la vision ; je dirai même qu'il en poursuit (continue ou piste) le fonctionnement à travers le processus de « reformation » picturale qu'il met en place, un fonctionnement auquel il attribue une part mémorielle, ce qui interdit à ses yeux la quête de l'instant voulue par ses pairs. Le cubisme de Braque et Picasso entérine ce rejet cézannien, en quelque sorte, mais les enjeux sont tout différents : le rapport à la réalité (comme la « reformation » qui s'ensuit) n'est plus le même ; d'après une distinction proposée par Maurice Raynal, ³⁴ ils relèvent davantage de la « conception » que de la « vision », une distinction que voudrait confirmer cette citation extraite des *Pensées et Réflexions sur la peinture* de Georges Braque : « Les sens déforment, l'esprit forme. Travailler pour perfectionner l'esprit. Il n'y a de certitude que dans ce que l'esprit conçoit. » ³⁵

Est-il besoin de préciser avec John Golding que ceux qu'il nomme « les vrais cubistes [...] ne réagissaient pas seulement contre l'art du dernier demi-siècle, mais aussi contre les techniques et les traditions qui régissent la façon de voir dans toute la peinture occidentale depuis les découvertes scientifiques du début de la Renaissance », avec pour « trait d'union entre leur art et celui des cinq siècles précédents, [...] Cézanne. » ³⁶? Est-il besoin d'évoquer avec Mark Antliff et Patricia Leighton « la façon dont les cubistes se révoltèrent contre les techniques académiques du XIX^{ème} siècle, à savoir les procédés de l'illusionnisme perspectiviste, et contre le postulat auquel elles étaient liées et selon lequel un tableau doit nécessairement représenter un instant unique et adopter un seul point de vue. » ? ³⁷ Certainement, car à parler de « conception », nous pourrions omettre commodément qu'il en soit plusieurs, et de bien différentes ; par exemple, l'existence d'un groupe de « faux » cubistes trouvant, dans la multiplicité des points de vue que permet la (nouvelle ?) grille, un moyen de redorer le blason du bon vieil académisme, la possibilité d'un renouveau classique. Le propos, à ma connaissance, ne sera jamais si clair. Mais que penser de cette phrase écrite par Jean Metzinger : « Ceux qu'on nomme

³² Golding, p. 97

³³ Fry, p. 37

³⁴ Raynal Maurice, « Conception et vision », *Gil Blas* (Paris), 29 août 1912, in Fry, pp. 93-95

³⁵ Braque Georges, « Pensées et Réflexions sur la peinture », *Nord-Sud*, décembre 1917, in Fry, pp. 146-147

³⁶ Golding, p. 98

³⁷ Antliff/Leighton, p. 10

les cubistes tâchent à imiter les maîtres, s'efforçant à façonner des types nouveaux. »³⁸ Ou de cette déclaration de Jacques Villon, lors de « la plus importante des manifestations cubistes en France » et qui « marque la consécration publique du mouvement »³⁹ : « Là où le cubisme déracine, la *Section d'Or* enracine. L'un repense la perspective, l'autre veut en pénétrer le secret. »⁴⁰ Ou encore de l'expression « Section d'Or », nom donné par Jacques Villon à un groupe d'artistes régulièrement réuni dans son atelier de Puteaux à partir de 1911, dont Jean Metzinger et Juan Gris, nom venant « de ses recherches sur la répartition pyramidale de l'espace, donc de la perspective linéaire issue du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci »⁴¹ Dans l'immédiat, et pour le dire de manière faussement naïve, je retiendrai de tout cela que la question de la rupture cubiste avec les cinq siècles précédents, avec la perspective et son rapport à la grille notamment, n'est pas si simple, qu'il nous faudra considérer quelques tendances, quelques œuvres représentatives de ce groupe, Albert Gleizes, Juan Gris, Marcel Duchamp. Mais revenons à Georges et Pablo, ... Pablo Picasso dont on sait que, lui aussi, connaît bien son Léonard, la peinture de Léonard, la *cosa mentale* de Léonard,⁴² la peinture qui se conçoit depuis, la conception de la peinture depuis, la peinture comme conception depuis... Léonard de Vinci, la Renaissance. Décidément. Et Georges Braque, son ami, ... Intimité de travail, d'invention, intimité au point qu'ils ne signeront plus leurs toiles, pour un temps... Georges Braque est sûrement au courant. Décidément... Décidément, la rupture cubiste s'inscrit dans une histoire ; le cubisme est dans l'histoire ; le cubisme rompt dans l'histoire ; le cubisme fait charnière... Il faut voir.

Il faut voir car, de là à dire que le « cubisme a concrétisé dans le contexte du XX^{ème} siècle la définition de la peinture comme « cosa mentale » proposée par Léonard de Vinci », que c'est « ce qu'il a légué de plus important aux générations suivantes, et l'œuvre de Duchamp lui doit autant que celle de Mondrian »,⁴³ etc., il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas ? Pourquoi pas, en effet, pourquoi pas ? Mais ça n'est pas si simple... Georges Braque dira : « La perspective traditionnelle ne me satisfait pas... Ce qui m'a beaucoup attiré -et qui fut la direction maîtresse du cubisme- c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. Alors je commençais surtout à faire des natures mortes... Cela répondait pour moi au désir que j'ai toujours eu de toucher la chose, et non seulement de la voir... C'était cela la première peinture cubiste, la recherche de l'espace. »⁴⁴

Toucher la chose. Matérialiser l'espace. L'esprit conçoit. Peinture.

Un violon sur une étoffe, des partitions sur un pupitre, le tout sur un bout de table appuyée

³⁸ Metzinger Jean, « Cubisme et tradition », *Paris-Journal*, 16 août 1911, in Fry, pp. 66-67

³⁹ Fry, p. 99 ; il s'agit de l'exposition de *La section d'or* qui s'est tenue à Paris (Galerie de la Béotie) en octobre 1912 ; on pouvait y voir des œuvres de Villon, Duchamp-Villon, Duchamp, Gleizes, Metzinger, Picabia, Lhote, La Fresnay, Léger, Marcoussis et Gris –Braque et Picasso en étaient absents.

⁴⁰ Cité in Cabanne Pierre, *Le Cubisme*, Paris : Terrail, 2001, p. 84

⁴¹ Cabanne, p. 67

⁴² L'expression se trouve dans son *Traité de peinture* et connaît de multiples traductions. Ainsi celle d'André Chastel : « De même la peinture est d'abord dans l'esprit de celui qui la conçoit, et ne peut venir à sa perfection sans l'opération manuelle » (in De Vinci Léonard (Chastel André), *Traité de peinture*, Paris : Berger-Levrault, 1987, pp. 116-117)

⁴³ Rubin, p. 9

⁴⁴ Cité in Cabanne, p. 28

contre un mur. La main éprouve, les doigts inspectent, le pouce essuie l'arête, la paume caresse la courbure... Automne 1909, Georges Braque cloue sa palette. Rideau. Entrebâillé, bien sûr. La main est encore là, tapie dans l'encoignure d'un petit triangle noir impur. Jeu d'ombre ou de lumière, recoin d'illusion dur, d'où l'œil peut pallier le manque de jointures. Rideau. Peinture.

Dans *Violon et Palette* (Ill. 12), écrivent Mark Antliff et Patricia Leighton (suite à une description parlant d'objets fracturés, d'attentes contrariées, etc.), la « façon dont Braque représente l'espace et la forme est clairement aux antipodes d'un traitement « rationnel » ou « ordonné » de l'espace, de la forme et de la lumière, où conformation et emplacement des objets sont sans ambiguïté. » Ayant évoqué « les conventions picturales qui s'appliquaient à la nature morte traditionnelle », et notamment le clair-obscur « que l'on retrouve par exemple dans *Instruments de musique et perroquet* (avant 1732) de Chardin » (Ill. 13), ils poursuivent : « Braque construit des formes qui semblent vues sous différentes perspectives et non d'un seul point de vue ; les relations spatiales ainsi créées sont confuses et déconcertantes. Dans la partie supérieure du tableau, le rideau, la palette et le clou semblent bien plus prévisibles. Ils nous rappellent la distance qui sépare cette œuvre de l'aspect confortable du monde matériel que nous offre la tradition naturaliste. »⁴⁵ Est-il question de perspective(s) dans ce tableau ? Est-il seulement question de point(s) de vue ? Pour Georges Braque, rien n'est moins sûr. « La perspective linéaire, scientifique, écrit John Golding, permet d'imaginer mentalement avec clarté et exactitude la distance qui sépare chaque objet : en face d'une nature morte de Chardin [...] par exemple, on peut évaluer à peu de chose près le nombre de centimètres qui sépare un objet d'un autre. Mais Braque, lui, voulait « peindre » ces distances, ces espaces, les rendre aussi concrets et réels pour le spectateur que les objets eux-mêmes. Pour réussir cela, il fallait que l'on se rendît compte qu'il avait tourné autour des objets, et « senti » concrètement l'espace dans lequel il se présente. »⁴⁶ Admettons qu'un regard d'aujourd'hui puisse encore être déconcerté devant *Violon et palette*. Ajoutons même qu'il le pourra toujours. Et précisons que cette possibilité tient à une attente, une attente qui se réduit à un seul sens : la vue -que celle-ci se rapporte à une cohérence « traditionnelle », mimétique, etc., évidemment, ou qu'un accord se cherche dans la simultanéité de plusieurs points de vue, justement. Or, Georges Braque dit bien autre chose, ce qu'il désire aussi c'est « toucher » -voir certes, mais aussi toucher. Dès lors, à vouloir trouver une cohésion globale, il faudrait également considérer que cette nature morte nous donne à voir des « points de toucher ». Non pas selon un rapport haptique, au sens où notre œil devrait ressentir quelques effets, veloutés, rugueux ou autres, propres aux objets représentés (pour cela, le travail de peinture est en lui-même trop perceptible), mais suivant ce que Georges Braque entend par « matérialisation [d'un] espace nouveau ». Quel est-il, ou plutôt comment se conçoit-il ?

Une réponse m'est venue d'une lecture de Jean Paulhan⁴⁷. Sa « Petite aventure en pleine nuit » est trop longue pour être citée en son entier, je la résumerai ainsi : Jean Paulhan rentre chez lui de nuit ; sa femme dort ; il ne veut pas la réveiller. Le logement consiste en une pièce unique, relativement encombrée, et le lit se situe à l'opposé de l'entrée. Pour tout repérage visuel, il allume la lumière le temps d'un éclair, puis s'élance dans le noir.

⁴⁵ Antliff/Leighton, pp. 64-65

⁴⁶ Golding, p. 129

⁴⁷ Paulhan Jean, *La Peinture cubiste*, coll. *Médiations*, Paris : Denoël/Gonthier, 1970, pp. 61 à 81

Le cheminement s'effectue de point d'appui en point d'appui, d'évitement en évitement, d'arête salvatrice en angle inquiétant, de sphère fragile en zone désertique, de lieu d'ancrage en repère vacillant... Enfin couché, il repense à son aventure : fragments d'objets, définitions géométriques, vides épais... ; il vient de traverser l'espace d'un tableau cubiste.

L'espace de *Violon et palette* se conçoit (pour le peintre) à partir d'une vision syncrétique et mnémonique relative à un milieu composé d'objets (familiers) estimés et reliés à tâtons par la main.

Peindre une telle aventure est osé. Les objets risquent de se fracturer, les liens spatiaux de rester confus, le spectateur déconcerté. Traduire le cheminement tactile et tâtonnant, le faire tenir en peinture ; trouver un équivalent à la cohésion de l'espace référent saisi du regard globalement et la part de mémoire, comme d'intimité, qu'il véhicule ; l'enjeu est de synthèse ; la solution sera formelle.

Outre le rideau, la palette et le clou, un recoin d'illusion, délimité par la tenture, le bord supérieur de la table et le pupitre, perdue : à gauche, la lumière semble encore atteindre le mur ; à droite, l'ombre portée du tissu s'y dispense. Si l'on peut attribuer au rideau, au clou et à la palette, une fonction essentiellement symbolique (genre emblème, « ceci n'est pas une nature morte traditionnelle, mais ceci est une nature morte »), celle du petit renforcement est d'abord formelle. Malgré l'illusion de profondeur, il se perçoit aussi comme un triangle, petite forme géométrique de tonalité sombre, bien définie dans ses limites (rehaut de noir, réserve bistre, appoint de blanc) bidimensionnelle et frontale (Fig. 2). Coincidence donc, illusion illusoire, petite encoignure s'inscrivant dans le plan de la toile. Et, comme un fait exprès, ses contours (deux segments obliques, un horizontal) font échos à la surface du tableau ; étrange caillou jeté dans l'eau. A mesure que l'on s'éloigne du lieu d'impact, l'onde se disloque légèrement (par endroit, le parallélisme de résonance se perd un peu), mais, dans l'ensemble, les trois directions instaurées par les cotés du triangle balayent l'œuvre. Reste à mentionner une répétition de lignes verticales reprenant l'orientation pointée par la petite figure sombre, et nous concevons que la cohésion de l'espace représenté tient à un ordonnancement formel dont la logique (le principe mécanique et sa clé géométrique), contredisant toute perspective en rapportant l'unité spatiale au plan du tableau, nous est offerte à l'endroit même où l'illusion attendue devrait, par le travail de clair-obscur, se montrer la plus profonde visuellement, la plus profondément « traditionnelle » aussi. De là, nous pourrions considérer dans ce petit triangle sous-tension le symbole d'une nouvelle conception du « réalisme » trouvant à s'articuler selon un entrecroisement frontal à quatre directions, une double grille comparable à celle que l'on rencontre un an et demi plus tôt dans *Maisons à l'Estaque*, mais dès lors et en tant que telle pleinement assumée.

Un an et demi s'est écoulé, Georges Braque peint *Le Violon* (Ill. 14). Retrouvons-nous la même conception ? A partir de « 1911, propose Edward Fry, le cubisme était autant un style autonome et intérieurement logique avec son propre vocabulaire formel, qu'il était un moyen pour décrire le monde immédiatement visible. »⁴⁸ Nous le suivons en partie -la préoccupation de Georges Braque n'étant pas de « décrire le monde immédiatement visible » mais de le rendre tangible. Entre autres choses, la double grille

⁴⁸ Fry, p. 24

qui, dans *Violon et palette*, permettait au peintre d'assurer la cohésion de l'« espace tactile », ⁴⁹ semble vouloir prendre ici un nouveau statut : plutôt que de lier les divers « points de toucher » comme les « vides épais » entre les objets (ceci est encore le cas dans la partie inférieure du tableau), elle paraît plutôt former la base d'un espace autrement unifié, d'un espace modulé au gré de ses quatre directions par des rapports de contraste, diverses prégnances de traits, des « accents courbes », des représentations génériques d'éléments propres au « violon » -les ouïes, les quatre cordes, la volute. Et jusque fin 1911, cette tendance n'a de cesse de s'amplifier ; dans *Nature morte au violon* (Ill. 15), seuls quelques traits d'espèces suffisent à traduire l'instrument -quelques ponctuations, quelques « points de violon ». Et, dans ce contexte, le quadruple entrecroisement ne semble plus vouloir maintenir que l'unité de la toile -je veux dire sa planéité... Que s'est-il passé ?

⁴⁹ Georges Braque, cité in Golding, p. 129

I - A - 5 - De la liaison à la modulation

« Picasso et Braque introduisent peu à peu la grille comme un élément essentiel du tableau, à partir d'un processus de géométrisation, dit Eric De Chassey. Pour reprendre l'analyse d'Yve-Alain Bois, dès *Femme à l'éventail* de 1908 [une œuvre de Picasso, III. 16], les unités géométriques donnent naissance à une trame [...] qui produit déjà « un amalgame d'un signe purement indexant, la grille -qui réfère à la surface du tableau comme tel- et d'un signe iconique ». Ce système devient plus régulier et plus orthogonal à partir de l'hiver 1909-1910 (avec les vues du Sacré Cœur de Braque en particulier) [III. 17] ; il perd de sa dépendance par rapport au motif au printemps 1910. C'est alors qu'il devient abstrait au sens propre du terme ; c'est alors aussi que Picasso s'en désintéresse (pour lui préférer d'autres signes iconiques comme la *cédille*) ». Certes, en 1910, le « projet de Braque n'est [...] nullement un projet d'assainissement de la peinture, il s'agit au contraire de rendre sensible « l'espace tactile » dont il demeure préoccupé. Mais pour ce faire, la grille lui est un moyen nécessaire comme il le dira quelque temps avant sa mort à Dora Vallier -« La fragmentation me servait à établir l'espace et le mouvement dans l'espace ; et je n'ai pu introduire l'objet qu'après avoir créé l'espace »- et plus explicitement encore à Jean Paulhan -« Jusque là j'attaquais d'abord les premiers plans (...). Puis j'ai commencé par les fonds : je me rapprochais peu à peu »⁵⁰.

Parler d'abstraction à propos du cubisme est toujours délicat, surtout concernant l'œuvre de Georges Braque, qui sur ce point est extrêmement tendancielle. Eric De Chassey ne semble pas dire autre chose, et pourtant...

L'achoppement est épineux, prenons notre temps.

D'abord une date, nous avons vu que le recours à la grille intervient chez Georges Braque dès l'automne 1907, avec *Vue de l'hôtel Mistral*, donc antérieurement à ses premiers tableaux cubistes et à l'usage de cette forme par Pablo Picasso ; ce n'est peut-être qu'un détail, mais il permet de concevoir, au fondement de la grille moderniste, une attention cézannienne portée aux bords de la toile. L'antécédent n'est pas sans importance puisqu'il sous-tend une prédilection particulière pour l'orthogonalité verticale/horizontale, une prédilection qui, envisagée de manière caricaturale, peut mener à l'écueil. Écrivant ceci, je pense moins en terme d'impasse artistique que de mésinterprétation théorique ; par exemple, la tentation peut être grande pour le critique contemporain de vouloir embrasser d'un coup tout ou partie de la production artistique du XX^{ème} siècle en un cliché, disons, « mondrianesque », c'est-à-dire fixer la grille, une fois pour toute, selon cette orthogonalité, à travers un filtre historique réducteur, comme vecteur obligé d'abstraction, voire signe d'une fatalité ou d'une volonté telle, et, de là, systématiser l'œil et le discours au détriment de l'œuvre, quelle qu'elle soit -même « de Mondrian », alors « de Braque ».

J'aurai largement l'occasion de me racheter envers le peintre hollandais ; pour l'heure, le propos d'Yve-Alain Bois, du moins tel que rapporté puis démêlé par Eric De Chassey, nous offre un bel exemple de ce genre : contrairement à ce qu'il suggère, depuis *Maisons à l'Estaque* jusqu'au début de l'année 1912, il n'est aucun tableau de Georges Braque dont on puisse dire que la construction repose sur une seule et unique grille. Eric De Chassey le conçoit (presque) pour la période 1910-1912, durant laquelle, écrit-il, « on peut distinguer, [au sein du tableau -*Nature morte au violon* est cité en exemple] trois

⁵⁰ De Chassey, p. 13

systèmes plastiques-sémiotiques concurrents » : « une grille orthogonale dont les modules sont soulignés par des rehauts de blanc ou de noir (qui transforment une frontalité index en une profondeur feuilletée), une grille qui fera éclater tout ce qui y sera posé et créera une nouvelle sorte d'unité, uniquement picturale » ; « une trame diagonale qui introduit mouvement et transparence » ; « une multiplication d'accents courbes qui permettent de retrouver la représentation d'objets [...], sauf si leur nombre même les fait participer à la dissolution de la figure dans une grille triforme [sic -l'auteur ne fournit pas d'exemple, nous prendrons *L'Homme au violon*, Ill. 18] ».

Évoquer, l'air de rien, une « dissolution de la figure dans une grille triforme » (début 1912 ?), après avoir affirmé que la grille « devient abstrait[e] au sens propre du terme » parce qu'elle « perd de sa dépendance par rapport au motif » (printemps 1910), revient à conclure de manière implicite que l'œuvre de Georges Braque parvient inéluctablement à l'abstraction (selon une période ordinairement qualifiée d'« hermétique »). Or, disons le clairement : aucun tableau de Georges Braque n'est abstrait.

Cette conclusion implicite repose sur un principe de distinction *disjonctive*. Dans un premier temps, il s'applique à l'émergence d'une grille orthogonale qui finit par assumer à elle seule toute la propension de l'œuvre à l'abstraction ; elle est même dite « abstraite ». Dans un deuxième temps, Eric De Chassey distingue trois « systèmes plastiques-sémiotiques » dont il formule expressément la disjonction, ils sont « concurrents » ; et, dans ce contexte de « compétition », selon cette modalité conflictuelle, la grille orthogonale, rehaussée de blanc et/ou de noir, génère une « profondeur feuilletée » qui n'a pour objet que d'abstraire : faire « éclater tout ce qui y sera posé », entendons « rejeter toute possibilité de référence au réel », et créer (pour créer ?) une « unité [...] *uniquement* picturale ». Et, fatalité oblige, la compétition ou le conflit devant se finir, mal ou bien peu importe, mais par la domination, la victoire, de l'un des trois concurrents, il faut choisir : alors pourquoi pas, disjonction complète, la grille, *seule*, devenue « triforme », c'est-à-dire « tout et rien », un rien sérieux et tout rigolo, au point qu'on en regretterait presque l'imminente arrivée du pochoir, du faux bois, du papier collé, tant on aurait aimé voir jusqu'où ce serait allé... Enfin, bon.

Ce principe de lecture infirme l'œuvre de Georges Braque, dans la mesure où, si l'on peut effectivement distinguer certains « systèmes » (grille orthogonale, grille oblique, multiplication d'accents courbes, mais aussi ponctuation d'éléments iconiques, plus ou moins génériques, jeu de contrastes, répartition de « passages », etc.) et leur percevoir une évolution, ils participent d'abord d'une recherche, la matérialisation d'un « espace tactile », une recherche qui présuppose entre eux un travail conjoint, une implication commune -une volonté en ce sens du moins. Ainsi, présumant respecter l'intégrité de l'œuvre, me paraît-il autrement judicieux de l'aborder selon un principe de distinction *conjonctive*.

Dans *Violon et palette*, automne 1909, une grille horizontale/verticale, une grille oblique, mais aussi un jeu de « passages », un jeu des couleurs, etc. établissent des liens entre les multiples « points de toucher », plus quelques restes mimétiques. Et ceux-ci, réciproquement, s'y conforment. Par exemple : le côté gauche de la palette épouse une ligne verticale ; plusieurs fragments du violon embrassent la grille oblique ; l'ocre s'épanche du pupitre à la table, de la table au tissu ; le vert de l'étoffe répond à celui du rideau. Il résulte de cet ensemble de liaisons un espace « réaliste » unifié, suivant quelques conceptions singulières il est vrai. Notamment, cette cohésion s'appuie sur un

attachement relatif au plan du tableau, un attachement auquel participent les deux grilles tout autant que les passages et les rappels de couleurs, un attachement qui est aussi ambigu puisqu'il nous renvoie à une autre réalité, simultanément : le plan de l'œuvre, sa dimension d'objet. Nous pouvons donc parler d'une tendance à l'abstraction, mais d'une tendance qui ne relève pas uniquement de la grille orthogonale, d'une tendance qui s'appuie sur une conjonction, la même en somme que celle qui prévaut à la cohésion de l'espace réaliste car, et c'est là où je voulais surtout en venir, les deux sont intimement liées, jusqu'à l'ambiguïté.

De quoi Georges Braque dit-il s'être peu à peu rapproché ? De la chose qu'il voulait toucher, voir mais aussi toucher, ou de la surface de la toile ?

Dans *Le violon*, printemps 1911, l'« espace tactile » résulte moins d'un travail de liaison qu'il ne survient par modulations ; je l'évoquais plus avant. Nous pouvons encore considérer que le fragment de meuble, le cordier et le bouton de l'instrument répondent à une logique d'unification semblable à celle que connaît *Violon et palette*. Nous relèverons en ce sens : une conformation du coin de la table et de son tiroir au quadruple entrecroisement ; un « passage » ménagé depuis le dessus de la table jusqu'au tiroir ; et même deux ponctuations mimétiques, la poignée du tiroir et le bouton avec leurs ombres. Mais, dans les deux tiers supérieurs de l'œuvre, il n'est plus lieu d'en parler : hormis deux scansions relativement centrales, l'une oblique, l'autre verticale, caractérisant les quatre cordes du violon, aucun fragment proprement identifiable ne se conforme à la double grille. Par contre, son tracé segmenté délimite un ensemble de plans qu'un jeu de longueur, de grosseur, de tonalité de traits, mais aussi de rehauts, de contrastes, de rappels et d'épanchements (comparables à des « passages ») laisse percevoir comme un amoncellement dont le relief est irrégulier. De là, un effet de densité disparate, voire de masses hétéroclites, génère un sentiment de « présences » diffus, « présences » qui, de ci, de là, au gré de tensions particulières, d'accents courbes et surtout d'attributs schématiques, viennent à trouver leurs noms.

Pour exemple. Depuis la petite forme à peu près blanche qui culmine juste au dessus du cordier et reçoit la scansion verticale, une pente douce conduit, en bas à droite, jusqu'à une petite courbure qui, limitant un rapport de contraste subtile, forme un semblant d'appui sur le coin de la table ; il se rejoue en écho abrupt, suivant un arc plus grand longeant le bord ovale de l'œuvre, ce qui a pour effet de ramener tout le quartier concerné au niveau de la toile, voire de repousser l'espace comprenant l'angle du meuble et l'appui « jusqu'à déborder du tableau ». ⁵¹ De la même forme blanchâtre, quatre traits reprenant la grille oblique pointent en direction d'une ébauche de volute, en majeure partie réalisée selon un amas clair émergeant d'une zone foncée, pour créer une tension permettant de supposer un manche ; parallèlement, cette tension maintient la partie intermédiaire, pourtant fort sombre, au voisinage du plan de l'œuvre. A gauche de la petite forme, enfin, le dessin noir d'une ouïe produit un effet similaire sur un enchevêtrement de plans relativement obscurs. Ces trois conjonctions, au moins, s'associent pour moduler l'espace de telle sorte que nous ressentons la « présence » d'une masse « violon », tout en préservant simultanément la planéité de l'œuvre.

De quoi Georges Braque dit-il s'être peu à peu rapproché ? De l'espace tactile, des objets et de l'espace entre les objets, ou du plan du tableau, du tableau en tant qu'objet ?

⁵¹ Paulhan, p. 29

Violon et palette, un travail de liaisons picturales entre points de toucher permet de concevoir la représentation d'un espace réaliste unifié. *Le Violon*, un jeu de modulations plastiques préservant l'intégrité bidimensionnelle de la toile permet de concevoir l'émergence d'un espace tactile, un effet de présence qui viendrait presque à nous « toucher » -et nous notons que c'est un reste d'espace lié que le modulé tend à projeter hors de l'œuvre. Automne 1909, du réel à la toile : le risque avec la liaison est de ne pas atteindre à l'unité picturale, unité qui, dans le même temps, offre une cohésion à l'espace référentiel. Printemps 1911, de la toile au réel : le risque avec la modulation est de ne pas atteindre à l'émergence réaliste, émergence qui, dans le même temps, interdit l'exclusive prééminence de la planéité picturale. Ainsi, de *Violon et palette* à *Le violon*, nous assistons à une sorte de retournement, non pas en terme d'enjeu, ni même de moyen (dans les deux cas il est question de produire un espace tactile réaliste dont l'unité se conçoit inhérente à celle du déploiement bidimensionnel de peinture), mais en terme de méthode, ou de stratégie : à la menace de 1909 répond, dix-huit mois plus tard, une attention première portée au plan de l'œuvre qu'il ne s'agit plus tant de recouvrer que de maintenir ; à la menace de 1911 répond un recours au format ovale... Je reviendrai sur cette affirmation dans le chapitre suivant.

Volonté de toucher à l'espace réel *et* exigence de concourir à la planéité du tableau donc. La complémentarité de ces deux données contradictoires est au cœur du nouveau réalisme qu'entend concevoir Georges Braque durant ces années. La modulation, par la suite, et ce jusqu'à l'avènement du papier collé, deviendra son unique convention ; nous le verrons avec *Nature morte au violon*, fin 1911, l'une ses œuvres les plus tendancielle côté abstraction.

Mais auparavant, une réflexion portant sur l'usage du format ovale occasionnera une précision terminologique de la grille.

I - B - Le format ovale, un recours critique dans l'évolution du réalisme tactile chez Braque

I - B - 1 - Données chronologiques

L'usage du format ovale par Georges Braque n'est pas rare -vingt-six de ses œuvres au moins sont concernées. L'initiale, *Femme tenant une mandoline* (Ill. 19), date du printemps 1910 ; elle reste isolée. De l'automne suivant au printemps 1911 par contre, cinq travaux réalisés selon ce format marquent une première période ; elle s'achève avec *Le Violon*. Le peintre réitère au printemps 1912 avec pas moins de six tableaux dont *L'Homme au violon* -sept si l'on compte *Soda* et son périmètre rond. Par la suite le recours est ponctuel ; il l'utilise deux fois durant l'hiver 1912-1913, une fois en été 1913, une fois dans l'automne de la même année et une fois au printemps 1914. Ces deux derniers emplois bornent une salve un peu particulière : entre eux, huit travaux rectangulaires montrent un espace réaliste circonscrit par une courbe -ainsi *Verre et bouteille* (Ill. 20).

Tel que nous avons conçu le « rapprochement » opéré par Georges Braque depuis la *Vue de l'hôtel Mistral* jusqu'à *Le Violon*, j'interpréterai l'apparition du format ovale, comme sa première répétition, subséquemment à sa volonté d'atteindre à l'« espace tactile », c'est-à-dire aussi de ne pas tendre trop à son pendant, le plan du tableau. Dans les deux cas, en effet, l'usage correspond à un moment critique : il pallie le risque de voir sombrer l'œuvre dans l'abstraction ou, du moins, répond à un questionnement mêlé de craintes sur le sujet. Voyons plus en détail ce qu'il en est :

Printemps 1910, la liaison en tant que mode d'unification de l'espace réaliste semble pleinement assumée ; l'analyse d'un tableau comme *Violon et bougeoir* (Ill. 21), par exemple, en conviendrait. Cependant, l'assomption ne va pas sans quelques doutes ; le péril plane aux yeux de Georges Braque : il se pourrait que le parti pris perde sa raison d'être, la cohésion de l'espace tactile, et le conduise inéluctablement à l'abstraction, en particulier qu'une considération trop marquée pour le rectangle du support (qu'il sait être l'apanage de la grille orthogonale depuis *Vue de l'hôtel Mistral*) ne finisse par exclure malgré lui tout réalisme au profit du seul déploiement pictural. C'est ce que canalise, dans et par son format, *Femme tenant une mandoline* : aucun segment rectiligne ne renvoie au bord du tableau, et pour cause il est elliptique ; en regard des œuvres produites jusque là, la particularité serait suffisante pour qualifier celle-ci de dubitative. Mais, voulant souligner que le doute ne porte pas seulement sur cet aspect du travail de liaison et qu'il est aussi source d'invention, nous nous arrêterons un instant sur le manche de la mandoline. Il survient, pour l'essentiel, de la conjonction de quatre éléments : une tache noire qui produit par contraste une béance assimilable à celle d'une rosace et repousse, hormis un passage, tout le reste plus avant ; une main dont le tracé hésitant suggèrent l'inquiétude tandis que son modelé, une résurgence mimétique un peu brute, réitère l'affirmation portée quelques mois plus tôt par le clou, le rideau et la palette ; une zone qui, projetant la main en clair-obscur, se perçoit aussi comme une cavité faisant écho à la rosace, une stratification de plans parallèles à celui du tableau et le lieu d'un passage ; enfin, le chevillier qui, parce qu'il se conforme à la double grille selon deux segments pointant le centre de l'ovale, semble s'appliquer au plan de la toile. L'ensemble crée une tension, tant spatiale qu'esthétique, provoquant la survenue du manche. Nous pouvons la comparer à l'émergence que connaît *Le Violon* et parler d'invention formelle en devenir, de prémices, précisant bien que, si la liaison dans *Femme tenant une mandoline* se voit empreinte d'une certaine modulation (le modelé de la main, le « clair-obscur » qui la contraint), celle-ci reste classique et, par là même, fort éloignée de la conjonction qui

prévaut un an plus tard.

Au printemps 1910, l'incertitude concerne un procédé déjà éprouvé ; depuis plusieurs mois, le peintre use, pour lier l'espace, de la double grille, des techniques de passage, de rappel, etc. Ce n'est nullement le cas des cinq travaux qui s'échelonnent de l'automne 1910 au printemps 1911 ; la répétition du format ovale traduit un doute qui accompagne un changement, en l'occurrence le retournement stratégique dont nous avons parlé. Ainsi, le premier des cinq, *Nature Morte* (Ill. 22), s'inscrit encore dans une logique de liaison (les éléments réalistes en particulier se conforment à la double grille) tandis que la majeure partie de *Le Violon* montre un espace tactile émergeant par modulation. Il est d'ailleurs tentant de supposer que le recours devient à mesure volontaire, que Georges Braque saisit le relatif détachement offert par le bord courbe comme l'occasion d'expérimentations plus hardies, et, partant de là, que le format ovale est au fondement de l'espace modulé. Un panorama des œuvres rectangulaires réalisées durant cette période et jusqu'à l'été suivant conforte cette hypothèse ; afin d'en rendre compte, je mettrai côte à côte *Bouteille et poisson* (Ill. 23a) peint à l'automne 1910, *Nature morte à la bouteille* (Ill. 23b) effectuée début 1911 et *Bouteille et verre* (Ill. 23c) de l'été 1911, l'un des premiers tableaux de Georges Braque montrant un espace réaliste exclusivement modulé.

I - B - 2 - Préservation et invention

A présent, revenons sur ce que j'affirmais en conclusion du chapitre précédent : face au risque, inhérent à la modulation, de ne pas atteindre à l'émergence réaliste qui interdit l'exclusive prééminence du plan pictural, Georges Braque répond par un recours au format ovale. Suivant l'hypothèse susdite, cette affirmation ne concerne pas *Le Violon* ; tout au contraire, avec lui, l'œuvre ouvre la porte à l'espace modulé et son bord elliptique en est la clé. Elle intéresse, par contre, la deuxième répétition que je limitais, lors de l'énumération chronologique d'introduction, au printemps 1912.

En fait, celle-ci débute avec l'année, *La Table à la pipe* (Ill. 24), *Le Guéridon (Stal)* (Ill. 25), et s'achève au printemps, hormis la lente élaboration de *La Clarinette (Valse)* (Ill. 26), qui prend fin avec l'été, et celle de *La Table à la pipe*, qui se prolonge jusqu'à l'automne. L'une et l'autre, d'ailleurs, ne se distinguent pas uniquement par leur temps de maturation. *La Clarinette (Valse)*, par-delà son aspect massif, montre une accumulation d'éléments permettant de maintenir l'espace réaliste sans altérer outre mesure l'unité du plan pictural : un imprimé rendu à plat, un lettrage devenant autonome (le V), deux imitations bois, et, en surplomb, un semblant de découpe en aplat rosâtre formant l'instrument -autant de solutions recourues progressivement depuis l'été 1911, soit l'avènement de l'espace modulé. Parallèlement, nous remarquons une prépondérance de la grille orthogonale et du jeu de rappels, au détriment de la grille oblique, très discrète hormis la brochure et la clarinette, et du recours au passage, limité à quelques pointes et quelques traits -une primauté que nous retrouverons dans les premiers papiers collés. Considérant tout cela et notant que l'achèvement de cette œuvre, totalement réalisée en peinture pourtant, coïncide avec l'invention du papier collé, il ne me semble pas excessif de penser que Georges Braque pointe avec elle un moment charnière dans l'évolution de son travail. La conclusion de *La Table à la pipe* quelques semaines plus tard ajoute à cette interprétation. En renouant de manière tout à fait isolée avec la liaison, elle témoigne non seulement de cette évolution, mais lui assure aussi sa cohérence. En effet, l'ancien procédé conjonctif associé au périmètre elliptique selon cet achèvement tardif impose le raccourci. Pris dans la foulée de *La Clarinette (Valse)* qui marque l'ouverture de l'œuvre au papier collé mais comme reprenant le format de *Le Violon* qui, lui, un an et demi plus tôt, ouvre *effectivement* l'œuvre au procédé de modulation, *La Table à la pipe* semble rendre un hommage : le temps du doute devenu richesse inventive se réduit à un simple trait d'union, le recours à l'ovale ; sans ce format, pas de modulation, sans elle, pas de papier collé, donc, sans ce format, pas de papier collé. Qu'est-ce à dire ?

A partir de l'été 1911, les tableaux de Georges Braque montrent un espace tangible exclusivement modulé et le procédé s'épanouit jusqu'à devenir, selon l'expression déjà citée d'Edward Fry, « un style autonome et intérieurement logique avec son propre vocabulaire formel », ⁵² un style ayant, certes, une velléité réaliste, mais prenant à force un statut protocolaire -un statut qui, nous l'aurons compris, amplifie le risque de verser dans l'abstraction. Le papier collé permettra au peintre d'y échapper en lui offrant le moyen de rendre l'espace tactile aux abords mêmes de la surface de l'œuvre. Ce moyen se trouve-t-il en germe dans le relief particulier que propose l'espace modulé, espace auquel ouvre le format ovale ? Et, par ricochet, est-ce un tel hommage que voudrait lui rendre Georges Braque via l'anachronisme de *La Table à la pipe*, le court-circuit temporel

⁵² Fry, p. 24

qu'elle produit ? C'est possible ; une remarque de Pierre Cabanne concernant le thème du guéridon permet de tendre plus avant le fil de cette réflexion. Georges Braque, écrit-il, « choisit de préférence durant l'hiver [1911-1912]⁵³ des compositions en ovale. Elles le conduisent à des formats circulaires [pour ma part, il n'en est qu'un, *Soda*] qui concentrent les objets et gomment les angles ; la répartition rythmique devient plus animée, plus vibrante, l'espace plus tactile. Ainsi se présente *Le Guéridon 2 [Le guéridon (Stal)]* dont la fine armature s'inscrit dans une harmonie cristalline très douce d'ocres pâles, de beiges et de gris irisés. Braque reprendra à plusieurs reprises, tout au long de sa vie, le thème du guéridon ou de la table chargée d'objets qui l'écartent, cet hiver 1911-1912,⁵⁴ des tentations d'hermétisme. »⁵⁵ Nous avons noté que *Le Guéridon (Stal)* débute, en compagnie de *La Table à la pipe*, la série de tableaux elliptiques qui se concentre au printemps 1912. Mais contrairement à ce dernier, Georges Braque le termine rapidement. Cette œuvre nous montre un amoncellement de plans produisant un effet de densité comparable à celui que connaît la partie supérieure de *Le Violon*, à cette différence près qu'il n'est d'autre élément générique que quatre lettres d'imprimerie appliquées sur zone claire évoquant un journal ; les autres « présences », de fait, trouvent plus difficilement leurs noms. Parallèlement, les travaux ultérieurs à *La Table à la pipe* ayant un format courbe sont des natures mortes et, comme un fait exprès, deux d'entre elles retrouvent le guéridon, l'une en été, l'autre à l'automne 1913 (*Le Guéridon (Le Petit provençal* ») (Ill. 27) et *Le Guéridon* (« *Le Chod'...* »)), deux huiles sur toile montrant le chemin parcouru depuis : plus trop d'inquiétude, le papier collé suffit à rendre l'objet sans trahir le plan du tableau ; et je passe les détails car, dans ce contexte, la double grille perd sa raison d'être, sa nécessité ; on la retrouve, du moins pour moitié (préférence faite à l'orthogonalité), lorsqu'il s'agit de traduire l'effet du papier collé en peinture, ainsi dans *Comptoir et cartes (Composition à l'as de trèfle)* (Ill. 28), mais aussi, en son entier, dans les deux *Guéridons* de 1913 -pourquoi ? En regard des œuvres de l'époque, le moment ne semble pas charnière et l'abstraction ne menace pas outre mesure -Georges Braque en a vu d'autres, et de plus critiques, alors ? Un renvoi à *Le Guéridon (Stal)*, que le morceau de journal au sommet de l'amoncellement semble vouloir confirmer ; un premier hommage pour le petit meuble, un second pour le format ovale ? Certainement. Il se retrouvera, quelques mois plus tard, du moins pour le guéridon, dans une série bien particulière, où le format rectangulaire se verra marqué d'un cerne courbe limitant l'espace réaliste -mais c'est une histoire qui n'intéresse plus beaucoup la question de la grille, ainsi que le suggère *Verre et bouteille*. Fermons cette parenthèse en disant que la place occupée par *La Table à la pipe* dans l'évolution de l'œuvre de Georges Braque dénote suffisamment pour qu'il ne soit pas outré de l'envisager comme un clin d'œil au format ovale, ne serait-ce, non pour l'avoir mené jusqu'au papier collé, mais pour lui avoir permis de maintenir l'espace tactile jusqu'à lui.

Je n'émettrais peut-être pas ce bémol s'il n'était, parmi les œuvres ovales effectuées au cours du printemps 1912, *L'Homme au violon*. Dans sa moitié inférieure, l'espace comprenant l'instrument émerge encore par modulation. Dans sa moitié supérieure par contre, le procédé se dérobe quelque peu au profit d'un traitement étrangement diffus, un

⁵³ Selon la datation fournie par William Rubin, la période mentionnée par Pierre Cabanne recouvre plutôt le printemps 1912.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Cabanne, p. 56

jeu de contraste fort, par zones, en contrepartie duquel l'amoncellement n'apparaît plus qu'en filigrane. Il en résulte un effet étonnamment fantomatique pouvant évoquer un visage laissé en empreinte sur un linge devenu toile tendue, une concrétisation de la relation voulue inhérente par le peintre entre espace réaliste (tactile) et plan de l'œuvre, un aboutissement de sa recherche en quelque sorte, mais pour le moins connotée. Le renvoi à la *Sainte Face* ou voile de Véronique est bien sûr exagéré, mais seulement parce que Georges Braque n'a pas vu, ou voulu voir, la « présence énigmatique » dans la partie supérieure de *L'Homme au violon* comme une nouvelle possibilité d'ouverture offerte par le recours au format ovale, parce qu'il n'a pas développé, ou voulu développer, ce procédé fusionnel dans un format rectangle. Nous ne spéculerons pas en vain sur l'avortement éventuel d'un devenir filigrané à connotation fortement spirituelle dans l'ellipse de *L'Homme au violon*, l'important restant que ce qui est en germe dans la partie supérieure de cette œuvre n'est pas nécessairement la perte de l'espace réaliste, mais un changement de qualité.

Rappelons-nous ce que dit Georges Braque à Dora Vallier « Ce qui m'a beaucoup attiré -et qui fut la direction maîtresse du cubisme- c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. Alors je commençais surtout à faire des natures mortes.... ». ⁵⁶ Il n'est pas étonnant dès lors que le doute concernant le procédé de liaison, son aptitude à unifier le plan pictural, le recours ponctuel qui s'ensuit au format ovale, le premier du genre, se rapporte à autre chose qu'une nature morte, un portrait de *Femme tenant une mandoline*. *L'Homme au violon* est le second, et pour tout dire, le seul autre tableau de format elliptique à vouloir rendre un personnage, le seul autre qui ne soit pas une nature morte. Aussi, pouvons-nous concevoir que Georges Braque ferme une boucle avec ce tableau. Et cette hypothèse de clôture conforte celle que nous avons faite de l'hommage rendu quelques mois plus tard par *Le Guéridon (Stal)* puis *La Table à la pipe*.

⁵⁶ Cité in Cabanne, p. 28

I - B - 3 - Un format peu considéré

Évidemment je n'ai pas lu tout ce qui a été écrit depuis un siècle sur Georges Braque et le cubisme ; il n'en demeure pas moins étonnant de constater, parmi l'ensemble des textes compulsés, le peu d'intérêt suscité par l'emploi répété du format ovale. Envisageons comme références les auteurs sur lesquels je me suis appuyé jusqu'à présent.

Cas extrême, Jean Paulhan n'en parle pas, tout bonnement ; mais nous passerons outre l'absence de considération propre à ce texte dont la dimension pamphlétaire et la dimension digressive prêtent aussi peu à la rigueur d'analyse qu'elles favorisent l'expression intuitive, parfois fulgurante.

Plus significatif, John Golding, voulant marquer une évolution du travail de Georges Braque vers l'abstraction, compare *Femme*, une toile rectangulaire peinte en hiver 1910-1911, à *L'Homme au violon* ; or, ce faisant, il omet son format elliptique.⁵⁷ De même, Mark Antliff et Patricia Leighton, dont le propos est alors de pointer l'extrême hermétisme des tableaux précédant l'invention du papier collé (il est même dit que ceux-ci « frisent l'abstraction totale »), font l'impasse sur le périmètre circulaire de *Soda* choisi pour exemple.⁵⁸ Il n'est que de prendre à rebrousse-poil ou comme actes manqués ces deux omissions et nous conviendrons qu'elles soutiennent contextuellement, et à l'insu de leurs auteurs certainement, la possibilité d'un lien entre format courbe et espace réaliste, lien que Pierre Cabanne exprime, dans une certaine mesure nous l'avons vu, en terme de préservation. Du reste, Mark Antliff et Patricia Leighton relèvent ailleurs cet attachement à travers le thème du guéridon, quoique de manière tout aussi ponctuelle (en règle général, ils signalent le format ovale sans plus de commentaire) que limitée par l'axe exclusivement visuel de leur propos : *Nature morte à la chaise cannée* de Pablo Picasso offre à leurs yeux plusieurs possibilités de lecture dont une seule prend en considération l'ellipse du format ; « le guéridon est recouvert d'une nappe imprimée où [les] objets sont posés, et le format ovale correspond à la vue en perspective du client assis à cette table. »⁵⁹ Bref, il est des moments où l'on se sent bien seul ; la connexion entre recours au format ovale et évolution de l'espace tactile chez Georges Braque n'est pas une évidence ; révérence faite à Pierre Cabanne qui, pourtant, n'implique pas les œuvres antérieures au printemps 1912, se retranche derrière la référence au guéridon (certes opérante, mais pas au point de justifier l'économie d'une analyse plastique plus précise) et ne conçoit l'enjeu de cette connexion qu'en terme de conservation, jamais d'invention.

S'il était besoin, une interprétation abusive de William Rubin nous assure, définitivement et par la négative, de l'importance que revêt la prise en compte du format, ovale le cas échéant, et des errements qu'entraîne un abord déterministe de l'histoire : en effet, prétextant une non-hiérarchie entre les éléments constituant *L'Homme au violon*, l'auteur affirme que ce tableau annonce l'abstraction All-Over sans se soucier, par exemple, du fait que les deux zones plus claires rayonnent depuis les deux foyers géométriques du périmètre elliptique ou que telle courbe, dans la partie inférieure de l'œuvre, fait écho au bord.

De ces quelques cas, nous pourrions conclure que le peu d'intérêt porté à la question de

⁵⁷ Golding, pp. 151-153

⁵⁸ Antliff/Leighton, p. 161

⁵⁹ Antliff/Leighton, p. 164

l'ovale chez Georges Braque provient du fait qu'elle contrarie la filiation généralement admise entre cubisme et abstraction. Comme si d'interroger cet usage devait conduire à rejeter son ascendance. Certes, la volonté réaliste du peintre paraît fortement dans le recours à ce genre de format puisque sa raison d'être est de préserver, selon certains moments critiques, le premier terme de l'inhérente conjonction que nous avons conçue entre cohésion de l'espace tactile et unité picturale, et qu'il se fait, une fois au moins, source d'invention en ce domaine. Mais si nous devons reconsidérer le lien historique entre cubisme et abstraction, nous ne saurions limiter notre approche à ce recours, ni présager d'aboutir à sa négation ; d'une manière globale, il s'agirait plutôt d'estimer les limites de sa pertinence en regard de cette conjonction dont l'ambiguïté infléchit sûrement son évidence, sans toutefois remettre en cause son fondement -je développerai ce point en revenant sur le parti pris par Eric De Chassesey concernant les enjeux de la grille orthogonale chez Georges Braque et, plus avant, à propos du peu d'égard accordé au cubisme dans le texte de Rosalind Krauss.

Pour l'heure, afin d'éviter une méprise, je soulignerai, en conclusion de ce chapitre, que le recours au périmètre courbe, quoique ponctuel, s'inscrit pleinement dans cette logique conjonctive ; j'entends par-là qu'il alimente (ou s'alimente) aussi (de) son versant abstrait. En effet, si la motivation d'un tel usage repose sur la volonté du peintre de maintenir son œuvre dans le champ du réalisme, la solution qu'il exploite est de pure forme, en ceci que le format se voit envisagé comme telle : une forme à part entière, un paramètre de composition à part entière et, par ricochet, un élément de conjonction au même titre que le passage, le rappel, la grille oblique ou la grille orthogonale, etc. C'est, évidemment, en priorité contre cette dernière et son renvoi direct au format rectangle que survient puis revient le bord courbe ; or cette trans-formation ne peut se concevoir que dans la mesure où l'artiste considère aussi son tableau abstraitement ou selon une autre réalité, en tant qu'objet. Edward Fry est, parmi nos auteurs et par-delà son exclusif attachement à l'œil, le seul à mentionner cet aspect ; il écrit : « La forme ovale ou parfois circulaire résolvait le problème des angles dans une composition cubiste et indiquait, une fois encore, que l'artiste considérait son tableau comme un véritable objet, plutôt qu'une simple illusion du monde visuel. »⁶⁰
« Espace tactile » et « tableau-objet »⁶¹ : l'œuvre de Georges Braque tient de cette ambiguïté dont un recours récurrent au format ovale, depuis *Femme tenant une mandoline* jusqu'à l'avènement du papier collé, assure le maintien, marque la critique et fait évoluer les modalités.

⁶⁰ Fry, p. 22

⁶¹ Un thème récurrent dans le dialogue entre Georges et Pablo (Golding, p. 160)

I - B - 4 - Du « sens de la vue » à l'abstrait, l'ovale considéré par Eric De Chassey

Fort de cette digression, revenons au texte d'Eric De Chassey. Il écrit : « Chez Braque, [le système grille] est clairement préexistant à la description du modèle, et son indexicalité [sic] renvoie à la peinture comme genre plutôt qu'au tableau-objet puisqu'il existe en angles droits même dans les formats ovales. »⁶² Cette affirmation est l'unique allusion de l'auteur au périmètre courbe. Point culminant de la partie qu'il consacre au cubisme, en ceci qu'elle porte l'analyse au seuil du parti pris, sa cohérence aux limites de son propre conditionnement, elle est aussi l'un des nœuds, ou points d'arrêt, par lequel tient l'argument développé dans « Après la grille ». Il sera du moins question d'en découdre... Cela prendra du temps, au bas mot un chapitre et demi : nous relèverons certains flottements dans son propos, que nous voudrions préciser ; de là, se posera la question d'une terminologie opérante concernant la « grille » dans le champ des arts plastiques ; nous refuserons de la considérer *d'abord* comme « signe », ce que défend Eric De Chassey, et préférerons parler de « forme » à son encontre... Mais n'allons pas trop vite. Dans ce paragraphe, je me contenterai de reprendre, à travers la description de *Femme tenant une mandoline* qui vient soutenir l'affirmation susdite, cette propension déjà mentionnée de l'auteur à la disjonction, à ne privilégier dans l'œuvre de Braque que son versant abstrait, en y ajoutant, comme raison première de cet abus, une conception exclusivement visuelle du réalisme, du rapport qu'un peintre figuratif se doit d'entretenir avec ce qu'il peint, d'autant si la figure est humaine.

A l'encontre de *Femme tenant une mandoline*, en effet, il ne saurait être question de pérorer sur le manque de clarté d'un nez, la transformation confuse d'un visage, l'entorse faite à la sacro-sainte description d'un modèle (humain), si ce n'est d'exclure toute possibilité de réalisme autre qu'attachée strictement au sens de la vue. C'est pourtant dans cette logique que s'inscrit la description d'Eric De Chassey ; il écrit : le système grille « forme un découpage orthogonal régulier de la surface dans lequel s'insèrent tant bien que mal les éléments figuratifs, provoquant ainsi la transformation du visage en assemblage confus de diagonales aiguës dont seul le nez-bec a quelque clarté ». ⁶³ Certes, il précise par la suite que la préoccupation de Braque est autrement de « rendre sensible « l'espace tactile » », mais se garde bien de développer ; j'en suppose la raison : il serait sinon contraint de concevoir un principe de conjonction inhérent à la cohérence spatiale de l'œuvre, une solution formelle en regard de laquelle la grille ne saurait être réduite à un simple « découpage orthogonal régulier de la surface », une ambiguïté de rapport entre cohésion de l'espace tactile et unité picturale interdisant de disjoindre, même sous prétexte de limiter l'étude à un élément distinct, la grille orthogonale, ce qui serait de l'ordre du réalisme et ce qui serait de l'ordre de l'abstraction -particulièrement si l'outrance conduit à ne concevoir que ce second versant, et c'est au fond son propos.

D'une part, il est dit que le système grille est « clairement préexistant à la description du modèle [humain] », d'où l'idée d'un découpage abstrait dans lequel les éléments figuratifs n'auraient d'autre enjeu que de s'insérer ; or, bien au contraire, comme tout tableau cubiste de Georges Braque antérieur au printemps 1911, *Femme tenant une mandoline* répond à un travail de liaison, un travail dont le préalable, si toutefois il était possible d'en démêler le processus, ne saurait être l'existence d'une grille orthogonale, pas davantage

⁶² De Chassey, p. 13

⁶³ De Chassey, p. 13

d'ailleurs que celle d'un jeu de passages, de rappels ou d'une grille oblique, mais d'un ensemble amorphe de « points de toucher » qu'il s'agit d'unifier par conformation, c'est-à-dire de proche en proche, de loin en loin, en privilégiant telles et telles directions, couleurs, relations, jusqu'à obtenir une certaine cohérence globale dont participe, entre autres, une grille orthogonale paraissant à l'occasion d'une répétition segmentaire de verticales et d'horizontales -ce que renversera plus tard et d'une certaine manière que nous avons vue, toujours conjonctive, l'émergence de l'espace réaliste par modulation. D'autre part, l'auteur inscrit l'usage du format ovale chez Georges Braque dans une dynamique résolument abstraite, estimant un renvoi, par-delà le tableau-objet, du système grille au genre peinture ; dans l'immédiat, peu importe les modalités comme la validité de cette inscription, nous pouvons noter d'abus qu'il ne relève pas, même en contrepartie, cet (autre) aspect que recouvre jusqu'à l'avènement du papier collé le recours réitéré du peintre au format courbe, à savoir la préservation, inventive le cas échéant, du subtil équilibre sur lequel repose la cohérence spatiale de son œuvre (ainsi, pour *Femme tenant une mandoline*, celle de son versant réaliste, en éliminant de fait la menace d'un rapport (trop) prégnant entre bord rectiligne et grille orthogonale, mais aussi en instaurant quelques conjonctions formelles jouant des qualités de l'ovale, telle l'occurrence hiérarchique de son centre où la rencontre de deux segments, l'un oblique, l'autre horizontal, parachève l'émergence du manche de l'instrument), un aspect difficilement compatible avec l'idée d'une grille abstraite, hormis d'envisager l'œuvre en son ambiguïté.

I - C – « Après la grille », une approche fondée, cohérente et contestable

I - C - 1 - Braque est à l'abstraction ce que Cézanne est à la grille...

Il est vrai que la brièveté du texte, allégeance faite à la reproduction des œuvres exposées, en comparaison de son ambition, rien moins que de tracer une histoire de la grille dans le champ de l'art avec, en sus, une volonté d'équilibre relative au traitement des différents artistes et mouvements clés, s'accommode difficilement de cette sorte de finesses. Mais le problème n'est pas là. D'autres subtilités, tout aussi ardues, s'y trouvent défrichées, telle, par-delà l'évocation de grilles antérieures au modernisme, une proposition de piste déjà mentionnée, leur répartition en trois domaines, la perspective, le rationalisme architectural et le textile, sous couvert, il est vrai, de leur mise à l'écart via cette sentence sans appel : ces grilles, ces domaines, appartiennent à la « préhistoire ». D'ici provient une première part du problème. Certes, la métaphore (et je ne saurais concevoir autrement l'emploi du mot « préhistoire » dans ce contexte) est opérante stratégiquement puisqu'elle permet à Eric De Chassey de maintenir malgré tout son propos dans le cadre imposé par le titre de l'exposition, *Abstraction/Abstractions - Géométrie provisoire*, et d'asseoir, outre mesure et dans le même temps, l'idée selon laquelle la grille (moderniste) serait à l'origine d'une histoire, celle de « la possibilité de l'abstraction en peinture », une idée nouvelle à l'époque, du moins dans le champ théorique, et sujette à caution, aujourd'hui encore, eu égard au rejet fondateur en la matière prôné par Rosalind Krauss. Mais cette métaphore me semble avant tout scabreuse, en particulier dès lors qu'elle conditionne l'interprétation d'une œuvre comme celle de Georges Braque. En effet, sinon de remettre en cause son « modernisme », le travail de Georges Braque ne peut que s'inscrire dans l'histoire, c'est-à-dire celle de l'abstraction, et cette inscription lui interdit, *a priori*, toute possibilité de devenir autre.

Entendons-nous bien, disant cela, je ne mets pas en cause le fait que les toiles de Georges Braque puissent conduire à l'abstraction, à une certaine abstraction du moins, ni que la grille orthogonale, perceptible dans ses tableaux, puisse être pour elle une origine, mais la métaphore susdite en tant qu'elle établit un raccourci, systématise l'interprétation de l'œuvre (selon un principe de disjonction avons-nous vu), court-circuite l'idée qu'il puisse être, face aux œuvres de Georges Braque, un abord comparable au sien vis-à-vis de Paul Cézanne, un abord tel que formulé à son encontre avec l'aide de William Rubin, un abord de peintre inventif, interprétatif, menant *éventuellement* à l'abstraction, et, pour finir, fige l'œuvre en argument, historique, théorique, plutôt que de l'éprouver et de l'apprécier en tant que telle. Pour le dire autrement, Georges Braque est à l'abstraction (géométrique) ce que Paul Cézanne est à la grille, ni plus, ni moins. Cette mise au point ne manquera pas d'avoir quelques répercussions, par exemple lorsque nous viendrons à traiter de Piet Mondrian et de l'influence des tableaux de Georges Braque sur l'évolution de son travail au début des années 1910 : sans entrer pour le moment dans le détail, il est évident que le parti pris du peintre hollandais n'offrira pas tout à fait les mêmes qualités si nous lui supposons en amont une prise en compte de l'ambiguïté inhérente aux toiles de Georges Braque ou seulement de leur versant abstrait.

I - C - 2 - La grille voulue comme « écriture purement picturale » : cadre et limite terminologiques

Outre le fait d'inciter au raccourci, le mot « préhistoire » suggère un avènement bien étrange à l'heure du modernisme, celui de la grille en tant qu'« écriture », un avènement qui relègue tout usage antérieur au babillage. Cette suggestion, bien sûr, ne peut trouver sens qu'à parler d'« écriture picturale » puisqu'elle se doit d'accompagner l'affirmation faite par l'auteur d'une grille devenue « motif [de la] naissance de la possibilité de l'abstraction en peinture », possibilité que l'on peut entendre, à partir de là, comme celle de l'accession de la peinture au rang de langage autonome.

C'est en tout cas cet avènement qu'Eric De Chassesey semble vouloir établir en recourant (de manière abusive, et c'est là la seconde part du problème, la plus délicate) à une notion très en vogue chez les théoriciens de l'art dans les années 1990, l'indice ou index. L'auteur ne cite en référence qu'un article d'Yve-Alain Bois,⁶⁴ cependant il est difficile d'imaginer qu'il en ignore la provenance. Cette notion relève de la seconde trichotomie déterminée par Charles S. Peirce dans ses *Ecrits sur le signe*,⁶⁵ celle qui le définit selon la relation qu'il entretient avec l'objet qu'il dénote. L'index, ou indice, se caractérise par le fait qu'il connaît avec lui « une relation de connexion physique »,⁶⁶ ainsi la fumée avec le feu, la cicatrice avec la blessure, le dépôt de poussière avec le temps,⁶⁷ la photographie entendue comme procédé photochimique.⁶⁸ En cela, les indices « se différencient radicalement des icônes (qui se définissent seulement par une relation de ressemblance) et [...] des symboles (qui, comme les mots de la langue, définissent leur objet par une convention générale) ». ⁶⁹ Ainsi, dire de la grille orthogonale qu'elle est indice du « genre peinture », c'est dire qu'elle le dénote selon une relation de connexion physique, qu'il est de l'une à l'autre un lien qui se caractérise matériellement.

Reprenons le paragraphe par lequel Eric De Chassesey introduit la notion d'indice. Il écrit : « le terme de grille [...] désigne d'abord [c'est-à-dire chez John Golding, et nous avons dit ce qu'il en était] un motif, celui du croisement régulier de lignes, qui témoign[e] de l'occupation d'une surface, celle du tableau. En ce sens, à la différence du quadrillage [et] de l'échiquier qui n'en sont que des espèces, la grille n'est pas nécessairement orthogonale. Comme l'a marqué Yve-Alain Bois, [à propos de la grille cubiste], c'est un « index de la surface picturale, un signifiant auto-référentiel [qui] motive, donne une

⁶⁴ Bois Yve-Alain, « The semiology of cubism », in Rubin William (s. l. d. d.), *Picasso and Braque : a symposium*, New York : MoMA, 1992

⁶⁵ Peirce Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978

⁶⁶ Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Coll. Nathan-Université, Paris : Nathan, 1990, p. 46

⁶⁷ « La poussière est un « type de trace [...], celle du temps qui se dépose comme précipité de l'air sur une surface. » (Krauss Rosalind, *Le Photographique - Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990, p. 78 -à propos des « tamis » dans la partie inférieure du *Grand Verre* de Marcel Duchamp)

⁶⁸ Souvent, « les photographies [...] ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due [au fait] qu'elles [...] ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de [leur] correspondre [...]. » (Pierce, p. 151) ; « La photographie, en tant que trace photochimique, ne peut être menée à bien qu'en vertu d'un lien initial avec un référent matériel » (Krauss, *Le photographique*, p. 77).

⁶⁹ Dubois, p. 46

raison d'être picturale » aux unités iconiques « qui seraient autrement arbitraires », mais « l'orthogonalité ne fait que souligner la fonction d'index, en mettant l'accent sur l'incorporation au sein de l'œuvre des limites réelles de celle-ci ». En ce sens, tout tableau est construit sur une grille, celle de la trame de son support et des axes de son châssis, mais celle-ci ne devient pas toujours motif visuel : lorsque c'est le cas, elle est alors, en même temps, index et icône. »⁷⁰

Ce n'est pas sur cet ultime dédoublement que portera la critique, bien au contraire ; un signe peut en effet se définir à la fois comme index et icône ; pensons par exemple à la photographie.⁷¹ D'ailleurs, plus généralement et selon Charles S. Peirce, indice, icône et symbole ne s'excluent pas l'un, l'autre.⁷²

Ceci étant dit, si la ressemblance mentionnée par Eric De Chassey entre grille orthogonale, d'une part, trame de la toile et axes du châssis, d'autre part, semble évidente, il est toutefois nécessaire de préciser que ce sont là des caractéristiques qui ne correspondent pas toujours à la réalité de l'objet-tableau mais à une tradition qui lui est attachée. Ainsi la grille orthogonale ne connaît pas forcément de relation de cet ordre avec celui qui la laisse percevoir -pensons au carton, au papier, au panneau de bois, etc. De là, que le support soit constitué d'une toile tendue sur châssis ou non, elle en reste le signe coutumier ; cette habitude montre bien que leur relation repose en premier lieu sur une convention, que la grille orthogonale, en tant que signe d'une trame textile tendue selon les axes d'un châssis, est avant tout symbole -symbole et icône, le cas échéant... Or, lorsque le tableau répond à cette tradition, il est autrement possible d'admettre une certaine indicialité de la grille orthogonale à son encontre : l'on peut, en effet, concevoir de connexion physique entre les deux la trace d'une considération accrue de la part du peintre pour la trame de la toile et les axes du châssis durant l'exécution de son travail... Cette possibilité introduit le doute quant au bien fondé d'un recours à la seconde trichotomie peircienne en ce domaine ; en effet, si quelques conditions, telle l'effectivité d'un support traditionnel, suffisent à ce que la grille orthogonale puisse s'envisager à la fois comme symbole, icône et indice de l'objet-tableau, l'on est en droit de se demander en quoi l'usage de cette terminologie est opérant.

D'emblée, nous pourrions trouver là prétexte à rejet ; toutefois il serait dommage, théoriquement parlant, de ne pas nous interroger davantage sur les implications d'un tel parti pris terminologique, notamment en ce qui concerne la prédominance accordée par l'auteur à la notion d'index et son dénigrement complet envers celle de symbole.

⁷⁰ De Chassey, p. 10

⁷¹ Cf. note 68

⁷² « Les classes des icônes, indices et symboles, sont en relation les unes avec les autres et avec la classe générale des signes » (Peirce, p. 152)

I - C - 3 - De l'indice grille au format ovale, la radicalité du quelconque

Mettons de côté les qualités constitutives du support et considérons ce qu'il en est de ce recours ne tenant compte, en terme de renvoi, que des bords du tableau. Il n'est pas excessif de soutenir que la grille orthogonale marque une certaine « incorporation au sein de l'œuvre des limites réelles de celle-ci »⁷³ -dans la mesure où elle connaît un format rectiligne évidemment. Dans ce cadre, prétextant qu'il y a là la trace d'un intérêt accru de la part de l'artiste envers le rectangle de son œuvre en cours de travail, nous admettrons que la grille orthogonale puisse être envisagée comme indice du tableau -du tableau en tant qu'objet, non du genre peinture, si ce n'est de le réduire à l'usage du format rectangle, éminemment culturel, conventionnel. Quoiqu'il en soit, il n'est plus question d'en parler dès lors que le périmètre de l'œuvre est courbe...

Certes, dans ce contexte, l'orthogonalité d'une grille peut encore traduire un intérêt du peintre pour le format traditionnel du tableau, mais son retrait effectif interdit de concevoir cette relation en terme de connexion physique ; nous entrons de plain-pied dans un rapport de convention (rapport au sein duquel un renvoi au « genre » peinture trouve toute sa pertinence) ; nous perdons l'indice et gagnons en symbole.

C'est ce qu'omet de préciser Eric De Chassey lorsqu'il écrit à propos du « système grille » chez Georges Braque : « son indexicalité [sic] renvoie à la peinture comme genre plutôt qu'au tableau-objet puisqu'il existe en angles droits même dans les formats ovales ». De cette lacune peut survenir une confusion, ne nous y trompons pas : selon l'introduction précédemment citée, l'indicialité invoquée par l'auteur concerne le rapport entre entrecroisement régulier de lignes et surface picturale, non celui qui prévaut entre grille orthogonale et genre peinture dont, certes, elle se présente comme le fondement (elle y renvoie) mais seulement du fait que l'assise trouve dans la perpendicularité de l'entrecroisement une relation symbolique de circonstance.

Alerté par la possible confusion que je viens de pointer, il m'apparaît nécessaire de poser noir sur blanc les exigences minimales de cette indicialité : un angle d'intersection entre les lignes *quelconque* et un format de l'œuvre *quelconque*.

Eric De Chassey touche à cette généralisation concernant la grille lorsqu'il introduit la notion d'indice (elle n'est pas nécessairement orthogonale, précise-t-il) mais ne fait, sur le moment, aucune allusion en ce sens s'agissant du format ; bien au contraire, l'emploi du mot « tableau », appuyé par la notion d'« incorporation » liant l'entrecroisement perpendiculaire aux limites de l'œuvre, cantonne son propos au rectangle. Plus tard, une considération de l'ovale chez Georges Braque permet de sortir de ce carcan, l'on comprend que l'indicialité dont il parle n'est en rien assujettie aux qualités du format ; cependant l'ouverture se voit réduite au cas d'une grille orthogonale -conséquence directe, soit dit en passant, du parti pris disjonctif de l'auteur.

⁷³ De Chassey, p. 10

I - C - 4 - Plan géométrique et plan matériel, deux types de lecture

Une fois relevées les conditions propres à l'indicialité de la grille orthogonale, une fois posées ses spécificités, une fois précisé en quoi l'indicialité dont parle Eric De Chassey est différente, une fois convenue que celle-ci se détache de toutes considérations relatives aux éléments constitutifs du support, au format de l'œuvre et aux angles d'entrecroisement des lignes, une fois conçue la radicalité inhérente à son propos, il reste d'arguments pour l'indice que la grille « témoign[e] de l'occupation d'une surface, celle du tableau » entendu au sens large de peinture appliquée sur un support plan, un objet dont elle « dresse la cartographie » écrit-il plus avant, une surface picturale dont elle est « un signifiant auto-référentiel », selon l'expression qu'il emprunte à Yve-Alain Bois.

Ainsi, rapportée aux exigences minimales que nous avons dites, la question de l'indice devient celle du « plan » ; le premier argument restant nous y engage, puisqu'il relève d'un certain parti pris à l'égard de cette notion, qui conditionne l'approche théorique de l'auteur comme son recours à la seconde trichotomie de Charles S. Peirce, l'un dans l'autre abusifs. C'est ce que je développerai à présent.

Un entrecroisement régulier de lignes détermine toujours un plan, géométriquement. Hormis de voir s'installer cette régularité dans une logique perspective, il se perçoit de front. Cette frontalité éprouvée répond à celle du tableau et, par-là même, nous renvoie à l'objet qui résulte d'une application de matière picturale sur un support plan. De là, se peut concevoir un témoignage de sa surface comme de son occupation. Il est toutefois deux manières d'entendre ce raisonnement :

La première est de considérer qu'il y a identité du plan matériel de l'œuvre et du plan géométrique instauré par la grille, d'où connexion physique entre celle-ci et la surface picturale, indice. Cet entendement implique, par-delà l'effectivité du témoignage, une coordination révolue des deux plans, soit un entrecroisement frontal établissant son repère en lieu et place de l'application, au contact du support, au niveau du plan du tableau. Trois critères d'indicialité peuvent ainsi être énoncés : la grille se réalise en peinture ; elle traduit un intérêt accru de la part du peintre pour le plan de son œuvre en cours de travail ; elle produit une structure correspondant à celle de l'objet tableau. Il n'est plus que de rapporter cette identité de plans à une origine, moderniste, à une histoire, celle de l'abstraction, pour que se confondent : indicialité de la grille et écriture purement picturale (ou, si nous préférons recourir à des termes employés par Eric De Chassey, pour que se confondent : indicialité de la grille et « représentation sans médiation », selon la définition qu'il donne de l'abstraction en peinture).⁷⁴ Nous touchons là au fondement de son discours.

La deuxième s'y oppose, pertinemment. Il n'y a pas identité des deux plans, mais une tendance au synchronisme, une coordination éventuelle, un repère hypothétique là où la peinture rencontre le support plan, là où l'équation matérielle laisse percevoir ses stigmates... D'une part, que l'« entrecroisement régulier de lignes » provienne d'une telle équation ne nous assure en rien que le plan qu'il détermine trouve à se situer au niveau, plutôt qu'en avant ou en retrait, du plan pictural. C'est ainsi que deux entrecroisements frontaux, l'un oblique, l'autre orthogonale, participent à l'émergence

⁷⁴ De Chassey, p. 9

d'un relief plutôt que de s'établir, invariablement l'un l'autre, à la surface des toiles de Georges Braque. D'autre part, parler de traces laissées par cette rencontre comme de marques chevillant le plan géométrique à celui, physique, du tableau est outré. Si notre étude portait sur le semis, je ne dis pas, nous pourrions stipuler qu'une certaine projection de matière caractérise le geste et concevoir toutes traces d'impacts –boursouflures, éclaboussures, écrasements, etc.- comme autant de petites marques permettant de voir en lui, le semis, un indice de la surface picturale.⁷⁵ Rien de tel pour la grille ; elle n'est pas liée de la sorte au geste qui la produit. C'est ainsi qu'un double entrecroisement survient au gré d'une inscription partielle dans les tableaux de Georges Braque, d'un nombre de segments limité, moins important que suffisant, et dont la régularité d'orientation, selon quatre directions, ne se retrouve pas en terme de répartition. La définition que nous avons de la grille, « un entrecroisement *régulier* de lignes », le supposerait pourtant... Seulement si nous devons entendre par cette formule l'effectivité d'un tracé, un entrecroisement régulier de *traits*...⁷⁶

Délicate question de la ligne et du trait. L'envisager selon cette occurrence peut offrir quelque éclairage intéressant, qui ne saurait toutefois la réduire.

Le mot ligne « est issu (v. 1080) du latin *linea* [...] qui désigne proprement un fil de lin, puis toute espèce de fil textile ou de corde et, par analogie, une ligne tracée ou géométrique. »⁷⁷ De là, s'épanouissent deux grands champs sémantiques, l'un axé sur l'idée de séparation, l'autre, de direction. S'agissant du premier, le *Tractatus tractus* d'Hubert Damisch est exemplaire : l'auteur considère la ligne en terme de « contour »⁷⁸, autrement dit « dans le prolongement de l'idée d'un trait qui sépare », tel « un tracé qui limite un objet, un corps (1845) ». ⁷⁹ Ce n'est pas en ce sens que nous l'aborderons dans l'immédiat (la notion reviendra sans doute, par exemple lorsque s'imposera à l'étude celle de « division », via Mondrian, ou plus avant celle de module). Le second, par contre, concerne directement notre propos : « L'accent étant moins mis sur la matérialité de l'objet que sur son aptitude à indiquer une direction, le mot [« ligne »] désigne un trait continu (XII^{ème} s.), en particulier formé par la plume ou le pinceau (v. 1119) d'où, par métonymie, l'ensemble des caractères (écrits, imprimés) rangés sur une ligne droite (XIII^{ème} s.). »⁸⁰

A prendre au pied de la lettre ce fondement étymologique, l'on peut se demander en quoi parler de grille à propos de Georges Braque est pertinent, ou dans quelle mesure un lot de segments, limité dans son tracé et réparti de manière disparate, suffit à établir un entrecroisement régulier de lignes, voire deux. L'accent mis sur telle et telle directions ? Soit. Mais ceci ne remet-t-il pas en cause la matérialité même de la grille, de ses lignes ? Sa nécessaire complétude en tous cas. Et, de là, le caractère inéluctable de son inscription, son attachement au trait, comme à la surface de peinture et au geste qui l'a produit.

⁷⁵ Le Gouic Jean-Claude, « Semis abstraits, entre plan et profondeur », in *Ligeia - Dossiers sur l'art - Abstractions*, n° 37/40, Paris: Ligeia, octobre 2001/juin 2002, pp. 91-98

⁷⁶ Le mot « trait » est à lui seul problématique évidemment, polysémique, enclin à relayer l'idée de subjectivité, de brièveté ou de distinction, entre autres. Par souci de clarté et commodité, je me bornerai à ne l'entendre ici qu'au sens de « ligne tracée sur une surface ».

⁷⁷ Rey, tome 2, p.2023

⁷⁸ Damisch Hubert, *Traité du trait – Tractatus tractus*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995, pp. 59 et suivantes

⁷⁹ Rey , tome 2, p.2024

⁸⁰ Rey , tome 2, p.2023

I - C - 5 - Le cubisme de Braque aujourd'hui, virtualité et conjonction

Il est une manière de le dire. Considérons le trait pour ce qu'il est : la trace d'un geste, d'une rencontre, d'une application de peinture sur un support plan ; en l'occurrence un tracé en ligne droite, d'une longueur plus ou moins importante, segmentaire en tous cas ; une inscription de la sorte, *en acte*.⁸¹ Entre autres caractéristiques, cette inscription indique une direction, que son aspect rectiligne souligne précisément ; une direction suivant laquelle la ligne se prolonge, entité unidimensionnelle, ensemble continue de points, *potentiellement*. En parallèle, c'est le cas de le dire, un nombre appréciable de traits épouse la même orientation, jouant d'une *potentialité* d'extension analogue ; elle se renforce de l'un à l'autre. La tension qui en découle, contrariée par la variabilité d'écartement de ces lignes, tend à uniformiser la répartition ; d'autres lignes, parallèles et détachées de toute contingence matérielle, se répètent virtuellement entre elles. Deux orientations de traits... Il n'est que de poursuivre... L'entrecroisement régulier de lignes est *en puissance*, la grille *virtuelle* -au sens fort du terme.⁸² Et le plan qu'elle détermine, *a fortiori*.

Ce raisonnement aristotélicien trouvera ses limites, soit par dépassement, soit à se restreindre. Mais, dans l'immédiat, il me permettra de parachever la définition du parti pris que recouvre le texte d'Eric De Chassey. Son analyse de la grille chez Georges Braque, aux antipodes de ce qu'elle retient et de ce qui la soutient, est une *impossibilité*. La grille (un entrecroisement régulier de lignes, un plan frontal, une surface purement picturale, une abstraction géométrique en peinture) n'est pas « en train de s'accomplir »⁸³ dans ses tableaux. Tout au contraire, elle s'y trouve « déjà prédéterminé(e), quoique cela n'apparaisse pas au dehors, et [...] contient toutes les conditions essentielles à son actualisation »⁸⁴ (qu'il soit d'ailleurs question de la grille orthogonale ou de la grille oblique). Et, poussant le raisonnement, il en est de même du relief auquel elles participent (d'un espace tridimensionnel, résolument tactile, d'un certain réalisme en peinture). Le cubisme de Georges Braque joue de cette contradiction ; mieux, elle est sa cohérence interne. L'interpréter comme l'accomplissement en cours⁸⁵ de l'un ou l'autre de ces termes, c'est la dénier, soit au profit d'une logique historiciste (de consécutif, un acquis historique devient constitutif de l'œuvre ; ainsi, pour Eric De Chassey, il y a l'abstraction en peinture, Georges Braque appartient à son histoire et elle provient de lui pour partie, donc une abstraction est en acte dans ses tableaux), soit contre, en réaction, jusqu'au dénigrement (il y a l'abstraction en peinture, on prétend que Georges Braque appartient à son histoire, mais c'est un réalisme qui est en acte dans ses tableaux). Je pense ici à la « Petite aventure en pleine nuit » de Jean Paulhan où la cohésion globale de l'espace reste de projection, photographique le temps d'un éclair, perspective en espace comme dans le

⁸¹ D'aucuns auraient écrit : « accomplie ». Peut-on dire d'un trait qu'il est parvenu à son terme ? Je n'en suis pas certain, dans la mesure où, inscription, trace ou tracé, une action se comprend absolument « en train de se faire », même si son temps est révolu. La question, sans conséquence quant à la suite du raisonnement, demanderait un long développement ; je m'en abstiendrai.

⁸² Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2 tomes, Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1999, tome 2, pp. 1211-12212

⁸³ Ou « accomplie », cf. note 81

⁸⁴ Lalande, tome 2, pp. 1211-12212

⁸⁵ Ou « accomplissement » tout court, cf. note 81

temps (rien n'indiquant en tous cas qu'il est un autre type de cohésion des points de tâtonnement futurs au « plan » de la rétine). N'est-ce pas là une manière de rejeter toute idée d'abstraction au profit d'un réalisme, à la fois visuel et tactile, présumé (entraîné de) s'accomplir ? L'exemple est peut-être outré. Qu'à cela ne tienne. Je pense surtout à mon approche : un temps je supposais qu'un réalisme tactile était en acte dans le cubisme de Georges Braque ; j'avais pour arguments les propos du peintre, une volonté en ce sens, son recours critique au format ovale, une cohérence fondée sur un principe de conjonction subordonnant ses solutions plastiques à cette conception, la possibilité d'un devenir « filigrané », l'avènement futur du papier collé... et, comme moteur, une insatisfaction à l'encontre d'une lecture contrainte de se fonder sur un principe de disjonction par souci d'accord avec une version consacrée de l'Histoire de l'art, celle qui place le Cubisme aux origines de l'Abstraction géométrique en peinture. Mais de là survenait un problème : concevoir un réalisme en acte dans le cubisme de Georges Braque devait nécessairement me conduire à l'en extraire ; or, cette version pour être consacrée devait bien avoir quelques arguments, ne serait-ce qu'un regard de Mondrian ; ainsi, cette position, quoique diamétralement opposée à celle d'Eric De Chassey, s'accordait avec elle sur un point, réalisme et abstraction devaient être disjoints, ce qui impliquait une rupture théorique étrangère au cubisme de Braque, étrangère du moins aux tableaux que je voyais là les faire travailler simultanément ; il me fallait concevoir cette conjonction temporelle, cette conjonction de degré deux disons ; question de virtualité, mais encore... Une réflexion de Daniel Arasse vint à point nommé.

Une œuvre d'art, dit-t-il, est « un objet qui [...], en lui-même, est anachronique » : « Tout objet d'art mélange les temps -anachronisme, c'est mélanger les temps, c'est confondre les temps. Tout objet d'art, qui a déjà un certain degré d'existence dans l'histoire, [...] mélange trois temps minimum. [...] Le premier temps auquel appartient l'œuvre d'art, c'est celui où elle est maintenant, elle est ma contemporaine. Et c'est important [...] parce qu'elle agit sur moi ; cette présence physique, elle compte [...]. Le temps deux, en sens inverse, c'est le temps de sa production ; l'œuvre a été produite [...] dans un temps du passé et, dans ce temps même du passé [...], elle mélangeait déjà des temps différents ([...] Focillon l'a très bien dit : dans les grandes œuvres d'art il y a toujours des temporalités différentes qui se superposent et s'entrelacent ; une grande œuvre d'art mélange à la fois des éléments [...] avancés et des éléments retardataires. [...] L'idée d'une pureté du temps linéaire d'une histoire de l'art n'a pas de sens). Donc, temps un, le temps présent, la contemporanéité ; temps deux [...], le temps de la production ; temps trois, qu'il ne faut jamais oublier, [...] ce qui se passe entre les deux. [...] Ce temps là, il agit, il appartient à l'œuvre d'art, de deux façons très simples : matériellement une œuvre d'art porte la trace du temps qui s'est écoulé entre sa production et sa réception actuelle [...] puis il y a [...] le temps mental qui s'est passé entre les deux, le fait que l'œuvre que je vois [...], même si c'est la première fois, [...] je ne la vois pas pour la première fois, parce que [...] je sais déjà, sans le savoir, [...] qu'il y a eu des regards sur cette œuvre et ces regards déposés sur l'œuvre depuis deux siècles, trois siècles, quatre siècles, [...] contribuent à former, à informer mon propre regard. »⁸⁶ Un siècle déjà. Envisageons ce découpage en raison de ce que nous avons démêlé jusque-là du cubisme de Georges

⁸⁶ Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, entretien radiophonique en 25 parties réalisé par Jean-Claude Loiseau, Paris : France-Culture, 2004 (extrait de l'épisode 16 « Heures et malheurs de l'anachronisme » transcrit par mes soins)

Braque. Le temps de production d'abord. Nous avons un peintre dont l'ambition est de toucher la chose, et non seulement la voir, les objets mais aussi l'espace entre les objets, une volonté réaliste donc, que lui-même qualifie de nouveau. Tentant d'accorder au mieux le regard porté sur les œuvres à ses propos, dans le but avoué de définir les qualités plastiques propres à ce réalisme, il m'est apparu une constante, la conjonction entre la cohésion de l'espace tactile et l'unité picturale (une constante par-delà certaines modalités formelles, parfois critiques, notamment envers une tendance de la seconde à vouloir prendre le pas sur la première). Résultat : en pratique, un maintien de l'espace réaliste au gré d'une évolution subtile (d'où les modalités que j'évoquais) ; en théorie, je veux dire en entretien comme dans les textes laissés par l'artiste, un refus concernant son propre travail, un rejet par delà, plus profond, dépendant de ce que l'on entend du nom, celui de l'abstraction.⁸⁷ Il n'empêche, deuxième temps : depuis l'abstraction est en peinture, depuis elle appartient à son histoire (depuis lors ou plus tard, tout dépend comme elle se définit, cela n'a pas d'implication ici). Et, dans cette histoire, Georges Braque fait figure de « précurseur », des peintres et des théoriciens interprètent son œuvre en ce sens. Tout cela forme et *informe* aujourd'hui notre regard. Troisième temps, le mien ; face aux tableaux conservés à Lyon, Paris, Londres, Saint-Petersbourg, sinon leurs images reproduites, celui d'un théoricien un temps versé dans la pratique. Confusion d'abord, qu'est-ce qui est là ? C'est ambigu ; ça me touche, ça se touche et ça touche à quelque chose, mais à la fois c'est plat. Mettre un mot sur tout ça. En un mot, ça ne marche pas. Sinon « représentation », mais de quoi ? D'une réalité physique via une autre réalité physique, soit. Mais formée, reformée de manière excessivement mentale. Figuration donc, au sens large. Reste que c'est plat, frontal, que ça dit aussi « je suis peinture, je suis tableau » et que le mot, figuration, ne le prend pas en charge. Représentation sans médiation n'est pas représentation mentale, précisément là. Abstraction *et* figuration, il n'y a pas un mot pour dire ça. Parole d'outre-tombe : « un bon tableau ne finit pas de se donner ». ⁸⁸ Tu parles...

Le cubisme de Braque ne lui appartient plus déjà.

Temps de production : un réalisme bien singulier. Temps écoulé : une abstraction à terme. Temps présent : une ambiguïté spatiale éprouvée ; une confusion des deux termes ; leur accomplissement impossible en somme ; leur conjonction dans le temps de l'œuvre pourtant ; si ce n'est de les disjoindre à prendre parti, concevoir l'un *et* l'autre conjoints, sans fin, virtuels.

⁸⁷ « L'espace des abstraits actuels se trouve généralement réduit aux deux dimensions. Il leur est très difficile de se mouvoir en la profondeur. Cependant, la première époque abstraite ne s'échappait pas de la nature ; elle l'approfondissait encore plus. La nature... On y voit ce qu'on doit y voir. Se passer d'elle, cela devient ornemental, c'est une recherche de symphonie. » (Déclaration de Braque, in « Ces peintres vous parlent », 1964 ; texte reproduit dans son intégralité in Carrà Massimo/Descargues Pierre, *Tout l'œuvre peint de Braque / 1908-1929*, coll. *Les Classiques de l'art*, Paris : Flammarion, 1973, p. 14)

⁸⁸ De Rubercy Erick, *Braque*, coll. *Découvrons l'art du XX^{ème} siècle*, Paris : Cercle d'art, 2004, citation de Georges Braque en couverture de l'ouvrage

I - C - 6 - La grille orthogonale, une introduction à la notion de renforcement

Considérer la grille comme le vecteur d'une abstraction picturale en acte⁸⁹ ou comme l'index d'une surface de peinture revient sensiblement au même. Il n'est plus l'heure de la définir ainsi dans l'œuvre de Georges Braque. Il n'empêche, je mentionnais deux cas où il est possible de lui concéder une certaine indicialité. En effet, dans le cadre d'un support rectangulaire (respectivement traditionnel), la grille orthogonale est un indice de l'objet-tableau dans la mesure où nous pouvons envisager telle une connexion physique la trace d'un intérêt accru de la part du peintre pour son format (respectivement pour la trame de sa toile et les axes de son châssis) en cours de travail. Paradoxe ? Fin du raisonnement ? Possibilité d'affinement ? Ou tout autre chose ? Nous l'avons dit, il n'est pas là question de peinture, ou seulement rapportée à quelque convention, ni de surface ou plan pictural, sinon dans tel cadre défini : le tableau, son rectangle (les éléments constitutifs de son support). Il nous faudra bien sûr traiter des conditions historiques et des enjeux théoriques qui lui sont attachés, déterminer en quoi ils intéressent la grille -je pense notamment à Dürer, Alberti, Brunelleschi... Nous le ferons. Mais, dans l'immédiat, je me bornerai aux qualités matérielles de l'objet, seules recevables dès lors que nous parlons de connexion physique, et de manière plus spécifique au fait que son format, ses bords (sa trame et sa menuiserie) impliquent deux directions, l'horizontale et la verticale, car c'est en cela que le rejoint la grille orthogonale ; je veux dire... *concrètement*. Il est, pour le concevoir, une distinction d'ordre général à faire : un ensemble de traits marque deux orientations privilégiées, d'abord par le geste du peintre ; ainsi déterminées matériellement, elles sont en acte dans l'œuvre ; cette indication bidirectionnelle et physique, si elle se réitère suffisamment, prédétermine un entrecroisement régulier de lignes qui n'apparaît pas au dehors, cependant que l'œuvre contient tous les éléments nécessaires à son actualisation (la tendance sera plus forte si deux traits sont « en croix », d'autant si la chose se répète, mais ce ne sont pas des conditions *sine qua non*). De là, nous pouvons dire que la double orientation indiquée prime dans la prédétermination de la grille ; la répétition bien que nécessaire vient en second. Ceci étant, dès lors que l'ensemble de traits privilégie l'horizontale et la verticale, il ne fait que répéter les deux directions déjà fixées par les bords (la toile et le châssis) du tableau. Dans ce contexte, la réitération perd sa nécessité : en l'occurrence, deux traits suffisent pour que soient réunies toutes les conditions nécessaires à l'actualisation d'une grille orthogonale. Aussi, est-il possible de réduire celle-ci par métonymie à ces deux orientations qui, impliquées physiquement par le tracé, marquent un intérêt particulier du peintre pour le rectangle de son œuvre (les éléments constitutifs de son support) au moment de sa production ; soit de voir en elle un indice de l'objet tableau.

Si, comme je le mentionnais, il n'est pas excessif de soutenir qu'une grille orthogonale marque une certaine « incorporation au sein de l'œuvre des limites réelles de celle-ci »⁹⁰ (à condition que son format soit rectiligne justement), ce n'est qu'en raison de cette implication bidirectionnelle à laquelle nous pouvons la réduire, ni plus ni moins. D'évidence, la grille orthogonale traduit une préoccupation plus vaste de l'artiste à l'encontre de son tableau ; sans trop d'abus l'on peut prétendre qu'elle est pour lui le signe de toutes ses particularités matérielles, de sa frontalité, de sa planéité, de sa

⁸⁹ Ou « accomplie », cf. note 81

⁹⁰ De Chassey, p. 10

picturalité, que sais-je encore ? Mais cela relève d'une opération intellectuelle, il n'est plus là question d'indice : à ce niveau, l'implication bidirectionnelle n'intervient pas directement dans le rapport entre le signe et son objet ; la grille réduite à sa double orientation répond aux bords du tableau, à son format, dans certains cas à sa trame et à sa menuiserie, puis de là nous renvoie à ses autres caractéristiques, non par connexion physique (l'entrecroisement régulier de lignes et le plan qu'il détermine n'acquièrent pas de ce contexte la faculté de pouvoir s'accomplir en peinture) mais par convention, suivant un rapport d'ordre symbolique (au sens où l'entend Charles S. Peirce), eu égard à ce que suppose de qualités physiques un tableau.

L'orthogonalité cependant influe sur la virtualité de la grille entendue comme entrecroisement régulier de lignes, parce que les bords (la trame et le châssis) appartiennent au plan matériel de l'œuvre, du moins se situent physiquement à son niveau, et que nous savons l'objet traditionnel, par-delà son format (ou tel élément constitutif) souligné, composé d'un pan de peinture appliqué sur un support plan. Cette appartenance comme cette connaissance alertée confortent la prédétermination et les conditions nécessaires à l'actualisation picturale de la grille, mais ne lui permettent pas pour autant d'apparaître au dehors, c'est-à-dire en peinture.

Nous parlerons de renforcement chaque fois qu'un renvoi particulier, ici relatif à l'orthogonalité, mettra sous tension la virtualité d'un entrecroisement régulier de lignes sans toutefois l'altérer. Il est d'autres exemples, ainsi le prolongement d'un tracé jusqu'au bord de la toile conforte la potentialité picturale de la grille en ceci que le trait coïncide ponctuellement avec une limite inhérente au plan matériel du tableau (pensons au segment diagonal dans la partie inférieure droite de *Maisons à l'Estaque*). Cependant, remarquons d'emblée que le renforcement est une notion délicate, qu'elle ouvre sur quelques problématiques lors même qu'elle voudrait clore un débat. Le cas de l'orthogonalité, par exemple, nous montre que le renvoi concerné peut aussi bien être de nature physique (une coïncidence directionnelle) que d'ordre idéal (l'ascendant d'une matrice culturelle) ; le second, quant à lui, nous interroge sur ce quoi porte la virtualité soulignée (la peinture, le tableau ou toute autre chose ?) puisque, parallèlement à la coïncidence ponctuelle que nous avons dite, la ligne, et par-là même la grille, tend à s'étendre hors du champ pictural de l'œuvre plus fortement que si le trait n'atteignait pas sa limite. Sûrement aurons-nous à penser une répétition de traits répartis de façon régulière en ces termes et, d'une manière générale, la grille et sa potentialité selon ce qu'elle aura de tendance centripète ou centrifuge, picturale ou « autre » (nous attendrons que l'étude se porte à l'œuvre de Piet Mondrian plus radicalement concernée par cette affaire). Quant à dresser une typologie du renforcement suivant ses diverses modalités, déterminer ce que ces dernières supposent de conjonctions spatiales et temporelles, certaines pistes viendront en filigrane le long du texte et nous comprendrons en conclusion ce pourquoi et dans quelles mesures ce travail restera en suspens.

Pour le moment, revenons sur l'interprétation formulée par Eric De Chassey et notons dans cet argument, « l'orthogonalité ne fait que *souligner* la fonction d'index, en mettant l'accent sur l'incorporation au sein de l'œuvre des limites réelles de celle-ci », ⁹¹ comme un écho à la notion de renforcement : un écho contraire bien évidemment, s'accordant au parti pris qui est le sien d'un entrecroisement régulier de lignes en train de s'accomplir en peinture dans le cubisme de Georges Braque. Nous l'aurons compris, l'incorporation

⁹¹ De Chassey, p. 10 (c'est moi qui souligne)

revêt à ses yeux une dimension matérielle qui dépasse largement la simple occurrence directionnelle de quelques traits.

Il reste deux points démontrant pour l'auteur l'indicialité de la grille, non seulement chez Georges Braque mais d'une manière plus générale : son attachement cartographique et son autoréférentialité ; nous trouverons par là prétextes à prétendre plus globalement sa virtualité picturale et à préciser ce qu'elle peut recouvrir de symbole dans l'interprétation actuelle d'une œuvre de peinture.

I - C - 7 - Cartographie, auto-référentialité et « écriture » picturale

Un entrecroisement régulier de lignes « renvoie toujours [...] à la présence physique de l'objet-tableau –dont il dresse la cartographie », ⁹² soutient Eric De Chassey. Admettons, la notion de renvoi demeurant assez vague pour ce faire. Seulement, suivant cette familiarité « géographique », doit-on conclure que la grille en est l'indice ?

Le registre convoqué, loin de confirmer qu'il y a connexion physique entre le signe et son objet, introduit bien plutôt l'idée d'un rapport de convention : entre quadrillage de la carte et terre arpentée, tracé directeur du portulan et mer traversée, entrecroisement régulier de lignes et tableau. Que l'on pense au système de Ptolémée et à ses perfectionnements, à la rose des vents et au marteloire (Ill. 29), aux développements des procédés projectifs (Ill. 30) et anamorphiques les plus récents (Ill. 31), la grille conditionne la représentation d'un territoire, dont le caractère principalement iconique s'accompagne d'une part symbolique plus ou moins importante. Rien d'indiciel dans tout ça ; à moins de considérer que le pas mesuré de l'arpenteur, la course du marin guidé par sa boussole, produit déjà le tracé d'une carte épousant son « Empire » et de trouver là quelques équivalents au rapport qu'entretient le geste d'un peintre rivé à sa grille avec son tableau ? A cette échelle effectivement nous pourrions parler de connexion physique, et c'est bien la seule. Mais... Je pense à ce texte prétendument attribué à Suarez Miranda, auteur fictif du XVII^{ème} siècle catalan, par Jorge Luis Borges : « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. » ⁹³

Cette parabole critique des prétentions et des limites de la cartographie s'inscrit dans le débat très ancien de la *mimésis* ; elle pose pour vaine l'imitation de la nature, voire d'un territoire physique déjà contraint par la société même qui le cartographie : la Carte de l'Empire atteint la Perfection dans cet Art, la représentation exacte de l'Empire à l'échelle 1/1, puis s'éreinte à l'instar des Disciplines Cartographiques de sa coïncidence avec lui, de sa présence qui se suffit comme elle suffit à ses usagers ; demeurent quelques traces, quelques Ruines, de cette carte à l'échelle 1/1, en un lieu abandonné, devenu « inhumain », hors société du moins, lieu d'exclusion.

Quel lien avec notre propos ? Reprenons :

A cette échelle effectivement nous pourrions parler de connexion physique, et c'est bien la seule. Mais... cela sans compter que, dans ce cas limite, le territoire impérial finit par recouvrir de sa présence toute possibilité de représentation cartographique, si ce n'est « sans médiation », et de là toute trace de son conditionnement, en particulier toute marque de mesure ou d'orientation, exceptés quelques lieux délaissés et de mise à l'écart

⁹² De Chassey, p. 10

⁹³ Borges Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*, coll. 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1994, p.107

de l'Empire.

Rapportons cette parabole au renvoi mentionné par Eric De Chassey, l'objet-tableau à cette sorte de territoire physique et culturel, sa cartographie à cette ambition mimétique (une prétention d'iconicité absolue pour le dire en terme peircien) conduisant au cas limite d'une carte à l'échelle 1/1 qui, seule concevable en terme d'indicialité mais éreintée par la présence physique de l'objet, ne finit par trouver d'autre suffisance matérielle que lui-même et par aboutir à sa propre représentation, celle d'un champ pictural reposant sur un support plan, « sans médiation », sans l'once d'une grille notamment, hormis quelques endroits désolés où demeure la trace de son conditionnement bidirectionnel, un ensemble de traits aptes à potentialiser un entrecroisement régulier de lignes et indiquant un geste non de peintre mais de cartographe, quelques lieux en marge de l'objet-tableau, lieux d'exclusion de l'application picturale en tant que telle au profit d'une symbolisation cartographique de sa planéité... Qu'est-ce à dire ? Nous avons posé le trait pour ce qu'il est, « la trace d'un geste, d'une rencontre, d'une application de peinture sur un support plan, en l'occurrence un tracé en ligne droite, [...] segmentaire, une inscription de la sorte, *en acte* », un indice localement limité des qualités matérielles de l'œuvre -duquel survient, par prolongement potentiel, démultiplication bidirectionnelle, une grille en puissance, un plan virtuel parallèle à celui, concret, du tableau.

Or, voilà qu'une comparaison de ce dernier avec un territoire cartographié, sensée asseoir l'indicialité picturale de la grille selon Eric De Chassey, nous mène à concevoir le lieu de ce tracé comme celui d'une extériorité de la peinture devenue symbole du seul caractère plan de son application. J'entends là deux manières de percevoir ce genre de trait : isolément, comme trace d'un geste de peintre en peinture ou, dans un ensemble, comme résidu d'une considération convenue à l'encontre du plan matériel de l'œuvre réduit par convention à celui que détermine potentiellement un entrecroisement régulier de lignes, par exemple dans une carte géographique, soit un tiraillement entre local et global, indice et symbole, pan de peinture et plan-grille, possibilité⁹⁴ et virtualité picturales, « matière » et « esprit » -vieux cheval, nous nous y attèlerons. Reste que la première n'intéresse pas précisément la grille ou ce genre de trait, mais toute sorte de tracé ; une fois mentionnée cette généralité, nous saurons nous en détacher et reconnaître que seule la seconde concerne spécifiquement notre sujet.

En résumé : la grille, ce qu'il en reste ou ce qui génère sa virtualité, est un symbole de l'application de peinture sur un support plan, un symbole de l'objet-tableau, de sa planéité, de sa surface ; orthogonale, suivant les cas, elle peut aussi se concevoir icône, et même index, de son format, de la trame de sa toile et des axes de son châssis -ni plus, ni moins.

Remarquons d'ailleurs, et pour finir temporairement avec cette accointance entre grille et cartographie, que l'Empire rectangulaire est excessivement rare, sinon lorsqu'il se voit mis en Carte. De là, sûrement, que l'orthogonalité d'un entrecroisement régulier de lignes ajoute au tiraillement que nous avons dit quand l'Empire se rapporte à un tableau.

Pour Eric De Chassey, la grille chez Georges Braque est « *un index de la surface picturale, un signifiant autoréférentiel (qui) motive, donne une raison d'être picturale*

⁹⁴ Ou « accomplissement », cf. note 81

aux unités iconiques *qui seraient autrement arbitraires* ». ⁹⁵ La cohérence de cette affirmation tient d'un raccourci confondant : le tracé, la grille, le plan virtuel qu'elle détermine et le plan matériel de l'œuvre ; le reste cartographique, le marteloire, la carte et le territoire ; le trait, le symbole, l'icône et l'objet -d'où cette conception qu'il partage avec Yve-Alain Bois d'une relation de connexion physique entre le signe « grille » et ce qu'il dénote de peinture. Ce raccourci, avons-nous vu, est aussi celui d'une histoire. Définir la grille, selon ce qu'il en reste ou ce qui génère sa virtualité, non comme index mais comme symbole de peinture, n'interdit pas d'affirmer son « autoréférentialité », bien au contraire ; elle est à la base du redéploiement que nécessite cette définition à l'encontre du raccourci dechassien : la grille, résidu ou potentialité cartographique, ne fait référence qu'à elle-même, en tant que conditionnement, entrecroisement régulier de lignes ; et c'est seulement ainsi qu'elle détermine un plan virtuel trouvant à signifier un autre plan, concret, celui de l'objet-tableau. Le rapport entre ces deux plans bien différents tient du parallélisme, c'est dire à la fois d'une concordance d'orientation et d'une analogie, d'une ressemblance entre une planéité virtuelle relevant d'une cartographie qui privilégie d'abord la direction (nous verrons plus tard dans quelle mesure nous pouvons parler de *géométrie*, de dimension, de graticule) et une planéité matérielle plus ou moins perceptible dans son accomplissement (le produit d'un recouvrement pictural qui de ci de là se perd ou s'affiche à la vue -par exemple, du local au global). Tenant compte des propositions terminologiques de Charles S. Peirce, nous dirons qu'il est d'une planéité à l'autre un certain rapport d'iconicité. Cependant, cette ressemblance ne concerne pas directement la grille, le plan qu'elle induit certes, mais pas l'entrecroisement régulier de lignes en tant que tel, moins encore son reste ou ce qui génère sa virtualité -hormis lorsqu'il est question d'orthogonalité. J'ai pu les confondre, par simplification, commodité, et c'est source d'erreurs : au même titre que le trait n'est pas la ligne, que le tracé résiduel n'est pas l'entrecroisement régulier de lignes, la grille n'est pas le plan virtuel mais sa condition formelle, une condition qui, en regard de l'aplat pictural, s'apparente à celle qui prévaut à l'établissement d'un territoire en carte -parfois mimant, voire épousant, celle de la toile, du châssis, du format tableau, parfois versant dans la figuration, la représentation frontale d'une voile de navire ou d'un mur à Ravenne, la cohésion d'un espace réaliste tactile chez Georges Braque... mais ce n'est pas obligatoire. Un entrecroisement régulier de lignes donc conditionne un plan virtuel et sa planéité ressemble à celle du plan matériel de l'œuvre, éventuellement empreint de tradition et/ou de telle autre conception spatiale ; aussi, ce qu'il en reste ou ce qui génère sa virtualité, peut-il s'envisager pour lui-même comme signe « grille » et dénoter ce dernier, par ressemblance voire connexion physique s'il est question d'orthogonalité, toujours par convention. En particulier, nous pouvons ainsi parler de conjonction chez Georges Braque : quelques traits engendrent potentiellement deux grilles qui conditionnent deux plans virtuels ressemblant à celui matériel de l'œuvre, deux signes « grilles » qui symbolisent ce dernier doublement, offrant une cohésion aux unités iconiques qui, sinon, resteraient disjointes, une (double) raison d'être picturale de nature conventionnelle -précisant une dernière fois que la grille orthogonale, ou ce qui génère sa virtualité, un ensemble de traits horizontaux et verticaux, affuble ce symbole d'une part iconique, parfois indicielle, relative au tableau, c'est-à-dire à un objet autant qu'à une convention, etc., etc.

⁹⁵ De Chassey, p.10 (je souligne ici les mots que l'auteur emprunte à Yve-Alain Bois)

Je l'ai déjà mentionné, définir la grille comme « motif de la naissance de la possibilité de l'abstraction en peinture », son avènement frontal comme l'ouverture d'une histoire, celle de la représentation sans médiation, d'une part en reléguant toute mouture antérieure à un âge préhistorique, d'autre part en affirmant qu'elle entretient avec l'objet-tableau, sa surface, une relation de connexion physique, sous-entend qu'il y a matière à concevoir en elle une « écriture » purement picturale. Ne rendons à César que ce qui lui appartient, Eric De Chassey ne pousse pas le raisonnement jusqu'à ce terme, et d'ailleurs rien ne nous assure que la suggestion soit de sa part volontaire, si ce n'est que l'argumentaire rappelé ci-dessus (exceptée sa conclusion) provient mot pour mot de son texte. Aussi, qu'advient-il de ce raisonnement si l'on considère la grille non comme index mais symbole de peinture ? A reprendre le développement que nous venons de faire concernant son autoréférentialité nous aboutirions à la même conclusion, j'en ai bien peur : il suffirait pour cela d'entendre d'abord « le trait comme espèce ou figure du *gramme* », selon un mot emprunté à Jacques Derrida par Hubert Damisch dans son *Traité du trait*,⁹⁶ un mot qui, « issu du grec *gramma*, « lettre, écriture » », n'est pas répertorié en tant que tel dans le dictionnaire mais uniquement comme élément entrant « dans la composition de nombreux mots savants exprimant les notions d'« inscription », d'« enregistrement » »,⁹⁷ comme espèce ou figure du *gramme* donc qui d'après Jacques Derrida « nommerait l'élément »,⁹⁸ en ce qui nous concerne la ligne droite ; de rapporter ensuite cette compréhension à l'ensemble de traits conditionnant l'entrecroisement régulier de lignes ; et ainsi de suite jusqu'à son rapport symbolique au plan de l'œuvre. Nous pourrions dès lors, et sans trop d'abus, parler de la grille, de ce qu'il en reste ou génère sa virtualité, comme d'une écriture purement picturale, si tant est qu'une écriture relève à la fois d'une inscription et d'une convention. Il faudrait cependant assumer cette dernière, la préciser, dire ce qu'elle suppose de repères institués ; en résumé, il faudrait prendre en charge tout ce que permet d'éluder la résolution de la grille en indice affirmée par Eric De Chassey.

⁹⁶ Damisch, p. 35

⁹⁷ Rey, tome 2, p. 1626

⁹⁸ Damisch, p. 35

I - D - Grilles, figurations et abstractions cubistes

I - D - 1 - Enumérer sans fin ou dire le besoin d'une autre méthode...

Parler d'« écriture picturale », même dans le cadre que nous venons de définir, me paraît cependant et surtout scabreux. Si éloquente soit-elle et justement pour ça, l'expression risque fort de nous faire oublier que l'entrecroisement régulier de lignes, ce qui génère sa virtualité, ne répond pas nécessairement à cette sorte de convention, qu'elle n'a pas toujours signifié, ne signifie pas toujours le plan concret de l'œuvre. Et il n'est pas obligatoire de remonter jusqu'à Ravenne pour s'en assurer, quoiqu'il puisse être opérant au stade où nous en sommes de mentionner comme déraisonnable l'idée qu'un mosaïste du VI^{ème} siècle ait pu vouloir mettre en avant la matérialité de sa parois en représentant une voile, un mur sous forme de grille frontale. En effet, dire que cette convention « matérialiste » de la grille est apparue seulement au cours du XX^{ème} siècle n'est pas suffisant : il faut ajouter que ce siècle en a connu de différentes, liées à tel réalisme tactile ou à d'autres conceptions cubistes -par exemple. Dans ce chapitre, je reviendrai sur l'idée de convention appliquée à Georges Braque en regard de l'une de ses œuvres les plus « hermétiques ». Puis nous verrons ce qu'il en est de son emploi à l'encontre d'autres propositions « cubistes » recourant à la grille, celles d'Albert Gleizes, Juan Gris, Marcel Duchamp. Ce faisant nous n'atteindrons pas l'exhaustivité évidemment, tant au niveau des artistes que des travaux convoqués. Toutefois nous supposons une certaine représentativité concernant l'usage de la grille dans ce « mouvement » et, voulant nous assurer du lien historiquement admis entre ces peintres, nous trouverons de commun à leurs approches bien différentes du tiraillement : en termes de réalités, de représentations, entre abstraction et figuration, peinture et tableau, invention et tradition, rupture et charnière...

Auparavant, je m'arrêterai un instant sur le rôle transitoire que jouera ce chapitre d'un point de vue terminologique.

D'emblée, j'émettais un doute quant à l'efficacité d'un recours à la seconde trichotomie de Charles S. Peirce concernant la grille. Je présageais même, plus avant, que nous rejeterions toute prétention à la concevoir *d'abord* comme signe. Nous avons depuis engrangé nombre d'arguments à cet égard : sa virtualité ; son ambiguïté spatio-temporelle qui, envers l'œuvre de Georges Braque du moins, suppose de maintenir l'interprétation dans une conjonction de sens peu confortable, sinon de la réduire à tel parti pris ; sa propension à signifier par convention, qui favorise l'occlusion partisane, implique de réserver la lecture à quelque contexte de production ou de réception, hormis de vouloir s'engager sur le chemin d'un inventaire sémiotique voué à se perdre en principe d'accumulation. Si j'ai pu jouer du sentiment d'insatisfaction produit par cette sorte d'entreprise à l'encontre d'une seule œuvre, je ferai de mon mieux pour que l'énumération se profilant à l'horizon de ce chapitre, quoique restreinte en nombre d'exemples et dans leurs développements, rende compte de la nébulosité où ce genre de recensement conduirait lors même que réduit à l'étude d'un seul « mouvement », cubiste en l'occurrence. Quant à imaginer ce qu'il en serait vis-à-vis d'un champ de recherche étendu à une histoire (sinon à l'Histoire) de l'art en son ensemble, n'en parlons pas, ou seulement pour mentionner cette réflexion de Oleg Grabar : « Toutes (les formes géométriques) sont à même de recevoir (des significations). La question est de savoir comment ces significations -iconographiques, sémiotiques ou symboliques- peuvent être,

ou ont été associées à des formes géométriques »⁹⁹ ; une réflexion citée par Eric De Chassesey comme argument du peu d'intérêt qu'il y aurait à interroger la grille qui ne fait pas indice et s'entend, ainsi, reléguée dans une « préhistoire » ; une citation qui, argument de la sorte, pourrait tout aussi bien se rapporter à une histoire de la grille incluant l'art du XX^{ème} siècle si, pour l'essentiel, elle s'y envisage, non comme index, mais comme symbole. Énumérons juste ce qu'il faut, comme promis, et par la suite nous conviendrons d'une approche et d'une méthode plus adaptées.

⁹⁹ Grabar Oleg, *L'Ornement : Formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris : Flammarion, 1996, p. 75

I - D - 2 - Georges Braque au seuil d'une figuration filigranée : extrapolation en marge du papier collé

Petit retour à Georges Braque donc. *Nature morte au violon*, fin 1911. L'une de ses œuvres les plus tendancielle côté abstraction. Et pour cause. Ses touches pointillées... Puisque la trace locale de l'impact du pinceau sur la toile est intrinsèquement liée à la systématique du geste instaurée globalement... A l'instar du semi... Ses touches pointillées font indices de peinture et, par-là même, arguments pour ceux qui voudraient dire, enfin et sans abus : « Alors, vous voyez bien que l'abstraction est en acte chez lui ». Certes, mais seulement de la sorte -en particulier cela ne change rien s'agissant des deux grilles. Compte tenu de ce que nous avons estimé de moteur dans l'évolution de son travail, l'apparition du pointillé comme possible représentation sans médiation de la peinture, précisément entre l'avènement de l'espace modulé printemps 1911 et celui du papier collé été 1912, résulte sûrement d'un doute relatif à l'équilibre que suppose le réalisme nouveau qu'il conçoit entre la cohésion de l'espace tactile et son pendant, l'unité picturale, un doute portant d'abord sur la préservation de celle-ci, la tendance abstraite de son œuvre, qu'il considère à ce point en péril qu'un usage du pointillé, autrement que potentielle, se surprend à la rendre possible. Et ce n'est pas le plus étonnant ; le processus de modulation étant ce qu'il est, il eut été logique que son inquiétude se porte en premier lieu sur les conditions d'émergence du relief, soit sur l'avènement de l'espace réaliste, non sur la préservation de l'unité picturale -ce que reflètent les modalités nouvelles de cette émergence amorcées quelques mois plus tard dans un tableau tel que *L'Homme au violon*. Une explication de cet « illogisme » suppose de comprendre au préalable le réalisme voulu par Georges Braque en terme de figuration, c'est-à-dire à la fois comme représentation d'une réalité physique par le biais d'une autre réalité physique (l'émergence d'un espace constitué d'objets et de vide entre ces objets via une application de peinture sur une toile) et comme représentation mentale (une certaine conception de l'espace et de sa cohésion ayant pour condition celle du champ pictural). Tant que ses deux aspects persistent à l'œuvre dans le tiraillement, la figuration bat son plein et l'équilibre que nous avons dit perdre ; mais il suffit que l'un ou l'autre paraisse s'échapper pour que cet équilibre fragile se perde et, avec lui, le principe même du réalisme voulu par le peintre, un principe que nous avons dit de conjonction. Car ce qui tient lieu de conception dans le cubisme de Georges Braque, astreinte à sa volonté de toucher les objets et l'espace entre les objets, c'est le lien d'inhérence que connaît la cohésion de l'espace tactile avec celle du champ pictural ; aussi considérer l'unité de ce champ en péril revient à considérer que la figuration, en tant que facteur de cohésion c'est-à-dire représentation mentale, l'est aussi. D'où cette question : pourquoi Georges Braque redoute-t-il en cette fin d'année 1911 de produire une œuvre de figuration seulement au sens premier du terme, une œuvre dont la part de représentation mentale, une certaine conception de l'espace et de sa cohésion conjointe à celle de peinture, lui échappe lors même que le travail commun des éléments y contribuant (grilles, couleurs neutres, courbures, figures génériques,...) semble si bien maîtrisé ? Trop peut-être. Et justement. N'est-ce pas là le début d'une explication plausible : penser que cette conception et le travail qui en découle sont devenus en quelques mois si habituels à ses yeux, si dépourvus d'originalité et d'invention, à ce point capables de se fondre en un

« style autonome et intérieurement logique avec son propre vocabulaire formel », ¹⁰⁰ si apte à faire « convention » qu'il vient à craindre de les voir s'effacer, plutôt que s'afficher, non par retrait mais par excès d'évidence, au profit d'une figuration ainsi réduite au seul fait de représenter une réalité physique par une autre réalité physique, de les voir fournir en apparence une image de la réalité.

L'idée qu'il puisse être un seuil au-delà duquel une convention est à ce point ancrée qu'il devient impossible, pour le moins difficile, de la concevoir pour ce qu'elle est reste toujours délicate à manipuler et sujette à caution -ne la pensons pas telle et nous pourrions par son travers affirmer à peu près n'importe quoi. Il est cependant quelques cas où cette idée fait long feu ; je songe, par exemple et ce n'est pas un hasard, à la perspective dont on a pu dire et pourrait entendre encore qu'elle offre à l'évidence une image de la réalité, quoique l'on sache depuis longtemps que c'est une convention de représentation, mais à ce point comprise qu'elle sait fort bien se faire oublier -à ce propos d'ailleurs, Daniel Arasse nous rappelle que Leon Battista Alberti envisageait l'espace perspectif, cet objet de connaissance du monde renaissant, comme lieu rhétorique, ce n'est que plus tard que devait s'ancrer à lui l'évidence mimétique, une évidence qui, malgré sa nature conventionnelle reconnue, nous titille encore aujourd'hui. Un deuxième exemple de convention sachant se faire oublier concerne le rapport entre le territoire et la carte, nous en avons déjà parlé ; notons seulement que la cartographie géométrique se fonde en pratique à la Renaissance, le système proposé par Ptolémée deux siècles avant J. C. s'affinant et prenant le pas sur un tracé, une description de « géographe » jusque là empiriques ; autrement dit, ce tournant majeur de la représentation cartographique est contemporain de la théorisation de la *perspettiva legittima*, elle-même empreinte de mesure.¹⁰¹ Un troisième exemple porte sur l'influence que revêt l'œuvre mondriane devenue emblème de l'abstraction géométrique en peinture sur la lecture que nous pouvons faire à l'encontre de telle ou telle grille issue du domaine artistique ; sous-jacent à l'interprétation de Georges Braque proposée par Eric De Chassey, il est un symbole de ce genre qui s'oublie ; et nous pourrions nous demander ailleurs ce qu'il en est de cette ascendance quant au regard que nous portons sur le travail de Piet Mondrian lui-même. Mais pour l'heure, reprenons l'exemple de *Nature morte au violon*. Ce tableau nous montre, à travers ses touches pointillées, qu'une convention se veut à l'œuvre dans le cubisme de Georges Braque, un code de représentation, une nouvelle conception du réalisme que nous pourrions nommer « figuration tactile », une convention dont le principe de conjonction, facteur profond d'ambiguïté, ne tient qu'à un fil, séparant et refusant sans toutefois les rejeter deux types de représentation, l'une que nous dirons visuelle, l'autre sans médiation. A parler d'oubli comme nous l'avons fait, ce fil quoique complexe, ou parce que complexe, est extrêmement ténu et se perd facilement -dès lors que nous parlons d'incongruité à propos d'une vision rendue ou que nous parlons d'abstraction en acte. C'est pourquoi, me semble-t-il, aucun peintre ne l'aura suivi sur cette voie, du moins en peinture -même lui. En cette fin d'année 1911, *Nature morte au violon* nous montre une limite de cette figuration tactile, une possibilité de la voir « sombrer » dans l'abstraction, non pas géométrique (nous avons conçu comment le recours à la double grille participe de cette convention, à la fois comme vecteur de planéité et de relief), mais précisément picturale. Au printemps suivant, l'inquiétude

¹⁰⁰ Fry, p. 24 (déjà cité)

¹⁰¹ De *commensuratio* aurait précisé Daniel Arasse.

portant sur les conditions d'émergence du relief et, par-là même, sur le versant réaliste de l'œuvre, Georges Braque rétablit l'équilibre avec *L'Homme au violon* et son espace filigrané, une solution plastique, amorcée à l'occasion d'un recours au format ovale, qui n'aura aucune suite. L'invention du papier collé, quelques mois plus tard, qui assoie autrement la figuration tactile et plus sûrement son équilibre, sa conjonction, qui connaîtra moult développements et que le peintre, par imitation, saura reconduire en peinture, est certainement une raison clé de cet abandon. Reste que les quelques mois séparant *L'Homme au violon* du premier papier collé marquent une précocité dans le renoncement qui laisse supposer une cause plus directement liée aux strictes qualités de l'espace filigrané : une tendance trop importante accordée à la vision, peut-être.

I - D - 3 - Albert Gleizes, une abstraction « académique »

Printemps 1911, Salon des Indépendants, salle 41 : stupeur, scandale, critiques, le « cubisme » fait irruption sur la scène publique. Sans Braque, ni Picasso. Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger et Robert Delaunay qui exposent ici n'ont (et n'auront) aucune prétention tactile. Des cinq sens, seule la vue intéresse leur rapport de peintre au monde. Or, c'est là que se fonde la définition officielle du cubisme, un malentendu pour le moins tenace envers celui de Georges Braque. De Salon en Salon, de scandale en scandale, un mouvement s'établit, dont quelques figures émergent : ainsi Albert Gleizes, reconnu surtout pour avoir produit en compagnie de Jean Metzinger le premier ouvrage d'obédience cubiste et, de déclarations en articles, le discours théorique communément retenu du mouvement.

Décembre 1912 donc, est publié *Du cubisme*¹⁰² ; son relatif succès tient, malgré un « langage emphatique » frôlant « souvent l'amphigouri » écrit Pierre Daix,¹⁰³ aux « vertus de la vulgarisation » ; elles sont telles d'ailleurs que l'ouvrage devient rapidement « un manuel pour les nombreux artistes médiocres qui (...) bientôt former(ont) ce que l'on pourrait appeler l'école du cubisme académique »,¹⁰⁴ ajoute-t-il en citant Edward Fry. Passons sur le dénigrement facile et intéressons nous aux idées propagées par ce livre. Selon Pierre Daix toujours, *Du cubisme* « codifi[e] de façon grossière, mais recevable, les découvertes de métier de Braque et de Picasso sur les contrastes de formes, le rôle de la couleur, l'inversion de la perspective appelée ici *divergence* ». Refusons l'approximation, précisément parce qu'il n'est à aucun moment question de « figuration tactile » dans cet écrit, ni simplement de toucher, même de manière allusive. A comparer les ambitions affichées par Albert Gleizes et Jean Metzinger aux préoccupations de Georges Braque, je ne relève en fait que deux connivences d'ordre très général, un rejet de l'imitation de la nature accompagnant une volonté de réalisme et une allégeance faite à Paul Cézanne, deux connivences qui de plus se perdent rapidement par le détail, le rapport à la nature envisagé comme opération créatrice de formes et par-là même le réalisme qui en découle demeurant pour Albert Gleizes et Jean Metzinger exclusivement visuels, l'héritage de Paul Cézanne semblant se réduire pour eux en ces quelques mots célèbres écrits à Émile Bernard, « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective ».¹⁰⁵

Leur cubisme se résume-t-il pour autant à une simple géométrisation ? L'exemple d'un tableau tel que *Femme au phlox* (Ill. 32) peint par Albert Gleizes en 1910 pourrait nous le faire croire. Ceux-là n'auraient vu chez Paul Cézanne « que les réussites de la géométrisation, la façon dont ses découpages purifiaient les irrégularités des formes naturelles en plans capables de conférer aux compositions l'expressivité architecturale abstraite d'un monde devenu inorganique ».¹⁰⁶ Notons cependant avec John Golding que, si dans ce tableau l'effort « pour réduire objets et personnag[e] à leur forme la plus simple, la plus élémentaire » est indéniable, il reste que « la figure, pour décomposée en

¹⁰² Gleizes Albert/Metzinger Jean, *Du cubisme*, Paris : Figuière, 1912,

¹⁰³ Daix Pierre, *Journal du cubisme*, Genève/Paris : Skira, 1982, p. 96

¹⁰⁴ Daix, p. 96

¹⁰⁵ Cité in Daix, p. 70

¹⁰⁶ Daix, p. 70

angles qu'elle soit, n'en est pas moins complètement naturaliste », ¹⁰⁷ comprenant ainsi qu'une recherche débute, que ce tableau marque une première étape de ce cubisme. Et, à reprendre le découpage chronologique proposé par Pierre Alibert dans son essai consacré à Albert Gleizes, ¹⁰⁸ le problème est alors celui du volume. Pour les « futurs cubistes » écrit-il, le « point de départ était bien le même que celui de leurs aînés : le spectacle du monde tel que l'œil le perçoit. Sur ce plan là, ils ne changeaient rien. Là où ils innovèrent, c'est qu'instinctivement ils cherchèrent à atteindre cette réalité en soulignant dans l'aspect physique des choses les lignes de construction, l'ossature qui demeure sous les apparences changeantes ou le revêtement dont on peut les habiller. Comme à ce moment là ils ne discutaient ni la perspective ni le modelé, ils allèrent à la solution la plus simple : la mise en évidence des volumes qui sous-tendent tout corps dans l'espace. [...] C'est en ce point que leur trajectoire rencontra celle de Cézanne ». ¹⁰⁹ Concernant la femme, dans une moindre mesure le fauteuil, la partie de linge (objet de couture ?) qui repose sur ses cuisses et le vase à gauche, il y a de ça en effet : leur agencement par volumes géométriquement définis (sables) demeure perspectif, leurs tracés contraints à deux points de fuite ; le jeu de contraste, quoique soumis à cette géométrie et établi dans une tonalité d'ensemble neutre, répond d'un modelé pour le moins classique. A la périphérie cependant, le phlox tout d'abord et son pendant végétal à droite, la cheminée qui « surplombe » ce dernier ensuite et le meuble qui paraît « au-dessus » à gauche, confèrent à la représentation une toute autre logique - bien timidement s'il n'était cette grosse fleur, suffisamment si l'on tient compte d'une incohérence de « vigueur » localisée là par John Golding. ¹¹⁰ Même sous couvert de la géométrisation ambiante, le volume qui tient lieu de fleur sur la gauche attire l'œil par son étrangeté : eu égard à sa « face cachée », nous ne voyons d'elle qu'une sorte de pyramide pointant vers nous et coupée par le cadrage ; un rapport de contraste abrupte scindant le volume de ce qui l'entoure laisse entendre qu'une pointe opposée se prolonge à la tige parmi les feuilles ; dans le même temps, la radicalité de ce rapport, comparée aux nuances délicates qui prévalent à l'émergence pyramidale, génère l'apparition d'une zone claire formant carré (un carré tronqué à l'angle par le bord de l'œuvre et versé à quarante cinq degrés). Or, ce n'est pas le fruit du hasard, les deux directions indiquées par ses arêtes se répètent en diverses occasions sur la toile (Fig. 3) : nettement à gauche de la figure, subrepticement dans la partie centrale et de nouveau nettement sur la droite où surgit un second phlox plus sommaire. De là à dire qu'une grille oblique contredit le schéma perspectif en nous renvoyant à la planéité du tableau, il n'est qu'un pas. Nous le franchirons, tenant compte de trois singularités annexes qui abondent dans le sens de ce renvoi : d'une part, le regain de la couleur au niveau des éléments périphériques tisse un lien qui, de manière diffuse, passe par le centre de la scène, le rouge de la fleur et celui du foyer par le rosâtre de la chair, le vert des deux plantes par le verdâtre du vêtement, provoquant ainsi comme un effet de « rappel » ; d'autre part, la zone dévolue à la fleur de droite, une sorte de triangle clair, fait écho au carré de la première, mettant sous tension le champ pictural ; enfin, quelques traits horizontaux et verticaux, situés pour l'essentiel mais pas seulement au niveau de la cheminée et du meuble étagère, c'est-à-dire là où l'impression de profondeur est la plus importante,

¹⁰⁷ Golding, pp. 283-284

¹⁰⁸ Alibert Pierre, *Albert Gleizes - naissance du cubisme*, Saint Etienne : Dumas/Aubin-Visconti, 1982

¹⁰⁹ Alibert, p. 42

¹¹⁰ Golding, p. 284

interpellent le rectangle du tableau, laissant supposer qu'une grille orthogonale sous-jacente voudrait contrecarrer l'espace tridimensionnel.

Contrairement à ce que dit Pierre Alibert donc, et ce deux ans avant la parution de *Du cubisme*, le modelé et la perspective se voient discutés en peinture par l'un au moins de ses auteurs, depuis la périphérie de son tableau, ce qui ne veut pas forcément dire de manière secondaire : si le modelé reste opérant malgré le tranchant que lui impose la géométrisation des volumes et de leur agencement, l'ambiguïté que produit le rapport de contraste aux abords de la fleur pyramidale *et* carrée l'interroge foncièrement ; si la perspective perdure, et même s'affirme inhérente au maintien structurel de l'espace représenté à travers la géométrisation (forcée) des volumes qui le composent, le carré de cette fleur, ses répercussions et quelques autres paramètres formels tendent à faire ressurgir son établissement bidimensionnel.

La « mise en évidence des volumes qui sous-tendent tout corps dans l'espace » est, chronologiquement parlant, une volonté première du cubisme gleizien (visuel, « académique »), je suis d'accord avec Pierre Alibert sur ce point. Mais de là à parler comme lui de « solution simple »... *Femme au phlox* nous montre au contraire que cette volonté suppose d'abord aux yeux du peintre une mise en question ; deux au moins se soulèvent ici plastiquement, à savoir ce qu'il en est ou ce qu'il advient à cet égard, primo des solutions classiques de représentation, du modelé et de la perspective, secundo du plan de travail comme du plan du tableau. En introduction de leur livre, Albert Gleizes et Jean Metzinger d'ailleurs rejettent à leur manière cette sorte de simplification ; ils écrivent : « Le mot cubisme n'est ici qu'afin d'épargner au lecteur toute hésitation quant à l'objet de cette étude et nous nous empressons de déclarer que l'idée qu'il suscite, celle de volume, ne saurait à elle seule définir un mouvement qui tend vers la réalisation intégrale de la peinture ». ¹¹¹ Et cette tendance suppose en amont, ce que montre *Femme au phlox*, la prise en charge de quelque tradition classique mais aussi de la frontalité du tableau comme de l'orthogonalité de son format. C'est aussi de la sorte que leur trajectoire rencontre celle de Paul Cézanne ; ils n'en disent pourtant que cela : « Qui comprend Cézanne pressent le cubisme [...]. Certains soutiennent qu'une telle direction fausse la courbe traditionnelle [...]. Sous peine de condamner toute la peinture moderne, nous devons tenir pour légitime le Cubisme qui la continue et, partant, voir en lui la seule conception possible actuellement de l'art pictural. Autrement dit, dans le présent, le Cubisme est la peinture même ». ¹¹²

Petit déphasage de la publication théorique et de l'invention plastique. C'est durant l'année 1912 que la multiplicité des points de vue devient l'argument principal du cubisme gleizien. Si l'interrogation au fond reste la même (la représentation du volume en plan), le rendu critique de l'objet considéré d'un point de vue déterminé, selon deux *et* trois dimensions, tiraillé par la tradition, laisse place à une conception qui le voit « définitivement reconstruit suivant un choix successif que [le] propre mouvement [du peintre] permet de découvrir ». ¹¹³ Dans cette déclaration d'Albert Gleizes, pouvons-nous lire qu'il envisage un lien entre vision et mémoire comparable à celui que nous avons

¹¹¹ Gleizes/Metzinger, p. 5

¹¹² Gleizes/Metzinger, pp. 9-10

¹¹³ Gleizes Albert, *Montjoie!*, 10 février 1913, cité in Briend Christian (s. l. d. d.), *Albert Gleizes - Le cubisme en majesté*, Catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 52

compris commun au Braque de l'Estaque et à Paul Cézanne ? Je n'en suis pas du tout certain, la reconstruction de l'objet voulu par Albert Gleizes se fondant plutôt sur une prospection de l'œil que dans l'anamnèse. La question restera en suspens... Quoiqu'il en soit, la recherche de cohésion que suppose cette reconstruction de l'objet implique son lot de parti pris formel ; apprécions-le à travers quelques œuvres -parmi lesquelles nous ne trouverons aucune nature morte, mais des paysages, le portrait restant le seul genre commun avec Georges Braque dès lors que celui-ci s'applique à toucher, non à voir.

Cathédrale de Chartres, 1912 (Ill. 33). Dans ce tableau, nous pouvons reconnaître sous divers points de vue l'édifice religieux d'où lui vient son nom : ses façades ouest et sud avec leurs roses, son clocher nord, son clocher sud et une répétition serrée d'arcs-boutants évoquant ceux qui cernent le chœur du bâtiment. Dans sa partie basse, nous trouvons des aspects enchevêtrés de maisons et des îlots de végétation, une imbrication de volumes géométriques relativement compacte, qui s'éclaircit à mesure que le regard s'élève dans les hauteurs où nous rencontrons des pans de ciel et des nuages en rondeurs.

De prime abord, l'accumulation des différents points de vue se résorbe en un espace tridimensionnel unitaire : un assemblage d'éléments architecturaux et végétaux, certes composite mais bien assis, charpenté et dense semble se développer à l'encontre d'une seule profondeur atmosphérique. Le rapport des segments et de quelques perturbations courbes participe à cet effet en offrant à l'ensemble une structure qui, d'une part se clarifie en nombre dans le tiers supérieur de l'œuvre, d'autre part donne l'impression de répondre à une logique perspective (il s'avère à l'étude que cette impression, évidemment fautive, provient du fait que quatre segments se prolongent de part et d'autre du tableau en un point, singeant ainsi la construction subordonnée à deux points de fuite -Fig. 4).¹¹⁴ Mais c'est au travail de la couleur que revient pour l'essentiel d'engendrer l'impression de profondeur atmosphérique. De loin, les rapports de tonalité et de contraste rencontrent ceux du paysage classique (Ill. 34) : le bleu mesure l'éloignement, en réponse aux tons chauds des premiers plans ; l'ombre porte au noir, l'incidence lumineuse au blanc ; le modelé fait pendant à l'ombre tranchante. Dans le détail bien sûr, le semblant de facture se perd, puisque l'incidence de lumière change d'axe et/ou d'intensité d'un point de vue à l'autre. Mais aussi, à l'inverse, parce que cette facture se surprend à excéder sa propre norme : soit que le jeu de l'ombre et de la lumière imite la représentation d'un espace relevant d'une projection monoculaire lors même que ce jeu interfère entre deux points de vue expressément différents (citons l'ombre portée d'une bâtisse sur la façade ouest de la cathédrale) ; soit que le modelé produise l'image d'un volume improbable, sinon en dehors du cadre mimétique (citons, d'une part, le modulé de l'incision verticale qui, dans la partie basse et centrale du tableau, disloque ce qui pourtant continue à ressembler à une maison, d'autre part, le traitement « en dégradé » qui, réservé en zones, finit par détacher de et dans l'espace de représentation quelques volumes « irréalistes » -par exemple, au centre de la toile, une sorte de cône entaillé et blanchâtre). Par ailleurs, l'impression de profondeur se heurte au sentiment de planéité que génèrent, de manière globale, des rappels de couleurs, quelques rares épanchements et, pour l'essentiel, une répétition de verticales et d'horizontales formant grille.

Revenons sur ce cône entaillé et blanchâtre. Sa position centrale attire l'œil ; sa

¹¹⁴ D'autant que d'autres prolongements passent au voisinage de l'un ou l'autre de ces points et que les verticales et les horizontales peuvent aussi répondre de cette logique perspective.

singularité, à l'encontre de l'espace tridimensionnel dont il contrarie l'aspect réaliste tout en revêtant l'apparence classique, aussi. Son étrangeté d'ailleurs s'étend dans le rapprochement puisqu'une masse sombre sur la gauche vient former avec lui une flèche insolite dirigée vers le haut. Sa symétrie à l'évidence n'est pas parfaite : la masse foncée déborde en courbe la partie inférieure du cône et cet arrondi perturbateur se poursuit différemment par l'entaille que le côté sombre, plutôt que de répliquer, prolonge par un trait unique, rectiligne, orienté vers le pseudo point de fuite à gauche ; la masse foncée s'incurve grisâtre avant d'atteindre le sommet du cône ; la masse foncée montre une base angulaire, comprenant un segment horizontal et un second d'orientation quelconque, qui ne répond pas à l'assise du volume blanchâtre axée sur le pseudo point de fuite à droite. Reste que la verticale commune, l'accointance des deux obliques latérales et le rapport clair/sombre suffisent à produire, puis à maintenir, cette impression de flèche. Or, toute sorte de ligne usitée dans le tableau se voit impliquée dans cette forme remarquable, la verticale prédominante, l'horizontale, les deux fuites pseudos perspectives, la courbe tantôt perturbatrice, tantôt constructive, et même la droite vulgaire. Si l'on ajoute à cela que, dans cette zone en pointe, le modelé joue avec l'ombre portée par l'angle de l'entaille, que le peu de réalisme qu'elle contient est dévolu à une charpente, que l'assemblage est contraint par l'émergence d'une figure quasiment plane, presque un triangle et, enfin, que sa partie basse offre un enchevêtrement qui s'amenuise en hauteur pour s'assouplir davantage en rondeur...

Peut-être aurions-nous dû commencer par là. Je pense à *Violon et palette*, son petit triangle. Si cette flèche est la clé de *Cathédrale de Chartre*, elle n'est pas si éloquente. Elle se perd au nombre de critères. Elle ne saisit pas de manière fulgurante. L'horizontale n'est pas évidente ; le segment est trop court, il peut être déviant. Cette clé se saisit pourtant. A force. Laborieusement. Échappant à la représentation d'une cathédrale suivant plusieurs points de vue, elle en réserve cependant tous les arguments formels. Pour autant, je ne la dirai pas plus subtile que celle de *Violon et palette*. Pour autant, je ne la dirai pas moins. Elles sont de natures par trop différentes. Si l'une engage à sa manière la cohésion de l'ensemble, par résonance, conformation, l'autre voudrait en dégager les conditions. Il y a dans la clé de Gleizes une volonté de coller au plus près des critères nécessaires au maintien de son tableau, de comprendre et faire comprendre sur quoi repose son fonctionnement, mais aussi un aveu de fragilité quant à sa mise en place, sa mise en marche, sa conception, son entendement. Cet ensemble en somme n'est pas une « clé » mais un « mode d'emploi », et l'on sait ce que ce genre de notice suppose à la fois d'assurance, d'explication, d'accessibilité, de nécessité, de jargon, de pré requis, d'atermolement, de nébulosité, de parts d'ombre et d'abstraction. Sur quoi s'appuie, selon cette notice, la cohérence de ce tableau ? Sur un fondement historique, la représentation classique, du modelé jusqu'aux traits perspectifs ? Sur une filiation, sa géométrisation cézannienne, ce que suggère le cône ? Sur une prédominance directionnelle, de la verticale à l'horizontale, qui devient répétition formelle à l'échelle de l'œuvre ? Soit, en conséquence, sur un intérêt porté dès l'abord au format et à la frontalité du tableau ? Ou bien, finalement, sur un « pur » jeu d'angles et de courbes, de raideurs et de rondeurs, en raison duquel tout autre enjeu que lui-même serait prétexte ? Un peu tout ça en somme. Et ce n'est pas fini. Ajoutons encore que la notice décrit une flèche qui pointe vers le haut, une flèche évoquant celles de l'édifice religieux, une flèche s'amenuisant par principe dans les hauteurs, une flèche indiquant par ailleurs une portion de verticale bien particulière, en annexe (un accompagnement fréquent du « mode

d'emploi »). Celle-ci sépare et joint à la fois un fragment de clocher et un pan de ciel, c'est-à-dire aussi un rectangle imitant par son modelé le galbe d'un cylindre (qui, en outre, se détache de l'architecture sensée le maintenir dans sa perspective) et un quadrilatère montrant un aplat de peinture quasi homogène (ce que permet la représentation d'un ciel dit « chape de plomb ») et sourd, si ce n'est sa base, à tout enchevêtrement. Que traduit ainsi cette annexe ? Un certain hiératisme ? Admettons. Mais qui serait attribué à quoi ? A l'objet représenté par le tableau, la cathédrale de Chartres ? Plus globalement, à la dimension religieuse de cette thématique ? A une culture de l'art qui par-là remonterait au gothique ? A un fondement classique de la peinture ? Voire à une École de la sorte qui passerait par Cézanne ? A Paul Cézanne lui-même, précurseur du Cubisme ? Au Cubisme ? A l'inhérente frontalité du tableau ? A l'aplat comme au champ pictural ? Un peu tout ça. Un peu tout quoi.

Vous aurez certainement noté quelques relents sarcastiques s'insinuer dans l'analyse que je fais de ce tableau. Si je l'ai sélectionné, c'est parce qu'il est représentatif d'un certain cubisme, un cubisme que d'aucuns auraient qualifié d'« académique », voulant signifier par-là sa propension au dogmatisme. Le ton d'Albert Gleizes, je veux dire dans ses allocutions et ses textes, est souvent péremptoire ; et le penchant se retrouve de quelques manières dans certains de ses tableaux. C'est le cas me semble-t-il pour *Cathédrale de Chartre*. Il ressort de cette œuvre une volonté d'établir en pratique un ensemble de règles conçu comme indéniable au préalable du peindre et un labeur pour les faire tenir qui, dans l'acte, n'aboutit pas forcément (d'où mon recours pour partie dénigrant à l'expression « mode d'emploi »). Dans le fond, disons que de la sorte, *Cathédrale de Chartre* ne m'émeut pas. Il n'en reste pas moins que ce tableau expose nombre de pistes que le peintre et d'autres emprunterons dans le but d'assurer, ou de préserver, la cohésion d'un espace représenté selon plusieurs points de vue.

Ne retenons parmi elles que celles qui intéressent la ligne : la structure pseudo perspective, la grille orthogonale et ce que nous nommerons avec John Golding un « jeu des oppositions de formes angulaires et de formes courbes ».¹¹⁵

C'est à l'encontre de *L'Homme au balcon* (Ill. 35), peint par Albert Gleizes en 1912, que John Golding nous offre cette formule. La reprendre telle quelle à propos de *Cathédrale* suppose de concevoir entre les deux tableaux une permanence et une certaine radicalisation du dit jeu. Dans l'œuvre de 1911, l'opposition entre rondeur et raideur s'articule timidement, par zonage ; l'angle, respectivement la courbe, s'associe tantôt à l'ombre tranchée, tantôt au modelé, pour rendre compte de tel élément déterminé : une façade, un toit, un nuage, un clocher, une bulle de végétation, un cône, une entaille, un cylindre, un triangle, un rectangle ; et l'élément se voit rarement débordé par le travail de la couleur ou supplanté par la ligne (sinon verticale, sinon faisant flèche). Or cela devient la règle dans *L'Homme au balcon* ; ici en effet, l'émergence des différents points de vue résulte moins de l'articulation de tels éléments binaires que d'une fluctuation d'ensemble basée sur la confrontation des quatre paramètres formels combinés deux à deux dans *Cathédrale* (l'angle, la courbe, l'ombre tranchée et le modelé) : c'est pourquoi nous ne saurions, dans ce tableau de 1912, délimiter une tête mais percevoir sa rotation entrelacée à celle du paysage urbain environnant ; c'est pourquoi nous ne saurions y distinguer qu'un très petit nombre de volumes géométriquement simples -par exemple. Aussi,

¹¹⁵ Golding, p. 309

pouvons-nous dire suivant ces deux tableaux que le travail d'Albert Gleizes évolue depuis un assemblage d'aspects (1911) jusqu'à leur développement (1912), en ajoutant que la fluctuation susdite assure l'essentiel de ce dernier et, par-là même, la cohérence spatiale de *L'Homme au balcon*. L'efficacité de cette fluctuation est telle d'ailleurs que le peintre abandonne l'argument perspectif (un examen systématique des segments compris dans ce tableau et de leurs directions ne révèle aucun pseudo point de fuite). Appui référentiel et facteur de stabilité pour *Cathédrale*, il ne saurait prendre là qu'une valeur rhétorique, dire « Attention, fondement classique » (eu égard à cette efficacité), d'où l'idée que cet abandon est aussi, pour le peintre, celui du dogmatisme qui prévaut à l'agencement de *Cathédrale*, de sa claire manifestation du moins. Certes, le travail de la couleur emprunte encore aux modalités du clair-obscur et par ce biais la référence reste indéniable (Ill. 36) mais, contrairement à *Cathédrale* où ce travail s'applique d'abord à l'affirmer, par imitation globale et reconsidérations locales, il se voit dans *L'Homme au balcon* assigné une toute autre fonction, donner à l'enchevêtrement des points de vue une logique de déploiement, voire une « chronologique », un équivalent pictural aux regards successifs portés par l'artiste sur ce qu'il représente. C'est ainsi, pour exemple, que le même bras gauche se perçoit à la fois de face et de profil, variant de temporalité par contraste. Avec *L'Homme au balcon*, l'heure n'est plus au « mode d'emploi ».

Il n'empêche, une répétition segmentaire de verticales et d'horizontales génère une grille orthogonale qui parachève l'unité spatiale de l'œuvre (Fig. 5), le privilège accordé à ces deux directions confirmant l'importance que revêt aux yeux du peintre son format, sa frontalité, sa planéité, comme leur implication à l'égard de cette cohésion. J'entends par « confirmation » que cette importance se perçoit dans *L'Homme au balcon* éprouvée sans conteste au moment du peindre, ce dont il est toujours possible de douter face à *Cathédrale* puisque son dogmatisme affiché permet de la reléguer au préalable d'une approche « purement » théorique et son sujet, porteur en soi de cette orthogonalité, de la réduire à un contexte (architectural) ou à une symbolique (religieuse) extrinsèque à l'objet tableau. De là, trois points demandent à être précisés. Le premier concerne la répartition des segments verticaux et horizontaux de *L'Homme au balcon* : la majeure partie d'entre eux se concentre là où l'impression de profondeur devrait être plus grande, classiquement parlant ; ceci marque une évolution depuis *Cathédrale de Chartres* où l'inverse se produit, une évolution relative à la conception que se fait le peintre de l'équilibre spatial de son œuvre comme du rapport qui, selon lui, convient à cet égard entre bidimension et tridimension ; ici, le renvoi formel comme l'intérêt porté au plan et au rectangle du tableau se renforcent, corroborant la confirmation que nous avons dite. Le deuxième point que j'annonçais tient d'abord de ce constat : à l'instar de *Cathédrale*, la verticale prédomine dans *L'Homme au balcon* (même sur l'horizontale) ; les segments verticaux sont plus nombreux, plus longs en moyenne et il n'est pas rare de les voir détachés du tracé orthogonal (contrairement aux segments horizontaux que croisent presque inmanquablement un segment vertical) ; de cette prédominance naît un sentiment de hiératisme que le sujet « homme au balcon », moins enclin au solennel que le sujet « cathédrale de Chartres », détourne peu de la peinture ou du tableau, ce qui ajoute à la confirmation que nous avons dite. Enfin, troisième point, c'est à partir de *L'Homme au balcon* qu'une comparaison devient opérante, me semble-t-il, entre le cubisme d'Albert Gleizes et le cubisme de Georges Braque ; auparavant, celui-là reste à la fois timide et dogmatique, plus occupé par l'application théorique que par le peindre et, de là, trop fébrile ; avec *L'Homme au balcon*, nous pouvons sereinement parler de

« figuration visuelle », par opposition à « figuration tactile », soit de représentation d'une réalité physique par le biais d'une autre réalité physique (le développement d'un espace envisagé selon plusieurs points de vue via une application de peinture sur une toile) et de représentation mentale (une conception chronologique de l'espace fondée sur une fluctuation de quatre paramètres formels que conditionne un certain hiératisme concédé à la cohésion du champ pictural renvoyée au format et à la planéité frontale de l'objet tableau).

Hormis l'emploi grandissant de couleurs vives, cette figuration visuelle perdure selon ces critères durant près d'un an. Je donnerai pour exemple, *Port marchand* de 1912 (Ill. 37), un paysage montrant une grande proximité formelle avec l'environnement urbain de *L'Homme au balcon*, et *Portrait de l'éditeur Eugène Figuière* de 1913 (Ill. 38) qui, citant quelques ouvrages amis, nous permet d'apprécier la place, primordiale certes, mais toute théorique accordée au texte dans la démarche du peintre. Chez lui, le recours à la lettre, au mot, à l'écriture, est rare et ne soulève que très peu d'enjeu plastique comparé à Georges Braque.

Ceci dit, il y a entre la figuration visuelle de l'un et la figuration tactile de l'autre une divergence qui nous intéresse bien davantage. Dans les deux cas, la cohésion de l'espace représenté est intrinsèquement liée à l'unité du champ pictural et cette cohérence spatiale se conçoit, pour partie essentielle, relativement à l'émergence d'un entrecroisement régulier de lignes -sinon deux. Nous pourrions nous satisfaire de cette concordance et même supposer, plus qu'un trait commun aux deux œuvres, une caractéristique cubiste dont il suffirait de nous assurer en regard d'autres peintres (nous le ferons et, avant même que nous nous demandions dans quelle mesure cette constante formelle recouvre une pensée, une ambition, une interrogation proprement cubistes, une analyse de Juan Gris aura fait réponse). Seulement, là où Georges Braque recourt simultanément à la grille oblique et à la grille orthogonale, lors même que son emploi répété du format ovale traduit quelques soucis envers celle-ci, Albert Gleizes tout au contraire ne privilégie que l'axe verticale/horizontale (la régularité oblique attachée au point de vue unique de *Femme au phlox* restant sans suite). Cette différence formelle relève certainement d'une divergence de rapports consentis par les deux peintres avec l'abstraction. La faveur exclusive accordée par Albert Gleizes à la grille orthogonale comme au format rectiligne peut en effet s'envisager au fondement de ce que Pierre Alibert intitule sa « reconnaissance du plan du tableau », ¹¹⁶ une troisième étape dans l'évolution de l'œuvre d'après l'auteur, une reconnaissance que pour ma part je considère graduelle : de *Cathédrale* au *Port marchand*, au *Paysage* (1914, Ill. 39), au *Paysage près de Montreuil* (1914, Ill. 40) ou de *Femme au phlox* à *L'Homme au balcon*, au *Portrait de l'éditeur Eugène Figuière*, au *Portrait d'un médecin militaire* (1914, Ill. 41). Cette graduation, qui somme toute correspond à un renforcement des propensions abstraites du tableau, repose d'une part sur le déclin progressif du modelé et de l'ombre portée au profit de l'aplat coloré et de la touche, d'abord essaimée, puis pointillée, d'autre part sur une émancipation des courbes et des obliques entendues comme séparations puisque nous les voyons progressivement déborder l'élément iconique, le rapport de contraste binaire, le champ coloré, ponctué, d'abord jusqu'à produire un réseau comparable à celui d'une vitre fissurée (*Femmes cousant* de 1913 (Ill. 42), qui mêle portrait et paysage, est à ce titre exemplaire) avant de s'amenuiser en terme de tracé au profit d'une confrontation plus

¹¹⁶ Alibert, p. 46

directe des plages de couleurs (*Paysage près de Montreuil, Portrait d'un médecin militaire*). Or, dans ce contexte évolutif, l'entrecroisement orthogonal et régulier tient lieu de permanence (au moins depuis l'avènement des multiples points de vue) et c'est à ce titre et comme allégeance au format du tableau que nous pouvons le concevoir au fondement de cette tendance abstraite qui, d'œuvre en œuvre, ne cesse autrement de s'amplifier. L'ensemble de segments horizontaux et verticaux prend évidemment part au réseau susdit à mesure qu'il s'instaure (notons d'ailleurs que le tracé vertical et, dans une moindre proportion, l'horizontal débordent dès *Cathédrale* l'élément iconique et le rapport de contraste simple), toutefois sans jamais perdre sa singularité : dans le même temps une grille orthogonale émerge. Comparée aux réticences que nous avons conçues chez Georges Braque, la permanente primauté que confère Albert Gleizes à la conjonction d'une telle grille et d'un format rectiligne laisse supposer un attrait primordial de ce dernier pour l'abstraction, une attirance que sa première *Composition* réalisée en 1915 (Ill. 43) vient confirmer, si ce n'est comme initiale, majeure.

Avec *Composition*, l'œuvre d'Albert Gleizes atteint l'abstraction. C'est une évidence. Trop peut-être. Avec elle du moins n'est-il plus question de figuration *au sens plein du mot*, la représentation d'une réalité physique par le biais d'une autre en étant exclue. Pour autant, relevons que ce tableau maintient tous les arguments formels jusqu'ici réservés à la restitution d'une réalité perçue selon plusieurs points de vue par le peintre (en tous cas ceux retenus alors, dans *Paysage près de Montreuil* ou *Portrait d'un médecin militaire* : l'entrecroisement régulier de verticales et d'horizontales, l'oblique et la courbe, l'aplat coloré et le champ de touches parsemées) et ajoutons que, malgré le penchant respectif de chacun de ces arguments à interpellier le plan de l'œuvre (respectivement, parce qu'il potentialise un plan frontal ; parce qu'elles débordent les formes simples, leurs limites, jusque parfois s'en détacher d'un trait, renforçant ainsi la virtualité de ce plan ; parce qu'ils lui confèrent localement une possibilité picturale), leur agencement génère un effet de profondeur suffisant à provoquer un tiraillement entre bidimension et tridimension comparable à celui que connaissent les deux toiles figuratives de 1914. Comparable ? Dans une certaine mesure disons : la spatialité de l'œuvre de 1915 voit le potentiel de ses trois dimensions faiblir de ne plus s'appuyer sur la représentation d'une réalité matérielle extérieure tandis que, cette perte d'appui confinant au tableau tout renvoi à une réalité concrète, la coordination au niveau de son plan des propensions bidimensionnelles portées par chacun des arguments susdits se renforce violemment.

Est-ce à dire pour autant que cette coordination touche au domaine du possible ; que, du fait de cette perte ou de ce confinement, le plan de l'œuvre est en train de s'accomplir ? Si l'on entend par « plan de l'œuvre » son plan pictural au sens stricte, certainement non. La distinction entre virtuel et possible ne se pose pas en termes de niveau ou de degré mais de nature, de qualité. La possibilité d'un plan de peinture ne survient encore qu'au détour d'un pan de couleur, d'un essaimage de touches ou d'un trait perçu par le détail. Courbe ou droite, et quelle que soit son orientation, la ligne qui prolonge, la ligne qui joint et sépare, la ligne qui procède éventuellement d'une répétition directionnelle restent potentielles picturalement parlant. Il est pourtant ce sentiment qu'un repère bidimensionnel voudrait s'établir à même le plan de l'œuvre, qu'une tension bord à bord concourt à la coordination frontale du champ compris par son format, que « quelque chose » tend à se confondre avec le plan concret délimité par le rectangle du tableau,

« quelque chose » comme un continuum que nous pourrions assimiler, non en matière mais dans l'idée, au déploiement de peinture sur la toile, à celui-là qui nous fait front, celui-là même de *Composition*... Qu'est-ce à dire ?

Précisons certaines singularités en cascades : les lignes touchées par le tracé sont rares comparées à celles qu'engendrent les diverses formes, leurs limites, leurs jonctions, leurs séparations ; les traits sont en grande majorité blancs, quelquefois violacés ou noirs ; la plupart d'entre eux sont orientés à la verticale et, dans une moindre proportion, à l'horizontale ; ceux qui n'épousent aucune limite formelle, ou la débordent, répondent en règle générale à l'une de ces deux directions ; deux traits, ainsi émancipés et blancs, reprennent à quelques centimètre près l'angle supérieur droit du tableau ; il en va de même pour son coin supérieur gauche, si l'on excepte que le tracé angulaire sépare deux champs de couleurs différents et qu'un double segment vertical, violet et blanc, s'insère entre lui et le bord de la toile ; le coin inférieur gauche connaît le même sort, mis à part le noir du tracé et la simplicité du dédoublement vertical, contigu et blanc ; le coin inférieur droit quant à lui est repris plus mollement, par l'angle d'un champ ocre dont seule la verticale se voit rehaussée d'un chapelet de touches violacées et d'un trait blanc déliquescent dans sa partie basse... Cependant, plutôt que de relever une diversité dans la manière de souligner les quatre coins de l'œuvre, une vision d'ensemble assourdit cette différence jusqu'à combiner leurs redoublements respectifs en un redoublement unique touchant au rectangle (Fig. 6).

Interprétons ce redoublement comme un signe selon la seconde trichotomie proposée par Charles S. Peirce. Parce qu'il est la marque d'une attention portée par l'artiste au moment du peindre sur les deux directions qu'implique le format de son tableau (un « objet physique »), ce signe est un indice. Parce qu'il permet de supposer de sa part une considération plus vaste, voire une intention, à l'encontre des qualités génériques de son tableau (un « objet de tradition », une « convention »), ce signe est un symbole. Parce qu'il lui ressemble comme il ressemble à un tableau, d'abord par sa forme, mais également par son jeu de noirs, de violets et de blancs qui restitue, de manière abrupte il est vrai, ses arêtes saisies de lumière et celles tirées dans l'ombre, si ce n'est sa tranche éclairée de côté, une autre sombre, parce qu'il comprend ainsi ce qu'il tend à cerner comme la reproduction de ce qu'il est, un tableau, ce tableau, *Composition*, ce signe est aussi une icône. Ne soyons pas étonnés d'une telle exhaustivité terminologique : les quelques traits dévolus au redoublement rectangle suffiraient à potentialiser une grille orthogonale, et plus précisément celle dont la virtualité relève de l'ensemble des segments horizontaux et verticaux compris par ce tableau ; or, nous avons vu que l'efficacité du recours à la seconde trichotomie peircienne s'étiolait de la sorte dès lors que la grille concernée était perpendiculaire et le format de l'œuvre, rectangle.

Soulignons toutefois le caractère singulier que revêt ici l'iconicité : l'insistance portée sur le format du tableau, son redoublement qui, tout juste esquissé, suffirait à potentialiser un entrecroisement orthogonal et régulier de lignes ; l'aspect de l'un comme condition de l'autre ; son reflet à l'image d'une répétition ; un rectangle virtuel comme autant de rectangles virtuels, semblable comme semblables à une grille rectiligne. Nous ne sommes pas très éloignés d'une ressemblance plus générale dont nous avons déjà convenue entre la double orientation de celle-ci et le rapport verticale/horizontale qui conditionne le format, les bords, le châssis et la trame du tableau, à ceci près que l'accent mis sur le rectangle ajoute à la double direction l'éventualité d'un périmètre, c'est-à-dire aussi celle d'un champ géométriquement délimité. Or, la réitération d'un tel champ revêt en terme

d'iconicité deux qualités pour le moins différentes. Premièrement, nous pouvons considérer que le périmètre esquissé délimite une restitution exacte mais détournée de *Composition* (un objet dont la représentation frontale ne montre qu'une spatialité ambiguë, tiraillée entre tridimension et bidimension au détriment de son propre volume mais aussi de la matérialité inhérente à sa face -pourtant- privilégiée), une restitution qui d'ailleurs survient au gré d'un espace ambigu, celui-là même que présente *Composition* en son ensemble et qui se peut percevoir, eu égard à certaines ressemblances survenant à la périphérie (le rendu amorcé de quelques arêtes ou de la tranche d'un tableau), en profondeur (l'œuvre représentée de front trouvant alors à se situer à la fois en retrait, en avant et au niveau du plan de l'œuvre) ou bien mêlant plusieurs points de vue (leur cohésion qui repose, pour partie majeure, sur la potentialité d'un entrecroisement orthogonal et régulier de lignes reproduisant virtuellement autant de fois qu'il se répète un rectangle à l'image de ce tableau ouvert sur un espace ambigu, dépourvu de tout renvoi à une réalité matérielle extérieure, sinon lui-même représenté nombre de fois indéfini). Deuxièmement, à rappeler le caractère cartographique du plan virtuel conditionné par la grille, qu'elle soit rectiligne ou non d'ailleurs, et de là sa concordance directionnelle autant que sa ressemblance avec le plan matériel de l'œuvre, nous pouvons considérer que le périmètre esquissé délimite la reproduction même de ce parallélisme, c'est-à-dire aussi sa répétition potentielle, indéfinie en nombre, quoique contrainte aux limites géométriquement comprises par le champ physique de l'objet *Composition*.

Ces deux considérations, toutes contradictoires qu'elles soient, ne parviennent à s'exclure. Elles correspondent bien sûr à deux manières de concevoir le tableau et, par ricochet, ce à quoi il ressemble : leur lieu commun, c'est son rectangle (sa limite formelle ; sa restitution en esquisse, son dessin comme dessein) ; leur connivence, sa répétition virtuelle (de reproduction en reproductions, de « dessin » en « dessins », un dessein : le rendu sans fin de son champ géométriquement fini) ; leur différence, la qualité primordiale accordée à ce champ, sa spatialité (son ambiguïté perceptive, entre deux et trois dimensions) ou sa matérialité (la planéité de son recouvrement pictural, imperceptible en tant que telle, hormis par le détail, mais qui ressemble à celle que génère la grille), soit deux réalités physiques relatives à un objet unique, *Composition*, la première une évidence manifeste ne pouvant être contestée par l'œil à moins d'y tendre le nez, la seconde une matérialité seulement visible à l'occasion d'une telle tension et vérifiable à l'y laisser traîner (le doigt pouvant ici et de préférence prendre le relais).

Dans les deux cas nous pouvons parler de représentation d'une réalité physique par le biais d'une « autre » : d'un tableau se représentant lui-même comme tableau, un objet montrant de face un contour rectangulaire et une concrétisation pour le moins singulière à l'œil. Dans les deux cas nous pouvons également parler de représentation mentale : d'une manière de concevoir la cohésion de ce rendu fondée sur une forme commune aux diverses modalités engagées pour le faire, le rectangle (du détourné à la grille orthogonale, de l'aspect univoque aux aspects multipolaires, du champ ouvrant sur un espace ambigu à celui d'un continuum indéfiniment plan), une forme dont nous n'omettons, outre sa ressemblance avec le format de l'œuvre, ni le rapport d'iconicité relatif aux éléments constitutifs du support, ni le caractère symbolique qui, tirant la représentation vers le générique, ajoute à sa dimension mentale. Ainsi, et contrairement à ce que j'énonçais *a priori* : avec *Composition*, il est encore question de figuration *au sens plein du mot* -et ceci d'abord parce que la représentation d'une réalité physique par le biais d'une autre,

quoique spécifique, n'en est pas exclue.

Rappelons que la grille orthogonale verse à l'occasion dans la figuration : d'une voile de navire ou d'un mur conçu de manière frontale ; d'un espace tactile dont elle assure la cohésion, conjointement à d'autres éléments ; d'un paysage ou d'un portrait qu'elle permet de rendre suivant plusieurs aspects ; ou bien ici du tableau lui-même, seul, entendu selon deux qualités (spatiale et matérielle) et dont elle coordonne indéfiniment trois modalités (unipolaire, multipolaire et plane) en un champ limité de par sa ressemblance esquissée avec le rectangle, sorte de grille orthogonale minimum et forme prise du point de vue frontal par les bords de l'objet. Dans ce dernier exemple, survient un saut qualitatif : non seulement directions, l'horizontale et la verticale s'y envisagent aussi comme limites, à l'image de quelques lisières concrètes. Or, de cette considération résulte un achoppement concernant le recours à la terminologie aristotélicienne proposé plus avant : réduit à sa portée figurative, c'est-à-dire iconique et pour partie symbolique, nous pouvons encore qualifier de virtuel l'entrecroisement orthogonal et régulier de lignes ; mais, à considérer qu'il se fait autrement indice directionnel de ce sur quoi s'appuie cette figuration, la limite formelle de l'œuvre, une coordination des modalités susdites devient possible au niveau de son rectangle, tel un repère pour le champ dont il conditionne et le tiraillement spatial et le continuum, soit en retour pour la grille au niveau du plan *formellement limité* de l'objet. Ainsi, nous ne saurons restreindre *Composition* à quelque propension simple mais concevoir cette œuvre sous tension, entre virtualité (de peinture) et possibilité (de tableau), la première prêtant à la seconde son dess(e)in, la seconde renforçant la première sans altération.

De là, précisons ce qu'il en est de cette toile en terme d'abstraction ou dans quelle mesure il y est aussi question de « représentation sans médiation ». *Composition* n'exclue pas toute figuration, mais la cantonne à elle-même entendue comme objet : objet rectangle, plan, générateur d'ambiguïté spatiale et de tradition, objet unique (*Composition*) et générique (tableau). Bien sûr, ce cantonnement implique la double orientation inhérente à son format comme à la forme tableau (ce que recouvrent les notions d'index et de symbole), ce n'est pas nouveau. Bien au contraire, cette implication bidirectionnelle fait chez Gleizes figure de constante depuis trois ans au moins, nous l'avons dit. C'est pourquoi je ne m'étendrai pas sur l'importance toute relative qu'elle revêt dans le basculement qualitatif qui s'opère ici. Nous l'aurons compris, de Braque d'abord, l'entrecroisement régulier de lignes, même verticales-horizontales, ne saurait à lui seul conférer à l'œuvre une nature abstraite, sinon par convention, mais générer une tendance plus ou moins renforcée en ce sens -la virtualité du plan qu'il engendre rejaillissant en qualité sur le rapport de concordance qu'il entretient avec le plan concret du tableau. Dans le cas présent, cependant, il est cette nouveauté jusque là réduite à sa portée figurative : le rectangle en esquisse, son dessin comme dessein, rendu (perceptible) à la fois comme limite et grille minimale de l'œuvre, qui porte au possible la coordination des diverses modalités de représentation (de *Composition* par elle-même) au niveau du plan dont il conditionne et le tiraillement spatial et le continuum ; un dessin qui, de la sorte, est en train de s'accomplir en « tableau » (l'emploi du mot « peinture », quoique concevable, risquant ici le malentendu). Ainsi, nous saurons revenir sur l'évidente abstraction de *Composition*, non pour la remettre en cause, mais convenir de sa singularité, noter qu'elle relève d'une coïncidence entre réalité représentée et moyen de représentation, référentiel physique et médiation, objet-tableau et médium-tableau -soit, à pousser le bouchon plus

loin, d'une confusion entre figuration et abstraction.

L'interprétation peut paraître outrée, puisque l'on définit volontiers l'abstraction par opposition à la figuration, que l'on considère commun aux peintres abstraits (Kupka, Kandinsky, Malevitch et Mondrian, les premiers) le rejet de l'image figurative, apparence ou réplique d'une réalité physique. De quelque manière, elle l'est. Cependant, le manque de mesure à dire cette confusion relève moins d'un excès d'interprétation que d'une certaine approximation terminologique dont s'accommode en général le propos critique, un cloisonnement par trop radical dont la singularité de l'œuvre gleizienne permet d'apprécier la perméabilité, fruit d'un ajustement forcé. La définition de l'abstraction que j'emprunte à Eric De Chassey me paraît plus précise, quoiqu'elle puisse véhiculer de raccourci anachronique -c'est pourquoi je la garderai. En effet, la notion de « représentation sans médiation », par comparaison à celle de « représentation d'une réalité physique », porte à penser celle de « représentation mentale » à part entière, c'est-à-dire irréductible à l'abstraction *et* à la figuration. Au contraire, parler de figuration et de « non-figuration », opposition brute s'il en est, plutôt que d'appeler à la comparaison, implique l'étanchéité, l'exclusion réciproque, et dans ce cas : soit la réplique est considérée exacte, sinon porteuse de quelques traits d'école sans importance à cet égard, et l'abstraction tire à elle le drap mental jusqu'à s'entendre « purement conceptuelle » ; soit elle se considère par trop soumise à tradition ou autre arrangement intellectuel, et l'abstraction se couvre d'une étoffe concrète jusqu'à s'entendre « exclusivement matérielle ». Esprit contre Matière, deuxième salve. *Composition* permet de battre en brèche cette distinction, en tous cas comme argument et modalité d'une limite ferme entre abstraction et figuration. Nous retiendrons, pour généralité, qu'il n'est nul apanage en ce domaine et que l'opposition entre abstraction et figuration, toute évidente qu'elle soit, ne saurait se réduire à l'axiome... Tel poser pour acquise, et non comme question, la rupture opérée en ces termes dans les années 1910. Nous avons vu ce que ce genre d'*a priori* devait produire d'incorrection à l'encontre du cubisme tactile de Georges Braque. Dans le cas de *Composition*, il pourrait nous faire oublier son inclination classique, sinon servir de prétexte à éluder ce qui, dans la continuité de l'œuvre, sous-tend cette filiation : en premier lieu, l'allégeance au rectangle compris comme limite traditionnelle du tableau et l'importance accordée au dessin dont le trait modulé sur trois notes (violet, noir et blanc) rejoue le rapport classique de l'ombre et de la lumière au niveau de ses angles, cela sans perdre l'argumentaire formel jusque là préservé dans son aptitude à produire le renvoi à une réalité matérielle extérieure et générant, ici encore, un champ d'ambiguïtés supposé typique de l'objet -nous atteindrons avec Piet Mondrian le seuil classique d'une telle caractérisation.

La permanente primauté concédée depuis *Cathédrale de Chartre* à la conjonction d'une grille orthogonale et d'un format rectiligne, la recherche d'équilibre entre spatialités potentielles et frontalité hiératique, la « reconnaissance [grandissante] accordée au plan matériel du tableau », ¹¹⁷ devaient conduire Albert Gleizes à l'abstraction. Pour autant, celle-ci ne répond pas d'une conception matérialiste de l'objet ; le prétendre serait la réduire à quelque « écriture » dont nous avons déjà parlé. S'il est une convention à laquelle se raccroche ce devenir, elle est plutôt d'ordre conceptuel : c'est une géométrie, une géométrie qui se veut inhérente au tableau, au tableau entendu dans son acception académique. En ce sens, relevons que la perte du référentiel physique extérieur se

¹¹⁷ Alibert, p. 46

rencontre bien avant 1915, dans la flèche de *Cathédrale*, une œuvre affichant son attachement à la peinture classique. En ce sens, ajoutons que le phénomène s'étend à l'échelle de *Composition* via le rectangle, ce qu'il produit d'effets et/ou représente. En ce sens, insinuons que l'horizontale et la verticale n'interdisent jamais d'elles-mêmes le renvoi à la perspective -contrairement à l'oblique qui, de manière déterminable, répond ou non de cette logique. En ce sens, évoquons le penchant cézannien du peintre, son attrait pour la géométrisation de l'espace et sa prise en charge des limites de l'œuvre en tant qu'éléments moteurs de la composition. En ce sens, enfin, mentionnons que par la suite Albert Gleizes jouera de ce rectangle, de ce champ formel tirillé dans son aptitude à générer une impression d'espace par le biais d'un continuum plan : repris tel quel au bord du tableau, il subira toute une série de translations et de rotations, plus ou moins savantes, au centre de la toile ; ces compositions, basées sur une grammaire rigoureuse et stable inventée par le peintre, privilégieront comme maître d'œuvre le dessin -assujettissant la couleur en aplats larges (Ill. 44, 45, 46 et 47).

I - D - 4 - Juan Gris, un ajustement de tableaux, une synthèse de points de vue

Je n'envisagerai que très partiellement le cubisme de Juan Gris, suivant une durée assez brève durant laquelle il recourt à la grille, de la seconde moitié de 1911 à la fin 1913. D'emblée nous qualifierons cette période d'« analytique ». L'adjectif provient d'une réflexion posée par le peintre lui-même dans le *Bulletin de la vie artistique* daté du 1^{er} janvier 1925. Selon lui, le cubisme des premiers temps se bornait à « une représentation purement descriptive et analytique ». Au « commencement, développe-t-il, le cubisme était une analyse qui n'était pas plus de la peinture que la description des phénomènes physiques n'était de la physique. Mais maintenant que tous les éléments de l'esthétique dite cubiste sont mesurés par la technique picturale, maintenant que l'analyse d'hier s'est transformée en synthèse par l'expression des rapports entre les objets mêmes, on ne peut pas lui faire ce reproche. Si ce qu'on a appelé cubisme n'est qu'un aspect, le cubisme a disparu ; si c'est une esthétique, elle s'est incorporée à la peinture ».¹¹⁸ Précisons avec John Golding que, si « Gris avait raison de distinguer une série de phases différentes dans son évolution, [...] en cherchant à définir à partir de ces catégories la nature même du cubisme, on (et d'abord Juan Gris) ne fait que mettre en lumière les différences entre le style de Gris et celui des [...] autres artistes. »¹¹⁹ Nous ferons donc une distinction entre cubismes analytique et synthétique seulement pour lui. Demeure un petit souci, et qui porte à diverses interprétations possibles, Juan Gris n'arrête aucune date charnière quant à cette transformation. D'après John Golding, « c'est en 1914 et 1915 que Gris s'engagea vers une manière plus « synthétique » »,¹²⁰ soit à partir du moment où il abandonne définitivement l'entrecroisement régulier de lignes. D'autres critiques, tel Juan Antonio Gaya Nuño, situe le virage en 1912¹²¹ ; or, au début de cette année, la grille connaît un profond changement : d'abord double, avec une prépondérance pour l'oblique, elle devient exclusivement orthogonale (et le restera jusqu'à disparition).

Nature morte de 1911 (Ill. 48) et *La Table à café* de 1912 (Ill. 49) sont exemplaires de ces quelques mois au cours desquels deux entrecroisements réguliers de lignes émergent des travaux de Juan Gris, l'un renvoyant au format rectiligne du support, l'autre à ses diagonales, ou presque. Concernant la couleur, leurs palettes restent très limitées ; du noir au blanc nous passons par une ou deux teintes au maximum (brune dans *Nature morte*, bleue et ocre dans *La Table à café*). Le dégradé, systématique en son emploi et bien qu'il puisse s'apparenter à un modelé, ne rend pas toujours le volume d'un objet ; chaque portion d'espace se voit traitée de telle manière. Cette apparente gratuité se retrouve au niveau du contraste fort (généralement noir et blanc) qui conditionne la quasi-totalité des lisières entre alentour et objet, mais aussi du contraste faible qui régit la majeure partie des passages entre les différents points de vue. Une courbe adoucit de temps à autre la raideur de l'ensemble ; mais, si l'inflexion revêt en cela une raison plastique, l'occasion se montre avant tout iconique : le tracé simule inmanquablement l'arrondi d'un verre, le galbe d'une coupe, le renflement d'un vase, la corolle d'une fleur ou le fond d'une bouteille. Il résulte de tout cela une sorte d'assemblage serré d'éléments « sphériques et

¹¹⁸ *Bulletin de la vie artistique*, illustré bimensuel, Paris : Bernheim-Jeune Editeurs d'Art, 1er janvier 1925

¹¹⁹ Golding, p. 208

¹²⁰ Golding, p. 208

¹²¹ Gaya Nuño Juan Antonio, *Juan Gris*, Barcelone : Polígrafa, 1984, p.72

tubulaires ». ¹²² Et les deux grilles se potentialisent au gré des nombreux segments compris par cet agencement. Nous remarquerons pour finir une oblique montante largement indiquée au milieu du tableau, quoique par des rapports diffus (précisément, une diagonale dans cas de *La Table à café*) ; sans raison figurative évidente, elle interdit à l'ensemble de se disloquer, prenant à partie le tiraillement violent, entre bidimension et tridimension, auquel se voit soumis tout le champ de l'œuvre, puisqu'elle participe à la fois de la grille oblique et d'un effet d'encoignure relativement sourd.

Gaya Nuño attribue à ces natures mortes un « caractère mécanique et machiniste », ¹²³ tout en retenant pour définir la période qui les concerne le mot « analytique ». Je ne saurais dire si je suis pleinement d'accord avec lui. En effet, le lien entre ces termes n'est pas évident au point de passer outre l'explication ; or, Gaya Nuño ne se fend d'aucune ; je ne peux donc garantir que nous aurions la même.

Un petit historique sera nécessaire pour expliquer le lien que je fais. Arrivé à Paris en 1906, Juan Gris vécut quatre ans de ses talents d'illustrateur. Si la peinture devait déjà l'attirer, il ne sut s'y consacrer pleinement qu'à partir de 1910, moment où il prit pour nom Juan Gris. ¹²⁴ Des prédispositions (admettons, cela a été dit) ¹²⁵ et l'ascendance de Pablo Picasso (déjà reconnu, de six ans son aîné, qu'il côtoyait depuis trois ans comme compatriote et voisin de palier) le menèrent rapidement à s'intéresser au « cubisme ». Suivirent plusieurs mois consacrés à l'étude des pairs et du père, Paul Cézanne. L'influence du peintre aixois fut majeure, en témoignent une aquarelle de 1910 intitulée *Trois lampes* et deux huiles sur toiles de 1911, *Le Livre* et *Pot et bouteille* (Ill. 50, 51 et 52). Si l'on décèle dans ces travaux quelques « passages », et de là une certaine considération portée sur le continuum plan de l'application picturale, l'attrait pour l'« ossature des choses » s'y perçoit de manière évidente ; en revanche, rien ne laisse entendre qu'une attention accrue ait été prêtée aux bords de l'œuvre sur le moment. L'intérêt paraît plus tard, dans des tableaux tels que *Nature morte* et *La Table à café*, desquels émerge une grille orthogonale. Or, il est à noter que l'entrecroisement régulier de lignes obliques survient exactement suivant cette latence, ce qui permet de supposer larvaire la prise en compte de la planéité de l'œuvre jusque là ; par contre, dès que la double grille se potentialise, c'est avec force, au gré de segments nombreux, en grande partie marqués par des rapports de contraste bruts (privilège accordé à l'oblique il est vrai, l'orthogonale attendant son heure...). D'où cette idée que l'analyse de Juan Gris, à ses débuts, se rapporte moins aux objets traités qu'à des moyens plastiques déjà éprouvés par d'autres peintres « cubistes », en premier lieu « Pablo » Cézanne ; d'où cette idée que l'analyse implique à Juan Gris de pousser ces moyens plus loin, afin de les ressentir lui-même, non seulement à les voir, mais aussi à les peindre ; d'où cette idée que l'analyse conduit Juan Gris à rejouer certains de ces moyens avec outrance, pour les comprendre (ou les rejeter, suivant les cas), quitte à friser le machinisme, quitte à frôler le mécanique, parfois jusqu'au grippé ; il en est ainsi, me semble-t-il, du dégradé et de la grille oblique qui, passés les premiers mois de 1912, ne reviendront pas ; il en sera de même un an et demi plus tard pour la grille orthogonale -tandis que l'analyse entre temps

¹²² Gaya Nuño, p. 72

¹²³ Gaya Nuño, p. 72

¹²⁴ Selon la date la plus communément admise par les chroniqueurs. Il s'appelait auparavant José Victoriano Carmelo Carlos González-Pérez

¹²⁵ Par Gaya Nuño, notamment.

aura su varier de cible, nous l'allons voir.

J'évoquerai pour transitoire le *Portrait de Pablo Picasso* exécuté par Juan Gris en 1912 (Ill. 53). Ce tableau, écrit Gaya Nuño, « ne comporte aucun élément stylistique gratuit ; (il) est très agréable, d'un coloris pâle, d'une composition admirable -toujours avec une nette tendance à la diagonale-, et d'une concision géométrique qui ne fait que souligner la ressemblance. Au même titre que le portrait de Vollard par Picasso, cette œuvre de Juan Gris prouve que le cubisme, dans la mesure où il était fidèle à lui-même, était très éloigné de l'anti-figuratif, et qu'un portrait cubiste peut et doit être aussi ressemblant, sinon plus, qu'un portrait académique. »¹²⁶ Mettons de côté le caractère enchanté et le caractère partisan du propos, puis mentionnons que le terme « oblique » serait plus juste que celui de « diagonale », il n'en reste pas moins que l'auteur pose les tenants et les aboutissants d'un changement qui s'opère alors dans l'approche de Juan Gris. Finie la gratuité « machiniste », place à l'iconicité cubiste...

Quid ? Comparons.

De prime abord, les solutions plastiques restent identiques à celles de *Nature morte* et de *La Table à café* ; mais, à le vérifier scrupuleusement, pas tout à fait. Si une oblique centrale (et descendante en l'occurrence) parachève toujours le maintien de l'ensemble, elle provient en majeure partie d'un rapport de contraste fort qui articule deux points de vue portés sur le torse de Pablo, l'un de face, l'autre de profil ; aussi, connaît-elle quelque raison figurative. La palette, encore limitée, s'élargie tout de même à quatre couleurs et celles-ci se dispensent généralement en fonction des éléments figurés : l'ocre va aux boutons, le bleu à la chemise, le rouge aux joues et le brun aux cheveux. Cette dernière teinte prend également en charge les dégradés (comme autant de modelés ou de pseudos modelés) ; de ce fait, l'emploi du noir et du blanc se voit réduit, la lisière marquée de leur rapport brut se raréfie et le champ du tableau, toujours sous tension, trouve plus aisément son équilibre. Dans ces conditions, le contraste faible n'est plus seul à régir la cohésion des divers points de vue, en témoignent le traitement du visage comme de l'oblique susdite. La courbe, quant à elle, ne perd rien de sa fonction lénifiante, ni de sa raison iconique ; au contraire, son emploi est plus ample. Tous ces changements révèlent une considération grandissante accordée à la spécificité du modèle, qui s'accompagne d'une confiance plus forte dans la maîtrise des moyens mis en œuvre pour le représenter (de façon « cubiste »).

Dans ce contexte, les segments qui génèrent la grille oblique se divisent en deux catégories (Fig. 7). Dans les deux tiers inférieurs gauches du tableau, ils sont pour la plus part parallèles à l'oblique descendante et chacun d'eux procèdent assurément de cet intérêt croissant prêté au traitement du modèle singulier (soit parce qu'il relève d'un effet de relief propre à l'un de ses aspects, soit parce qu'il articule deux de ses aspects, soit parce qu'il procure à l'ensemble de ses aspects une certaine assise). Dans le tiers supérieur droit par contre, ils épousent tous l'orientation de son pendant perpendiculaire (qui, lui, n'est pas marqué) et se répètent à égale distance sans qualité iconique évidente, comme si cette régularité visible n'avait d'autre implication figurative que de ramener vers l'avant la représentation multipolaire de Pablo. Reste une région intermédiaire délimitée par l'oblique centrale et une parallèle issue d'un rapport de teintes rouge/bleue ; dans cette zone, les segments descendants et leurs pendants, montants, se rejoignent ; or, l'équidistance de ces derniers s'y perd, de gauche à droite, au profit de la ressemblance

¹²⁶ Gaya Nuño, pp. 77-78

(avec un pli du vêtement, par exemple).

Notons en passant que cette zone intermédiaire offre une teinte bleutée dont le caractère iconique est loin d'être flagrant -son implication figurative demeurant sans doute d'accuser le lien entre le rendu multipolaire de Pablo et « celui » de l'espace alentour.

Concernant les segments horizontaux et verticaux, leur répartition n'est pas fonction de leurs directions -ou très peu (Fig. 8). Dans les deux tiers inférieurs gauches du tableau, ils résultent de contrastes faibles et participent indéniablement de la représentation du modèle particulier suivant plusieurs points de vue. Dans la région intermédiaire, quelques amorces (uniquement verticales et davantage marquées) s'accommodent de même selon la figure. Dans la partie haute, les deux orientations se voient indiquées longuement par des rapports de contraste forts et, s'il tient de cela une iconicité quelconque, l'espace de référence n'est que probable (j'opterai pour la représentation d'un mur garni de deux tableaux et d'une partie de plafond).

Finie la gratuité « machiniste » donc ? Place à l'iconicité cubiste ?

Si l'on considère seulement les deux tiers inférieurs gauches du tableau, en effet : tous les éléments concourent à rendre sous divers aspects un portrait ressemblant au peintre andalou. « Hommage à Pablo Picasso »¹²⁷ qui, de maître à penser, devient sujet. Sujet d'étude multipolaire et rendu comme tel. Ainsi, finie l'analyse des moyens engagés par les pairs, place à l'analyse du référent sous différentes « coutures » ; ou, finie l'analyse « du cubisme », place à l'analyse « cubiste ». Une analyse qui n'interdit pas le recours aux segments verticaux, horizontaux et obliques. Une analyse qui n'interdit pas de les voir se répéter et, par-là même, potentialiser deux grilles. Une analyse qui n'interdit pas leur renvoi à la planéité de l'œuvre, ni celui de l'orthogonale aux directions privilégiées par ses bords. Une analyse qui n'interdit pas de concevoir dans ces deux renvois certains facteurs de cohésion propre à la représentation d'une réalité physique envisagée suivant plusieurs points de vue. Une analyse qui, de la sorte, s'apparente à cette figuration visuelle que nous avons un temps reconnue dans l'œuvre d'Albert Gleizes.

Mais, si l'on tient compte de l'ensemble du tableau, la réponse se montre plus problématique. Dès lors qu'un facteur de cohésion dépasse un certain seuil de perceptibilité, l'iconicité se perd, la figuration visuelle se délite en inclination plastique et l'analyse revient sur les moyens mis en œuvre pour représenter une réalité concrète selon divers aspects (ce, au détriment de la singularité du sujet comme de son étude multipolaire). Je pense bien sûr au traitement des segments obliques dans le tiers supérieur droit du tableau, à leur équidistance marquée, mais également au bleu de la zone intermédiaire. L'un comme l'autre excèdent la ressemblance avec une réalité matérielle extérieure tout en posant le principe d'une solution formelle « cubiste » : ici, le débordement extra mimétique d'une couleur, le principe du « passage » ; là, la répétition régulière d'une direction (en l'occurrence oblique), celui de la grille si, toutefois, la rencontre de quelques-uns de ces segments équidistants avec les lisières perpendiculaires de la zone bleue intermédiaire suffit à induire le second principe de l'entrecroisement régulier de lignes, la double orientation. Poursuivant cette dernière remarque et la prenant pour exemple, je dirai que l'« induction formelle » (entendons : « un mécanisme logique, prenant pour règle la mise en rapport de solutions « cubistes » reçues de l'expérience des pairs, et fonctionnel, à peindre ») se pose ainsi comme principe fondamental du premier

¹²⁷ La formule est inscrite au-dessus de la signature.

« cubisme » de Juan Gris.

Dans une moindre mesure, les segments verticaux et horizontaux dans la partie supérieure de l'œuvre touchent au seuil de perceptibilité ; toutefois, il n'est pas franchi puisque nous leur attribuons telle ou telle ressemblance (avec des bords de tableaux accrochés à un mur et une jonction de ce mur avec un plafond, par exemple). De cette iconicité fébrile, nous pourrions déduire que le seuil en question correspond à la limite fonctionnelle d'une solution formelle « cubiste », dans ce cas précis la grille orthogonale. Mais cela sans compter que des segments obliques équidistants, de multiples dégradés brun-rouge, brun-blanc, et des contrastes forts conditionnent aussi le rendu dans la partie haute du tableau. Et cela sans compter, non plus, que les dits segments (respectivement, les dits dégradés) excèdent la ressemblance avec une réalité matérielle extérieure tout en posant le principe d'une solution formelle « cubiste » : celui de la grille oblique (respectivement, du pseudo modelé). Or, prenons pour exemple d'iconicité le cas de deux tableaux accrochés à un mur. Celui du centre paraît au gré de deux segments induits par contraste fort ; et, réciproquement, leur ressemblance avec des bords induit que la région plus claire, poussée vers l'avant, ressemble au champ frontal et partiellement rendu d'un tableau, tandis que la plus sombre se fait mur. Celui de droite paraît en réponse au premier mais se maintient mollement du fait des segments obliques et des dégradés ; le champ partiel et frontal ne vient pas à nous visuellement ; cependant, la ressemblance avec deux arêtes induit un champ de tableau rendu partiellement, un champ empreint de segments obliques et de dégradés, un champ posant par là même les principes de deux solutions « cubistes », la grille (du moins la répétition régulière d'une direction) et le pseudo modelé, un champ qui, de fait, ressemble au *Portrait de Pablo Picasso* réduit à sa partie haute, un champ où l'induction formelle « cubiste » tendrait à perdre, non sa logique, mais sa fonctionnalité : produire de la ressemblance. Partant de ces quelques considérations, je déduirai donc, de cette iconicité fébrile, que le seuil en question correspond à la limite fonctionnelle d'une *induction* formelle « cubiste » -non d'une solution telle détachée du processus. Et j'ajouterai que, si sa logique persiste au-delà de cette limite, le mécanisme n'a plus pour fonction que de se laisser percevoir lui-même (en tous cas, de rendre perceptible en son principe telle ou telle solution formelle « cubiste »).

Porté vers « l'expression des rapports entre les objets mêmes », soucieux à leur égard de mesurer en praticien « tous les éléments de l'esthétique [...] cubiste », Juan Gris exclut les trop visibles qui, par-là même, se montrent contraires à cette aspiration d'ordre figuratif. Courant 1912 donc, le retrait du passage cézannien, de l'entrecroisement régulier de lignes obliques et, dans une certaine mesure, du pseudo modelé, légèrement progressif, n'en est pas moins définitif. Dans le même temps, vases communicants, les segments verticaux et horizontaux deviennent prépondérants, excèdent la ressemblance avec la réalité physique prise pour référence et posent en son principe la grille orthogonale. Cependant, décevant la logique, Juan Gris en use encore durant un an et demi. Est-ce à dire qu'une perceptibilité, même excessive, accordée à cette solution formelle ne remet pas en cause à ses yeux l'iconicité de l'œuvre ? Jusque fin 1913, certainement non. Il en fait même le chantre de la représentation analytique du concret, qui offre à la figuration visuelle cubiste de ses œuvres les plus carrées.

Dans le *Portrait de Germaine Raynal*, nous trouvons encore des passages, répartis en haut et en bas, des segments parallèles et obliques, localisés au niveau du toit, et des pseudos modelés dont les plus prégnants touchent au mur de la maison, au visage et aux épaules.

Mais la cohésion de l'œuvre s'appuie fondamentalement sur une profusion de segments horizontaux et verticaux. Ce sont eux qui conditionnent la plupart des articulations entre les différents points de vue. Très peu proviennent d'un simple rapport de contraste ; ils font presque tous l'objet d'un tracé. Il résulte de leur ensemble une « charpente de lignes, comme l'armature d'un vitrail ou une grille de métal irrégulièrement construite, [...] surimposée [sic] au personnage et au fond ».¹²⁸ Nous aurons reconnu la phrase de John Golding où, pour la première fois, le mot « grille » est employé à propos d'une œuvre artistique. La citant à cet égard, je notais que le terme désignait alors un objet et trouvais dans ce fait une raison étymologique. Longtemps réservée à l'objet, l'acception devait évoluer avec le vingtième siècle, s'appliquer à une forme, s'étendre au « concept », et intégrer le vocabulaire de l'art selon cette progression. Ainsi, lorsque John Golding fait état d'une certaine irrégularité, celle-ci ne concerne la forme qu'en raison de l'objet ; le mot « lignes » qu'il utilise est en fait synonyme de « traits » et, par convention, ressemblance, ces traits figurent des barreaux de métal appartenant à quelques ustensiles ancestraux -gril de supplice ou de cuisson, clôture, protection, et même ossature de vitrail. Certes, mais que l'on rétablisse les notions de ligne et de régularité, la comparaison ne remet pas en cause la virtualité de la forme, ni d'ailleurs celle de l'objet puisqu'il est figuré. Et cette représentation (symbolique, iconique et partielle) se résout comme un important facteur de renforcement. Nous pourrions poursuivre à parler plans, coordonnées, spatialités et nous accorder sur un tiraillement entre bidimension et tridimension... Or, c'est à ce stade de la réflexion que rejaillirait l'argument déroutant. Le tiraillement est aussi celui de deux figurations, celle de Germaine Raynal dans un espace urbain et celle d'un objet-grille, telle une « armature de vitrail ». A « l'intérieur de chaque panneau ou compartiment, le sujet est étudié sous un angle de vision différent »¹²⁹ ; l'ajustement de « panneau » à « panneau » (re)compose¹³⁰ le sujet multipolaire en même temps qu'il rend les jointures entrecroisées d'un objet plat compartimenté, une grille de métal incomplète. Ainsi, se tiendrait devant nous la représentation simultanée de deux réalités concrètes.

L'interprétation est séduisante et mériterait d'être défendue un peu mieux. Notamment, je pourrais souligner d'autres qualités proches du vitrail -en prenant exemple parmi les plus anciens que l'on puisse admirer en France, ceux de la cathédrale de Chartres. La première qualité voisine concernerait l'armature : outre les jonctions rectilignes, généralement verticales et horizontales, qui assurent le maintien du pan vitré (Ill. 54a), il n'est pas rare qu'un raccordement de métal épouse le contour propre à tel élément figuratif (Ill. 54b) ; or, il en est ainsi du tracé noir dans le tableau de Juan Gris ; je mentionnerai les courbures d'épaules, quelques inclinaisons de toit et les deux profils d'une seule bouche (pour coquetterie). Le second toucherait au rendu du détail compartimenté : le traitement des cheveux, celui des yeux ou bien du nez n'est pas sans rappeler l'opacité mesurée qui module l'éclat du verre en visage (Ill. 54c). Mais je ne m'attarderai pas davantage car il est une distinction en regard de laquelle la référence au vitrail s'amenuise irrémédiablement : la combinaison des points de vue chez Gris répond d'abord d'une

¹²⁸ Golding, p. 177

¹²⁹ Golding, p. 177

¹³⁰ Il me semble que le verbe « composer » ou « recomposer », de sorte à générer une grille, traduit mieux cet « assemblage » de Juan Gris que l'évocation faite par John Golding d'une grille de vitrail « surimposée » au personnage.

cohésion d'ordre spatiale (en l'occurrence liée au rendu d'un portrait) ; or, s'il est possible d'envisager cette sorte d'agencement dans le vitrail, sa détermination est avant tout temporelle et thématique : *La Vie de Saint Apollinaire* rend le parcours du premier évêque de Ravenne en distribuant chronologiquement par scènes ses épisodes marquants (Ill. 54d) ; dans *Le Zodiaque et les travaux des mois*, les labours saisonniers (labours, semailles, récoltes...) se succèdent de même en réponse aux symboles stellaires (Ill. 54e). A considérer des points de vue contraints à des « panneaux », leurs jonctions verticales, horizontales et franches comme des arêtes, des aspects divisés en périmètres, leurs contours rectangles, peu ou prou semblables au pourtour de l'œuvre, leurs ajustements « forcés », enclins au « recouvrement partiel », je dirai plus volontiers que l'ensemble est à l'image d'un assemblage de tableaux. De tableaux figuratifs, cela va sans dire, puisqu'ils représentent des réalités matérielles qui leur sont extérieures. Un assemblage similaire aux accrochages qui se pratiquaient encore dans les Salons au début du XX^{ème} siècle (Ill. 55). Des accrochages visiblement obstrués, fait d'emboîtements forcés, portés aux chevauchements, l'essentiel étant sans doute de faire tenir la totalité des œuvres sélectionnées dans l'exposition, quoique l'espace en soit restreint.

Un tableau de tableaux. Un tableau figuratif constitué de tableaux figuratifs. Voilà pourquoi le recours à la grille orthogonale perdure plusieurs mois après qu'elle eut pris en charge l'essentielle de la cohésion de l'œuvre. Cette ressemblance pallie le délitement que produit normalement la perceptibilité excessive d'une solution cubiste.

Dans l'œuvre de Juan Gris, bien sûr, le cadrage des « tableaux » n'a rien de traditionnel, puisqu'ils sont soumis dans leurs proportions à la reconstitution d'un portrait en buste, soit à la (re)composition d'un motif classique somme toute (Ill. 56). Par ailleurs, le dessin occupe dans ces « tableaux » une place souveraine : la couleur s'y dispense selon lui, en aplats et dégradés (hormis les lèvres rouges, appuyées, et la chevelure, ébauchée, sûrement trop « délicates » à cerner). Le trait figuratif, lui, est assujéti à leurs contours : s'il se surprend parfois à les épouser, et même à les déborder (telle une incise reprenant à son compte le principe du « passage » abandonné pour la couleur), il est généralement stoppé net par le tracé d'un périmètre. Une étude préparatoire, s'il est besoin, nous assure de cette hiérarchie (Ill. 57). De l'allégeance de la couleur au dessin, du dessin au format rectangle, jusqu'à la (re)composition d'un portrait en buste, cette œuvre de Juan Gris offre certains relents académiques qui ajoutent à cette ressemblance que l'on peut lui trouver avec un accrochage du dix-neuvième siècle.

Figuration visuelle, apanage de l'orthogonalité, implications du rectangle, tableau de tableaux, prédominance du dessin, relents classiques... Le cubisme de Juan Gris serait-il gleizien ? Une fois passée l'étude des moyens, en effet, nous leur trouvons nombre de critères communs. Pour autant, il n'en est rien.

Primo. « Gris, écrit Roger Fry, recherche avant tout des lois ; il ne veut pas convaincre ni séduire, mais analyser. Ses toiles donnent une impression de certitude, elles s'organisent parfaitement et se replient sur elles-mêmes, se referment, sans hésitation ni hasard, selon un ordre bien défini. »¹³¹ La notion d'ordre est souvent rattachée au cubisme de Juan Gris, toujours si l'on tient compte des sous-entendus : il est « scientifique » pour

¹³¹ Fry, pp. 56-57

Apollinaire,¹³² « rationnel » ou « conceptuel » pour Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler,¹³³ « intellectuel » pour John Golding,¹³⁴ entendu pour Juan Antonio Gaya Nuño.¹³⁵ Je ne me priverai pas de citer ce dernier : « N'oublions pas que la principale préoccupation profonde de Juan Gris -même s'il le proclame rarement ou pas du tout- va être celle de l'ordre. »¹³⁶ De l'analyse à la synthèse, bien sûr, le cubisme de et selon Juan Gris n'est certainement pas hostile à cette idée. A parler d'œuvres « mécaniques » puis « carrées », je ne crois pas non plus lui échapper. Mais, de là à trouver dans ce penchant pour l'ordonnance une volonté dogmatique, il n'est qu'un pas et nous ferions erreur. Autant chez Gleizes, un premier texte d'autorité, *Du cubisme*, des propos péremptores et quelques travaux « modes d'emploi », comme *Cathédrale*, supposent un ordre « cubiste » posé au préalable, des lois « cubistes » s'imposant à un faire « cubiste » -ce qui d'ailleurs n'empêche pas l'œuvre d'évoluer, comme nous l'avons pu voir. Autant chez Gris, une contribution théorique tardive¹³⁷ et des travaux d'étude présument seulement d'un ordonnancement de méthode -le « caractère machiniste » de ses premières analyses cubistes en est une manifestation possible. Rechercher des lois, dans l'analyse des pairs, puis du concret, n'accompagne pas nécessairement une volonté de les poser. Cette sorte de recherche implique aussi qu'elles puissent être pensées (en particulier dans la pratique), estimées et, selon les cas, intégrées, prises à parti ou rejetées. Ensuite vient la synthèse, des lois peut-être s'établiront, la question de l'ordre s'articulera autrement mais n'intéressera plus celle de la grille.

Secundo. « Ce que [Gris] voulait faire, poursuit Roger Fry, c'était moins appréhender et résoudre le problèmes des rapports des volumes avec la surface à deux dimensions, que bâtir dans chaque tableau une « architecture plate et colorée ». Il précise : dans cette architecture, les « objets, fragmentés, démultipliés, mais identifiables, se groupent à partir d'un système plastique fondé sur des correspondances de rythmes et de volumes, des reflets, des échos. »¹³⁸

Juan Gris ne flirtera jamais davantage avec l'abstraction que dans sa période analytique. Notamment, il ne poussera pas la perceptibilité des solutions au-delà de ce que nous avons rencontré jusqu'à présent. Une fois rejetées les plus promptes à se montrer pour elles-mêmes, la synthèse viendra et n'aura d'autre enjeu que de traduire dans ses rapports tel assortiment concret, dont ceux qu'il entretient avec le peintre.¹³⁹ Quels que soient ses

¹³² Cité in Gaya Nuño, p. 7

¹³³ Cometti Jean-Pierre, « Juan Gris, l'explor...eur », in Green Christopher (s. l. d. d.), *Juan Gris, peintures et dessins 1887-1927*, Catalogue d'exposition, Marseille : Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1998, p. 37

¹³⁴ Golding, pp. 181 et 247

¹³⁵ Gaya Nuño, p. 59

¹³⁶ Gaya Nuño, p. 59 (c'est moi qui souligne)

¹³⁷ L'essentiel de ses théories esthétiques date de 1924-25. La plus aboutie, *Des possibilités de la peinture*, a été lue à la Sorbonne en 1924.

¹³⁸ Fry, p. 57

¹³⁹ « Permettez-moi de finir en disant que la seule possibilité de la peinture est l'expression de certains rapports du peintre avec le monde extérieur et que le tableau est l'association intime de ces rapports entre eux et la surface limitée qui les contient » (conclusion de la conférence donnée par Juan Gris le 15 mai 1924 ; texte reproduit in Kahnweiler Daniel-Henry, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris : Gallimard, 1946 ; citée in Cometti, pp. 37-44 ; p. 39, note 20)

degrés de conception, par opposition à la « vision », ¹⁴⁰ d'autorité attribuée à la composition ou à la structure, de conditionnement générique ou symbolique et d'attachement à la platitude de l'application. Entre temps, ce dernier critère aura eu raison du recours à l'entrecroisement orthogonal, nous le verrons.

De quelque manière, Albert Gleizes au contraire épousera l'abstraction en 1915.

L'interprétation portée sur le cubisme synthétique de Juan Gris, évidemment, n'a pas toujours été ainsi. Je citerai seulement celle de Carl Einstein telle que rapportée et commentée par Jean-Pierre Cometti, histoire de revenir sur l'anachronisme de l'œuvre d'art, ou plus précisément sur la notion de « temps mental » compris entre sa production et sa réception. Pour Carl Einstein, écrit Jean-Pierre Cometti, « Gris était, de tous les peintres cubistes d'alors, celui qui s'opposait le plus à l'*abstraction*. ¹⁴¹ Par là, Einstein voulait dire que la démarche de Gris ne partait pas des objets, et que son art n'était donc pas animé par le souci de restituer des aspects sélectifs qui en eussent été dissociés. Pour dire les choses autrement, les orientations que Carl Einstein prêtait ainsi à Gris étaient de celles qui, en privilégiant les relations *internes* à l'œuvre, donnaient à sa peinture une signification *abstraite*, précisément, au sens que les développements de l'abstraction picturale donneront à ce terme. Considérée de la sorte, la pureté du cubisme de Gris était comme un gage par avance donné à l'abstraction, au même titre que sa dimension géométrique ou son souci d'unité. Toutes les époques, selon lui, avaient ressenti « ce besoin d'unité dans les tableaux » ». ¹⁴² Nous comprenons le cheminement, le contexte, le parti pris. Mais, à définir l'abstraction comme « représentation sans médiation », le privilège invoqué par Carl Einstein soulève tout juste une tendance, un renforcement, une ambiguïté à l'œuvre, qui ne sauraient permettre l'omission des propos tenus par Juan Gris sur son indéfectible intérêt pour les objets, les liens entre eux, sa relation à eux.

Tertio. Chez Albert Gleizes, le rectangle survient comme facteur d'abstraction, en impliquant une coïncidence entre moyen de représentation et réalité représentée, médium-tableau et objet-tableau : la figuration de *Composition* par elle-même, de cette entité spatiale et matérielle, coordonne indéfiniment ses trois modalités (unipolaire, multipolaire et plane) dans un champ restreint de par sa ressemblance avec le rectangle, forme prise par le pourtour du tableau et sorte de grille orthogonale minimale ; dans ce contexte, les deux directions perpendiculaires s'envisagent aussi comme limites, à l'image des bords de l'œuvre.

Chez Juan Gris, la verticale et l'horizontale se considèrent également de la sorte : marquant quelques rectangles, elles sont semblables aux lisières du tableau. Or, nous pouvons déjà noter cette petite différence, si le périmètre gleizien provient d'une similarité, il est effectif dans le cas de Gris. D'où le cloisonnement que nous éprouvons devant son œuvre, tandis que la division reste indéfinie face à celle de Gleizes -potentielle si l'on s'attarde au « détourné ». D'ailleurs, nous ne parlerons pas de « détournés » s'agissant du *Portrait de Germaine Raynal*, bien plutôt de fragments. De fragments de portraits comme autant de tableaux. De tableaux agencés pour (re)composer un portrait. Car la différence essentielle est là, contrairement à *Composition*, l'œuvre de Juan Gris représente une réalité matérielle extérieure, mais aussi moult tableaux représentant une

¹⁴⁰ Raynal, in Fry, pp. 93-95

¹⁴¹ Einstein Carl, *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille : André Dimanche, 1993, p. 49

¹⁴² Cometti, p. 39

réalité comme autant de réalités du même genre. Ce déphasage entre réalité représentée et moyen de représentation n'interdit pas au cloisonnement de se poursuivre, potentiellement ; dans les limites de l'œuvre, la démultiplication des points de vues restreints à autant de rectangles n'est pas impossible ; la division, pour autant, ne saurait se concevoir autrement que définie (ou définissable) ; dans le cas contraire, le portrait de Germaine Raynal se perdrait en faveur d'une coïncidence entre médium-tableau et objet-tableau, selon une logique d'abstraction propre à *Composition*. Pour le dire autrement, la figuration chez Juan Gris coordonne trois modalités (unipolaire, multipolaire et plane) mais de manière définie : un portrait, des fragments de portraits et un « ajustement » de tableaux, le tout en un tableau.

Bref, le cubisme de Juan Gris n'est pas gleizien. Si quelques données leur sont communes, elles ne se fondent pas sur les mêmes conditions.

Par la suite, Juan Gris met de côté le portrait pour ne s'intéresser qu'aux natures mortes (il y reviendra après 1913).

Dans le *Lavabo* (Ill. 58), un rideau s'ouvre sur un cabinet de toilette montrant divers aspects ; ils sont emboîtés les uns aux autres à force de rectangles. A la limite supérieure du champ de représentation, une tringle et des ombres du tissu font penser à un trompe-l'œil, bien qu'il ne soit opérant, à un procédé illusionniste très en vogue au dix-septième siècle, notamment à Delft (Ill. 59a et 59b), à un rideau de scène peint par Parrhasios mais relevé par Zeuxis.¹⁴³ Ainsi, Juan Gris inscrit-t-il sans équivoque ses recherches dans une filiation classique. Indépendamment, chaque point de vue est traité de façon relativement traditionnelle si l'on considère le travail des modelés ; les pourtours des objets par contre sont très marqués, à l'instar des contours qui, dans le *Portrait de Germaine Raynal*, se surprenaient parmi les segments à délimiter tel ou tel aspect. Cependant, le phénomène est ici plus rare ; dans leur grande majorité, les points de vue sont limités par des rectangles. Ceux-ci résultent par tracés et/ou contrastes forts ; en proportion, le recours aux deux techniques est équilibré. Enfin, les effets de recouvrement partiels entre ces rectangles s'amenuisent ; ils s'adaptent les uns aux autres de manière plus précise.

Fin 1912 début 1913, leur ajustement devient plus radical, le chevauchement, exceptionnel. Et, durant cette courte période, seul le tracé de segments horizontaux et verticaux conditionne le compartimentage. Pour cause, les œuvres d'alors tiennent surtout du dessin, à l'exemple de *Guitare et verre* ou de *Nature morte à la guitare* (Ill. 60 et 61). Mais le plus intéressant réside dans le fait que chaque champ rectangulaire répond à la fois d'une vision particulière portée sur l'amas d'objets référentiel et d'un traitement de surface singulier mêlant hachures de crayon brun, semis d'encre, aplats noirs, dépôts blancs et/ou papier vierge. De sorte, chacun prend en charge la représentation d'une œuvre de dessin entendue à la fois pour ce qu'elle rend, un aspect d'une réalité physique extérieure, et pour ce qu'elle est, un ensemble d'applications matérielles sur un support

¹⁴³ « [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, entendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. » (in Pline l'ancien (Littré Émile), *Histoire naturelle*, 2 volumes, Paris : Dubochet, 1848-1850, volume 2, Livre XXXV, pp.473-474)

plat. Et leur assemblage dessiné, donnant l'illusion de produire lui-même l'unité du rectangle de papier qui le limite, rapporte la prise en charge de cette double entrée au niveau de la représentation multipolaire. Ainsi, la référence au trompe-l'œil, littérale dans le *Lavabo*, se trouve-t-elle ici assumée en son principe dans le cadre d'une esthétique cubiste : jeu de points de vue, jeu de dessins, jeu d'objets plats.

L'interprétation n'est pas outrée ; elle reste concevable, et peut-être de manière plus aisée, concernant les tableaux qui suivent : *Le Livre*, *La Guitare*, *Le Bock et les cartes*, *Violon et encrier sur table* (Ill. 62, 63, 64, et 65). En effet, trois types d'éléments s'interpellent au gré des rectangles imbriqués : des points de vue portés sur des objets de référence et rendus suivant une facture classique (la délicate structure d'un livre, le volume d'un cadre ceignant un camaïeu, le galbe strié d'un bock rempli de bière mousseuse, l'ombre noire d'un violon se découpant sur un mûr), des applications de couleurs en pans plus ou moins homogènes (parfois traversées de traits blancs reprenant, tels des pictogrammes, certains de ces aspects) et des imitations frontales d'objets plats (une page de livre, un dessus de marbre, une toile cirée, une carte à jouer, une lé de papier peint et, invariablement, une planche de bois). L'invention du papier collé par Braque/Picasso est évidemment passée par là. Le trompe-l'œil d'objets plats fait le lien entre la représentation des objets extrinsèques vue sous différents angles et celle d'un assemblage de tableaux formant tableau, un champ rectangulaire, matériel et plat, producteur d'illusions spatiales.

Un détail parachèvera cette interprétation. Parmi les quatre œuvres mentionnées pour exemple, *Violon et encrier sur table* est celle qui se montre le moins classique dans le traitement de ses aspects ; le pan coloré, l'imitation d'objets plats et le pictogramme conditionnent l'ensemble de leurs rendus ; en contrepartie, le champ de représentation s'arrondit dans la partie haute pour former une niche, un motif relativement courant dans la tradition du trompe l'œil (Ill. 59b).

Notons que le cloisonnement dans ce contexte oublie son tracé. A mesure, la division en rectangles se suffit des distinctions entre pans de couleurs, simulacres plats et champs classiques. Juan Gris voulait-il ainsi préserver le recours à la grille orthogonale en atténuant sa perceptibilité ? La solution était-elle devenue trop visible en même temps qu'indispensable à ses yeux ? L'hypothèse paraît plausible. Mais alors pourquoi l'abandonner par la suite, et si vite ?

Une réponse pourrait être celle-là. Le trait, le contour, le dessin, se voit cantonné à la représentation, classique ou graphiquement simplifiée, lors même qu'il ne représente plus les lisières ajustées. Tandis que l'image du vitrail se perd, la ressemblance avec un agencement de tableaux en tableau, plus que de s'amplifier, paraît s'épaissir. D'où, cette idée qu'une représentation de la peinture dans tous ses états de tableau devient possible. D'où, cette idée qu'une représentation de la peinture sans autre médiation que le tableau (entendu comme champ rectangle, matériel, plat et producteur d'illusions spatiales) est en train de s'accomplir. D'où cette idée que l'analyse des objets extérieurs pourrait pâtir de cette « dérive » vers l'abstraction. D'où cette idée que le cloisonnement par rectangles non tracés risquerait d'y conduire. D'où l'abandon définitif de la grille.

Une autre réponse serait celle-ci. L'aplat coloré et l'imitation d'objets plats, associés au pictogramme, au semis et autre pointillé, sont de puissants facteurs de cohésion puisqu'ils renvoient simultanément à l'amas de référence et à la planéité de l'œuvre. L'assemblage de rectangle, lui, est sans lien (sinon fortuit) avec l'arrangement concret analysé. De là,

cette probabilité que Juan Gris ait pu estimer, fin 1913, l'entrecroisement de verticales et d'horizontales trop convenu, systématique, sujet à convention. De là, son abandon... Pour une synthèse des rapports entre les objets étudiés plutôt qu'une « exposition » de tableaux (Ill. 66).

Je conclurai ce chapitre en relevant la spatialité bien particulière des travaux par lesquels Juan Gris achève sa période analytique, et son usage de la grille. Localement, une impression de profondeur (classique) peut encore se produire, qu'un sentiment de planéité, issu d'une imitation d'objet plat ou d'un aplat de couleur, contredira dans le cheminement. Mais, pour l'ensemble, c'est à l'ajustement des multiples « tableaux » que revient le privilège d'établir l'illusion d'une troisième dimension : visuellement, rien n'implique en effet que leurs champs se situent à un même niveau ; au contraire, les rapports de couleurs forcent souvent au décalage ; ainsi, leurs frontalités oscillent au voisinage d'un plan global que l'on peut supposer coïncider avec celui de l'œuvre ; il en résulte un jeu d'épaisseur relativement diffus, à la fois parce qu'il occupe tout le champ du tableau et parce qu'il reste imprécis, quoique léger, en terme d'amplitude. Juan Gris saura se servir du phénomène pour traduire plastiquement les relations spatiales propres à l'agencement d'objets étudiés. Il en découlera cette sorte d'« architecture plate » dont parle Roger Fry.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Fry, p. 57

I - D - 5 - Marcel Duchamp, un temps du « cubisme »

Nous trouvons de commun aux cubismes de Georges Braque, d'Albert Gleizes et de Juan Gris une inspiration d'ordre classique, une influence de Cézanne, une considération du tableau, à la fois comme objet, médium et convention. Par-delà, trois conceptions : de la réalité, du concret ; du travail de peintre ; de l'espace ; et du temps. Une figuration tactile ; les reliefs d'un cheminement. Deux figurations visuelles ; des aspects se multipliant. Une abstraction figurée ; entre profondeur et plan. Une figuration multipolaire dédoublée ; une épaisseur de champs.

Braque à part. Ce n'est pas uniquement Cézanne qui motive cette aspiration. Gris et Gleizes, hérauts du visuel, trouvent aussi repères dans la *Section d'Or*. A Puteaux. Chez Jacques Villon. Gris à partir de 1912 ; Gleizes, de 1911.

« Villon, écrit Roger Fry [...], utilisera souvent dans ses peintures [...] le tracé pyramidal de Léonard de Vinci, il créera le groupe et le Salon de la *Section d'Or* qui représentat[en]t une réaction contre les cubistes orthodoxes opposés au système visuel de la Renaissance [sic]. »¹⁴⁵ Je ne sais à qui pense Roger Fry. Si c'est à Braque/Picasso, nous avons vu que Léonard devait avoir quelque influence sur eux, notamment par cette idée qu'il se faisait de la peinture, une « chose mentale ». Et n'oublions pas que Gris nourrissait aussi son cubisme chez eux (la plupart des chroniqueurs datent sa rencontre avec Georges courant 1911). Pour ma part, je comprendrai seulement de Jacques Villon, de sa déclaration¹⁴⁶ et de son attachement à Léonard de Vinci, une volonté d'établir les conditions d'une figuration nouvelle en continuité directe avec une conception classique de la représentation picturale -« directe », c'est-à-dire aussi sans passer par Cézanne. Et cela change beaucoup de choses concernant l'appréhension du tableau. La question de savoir si c'est un objet ou un médium ne se pose pas ; c'est une image, qui doit répondre de conventions. Telle une composition pyramidale que l'on peut voir dans les trois versions de *La Vierge aux rochers* (Ill. 67a, b et c).

Aucune œuvre de Jacques Villon ne relève strictement de cet agencement. Roger Fry fait sûrement allusion à ces nombreux travaux dans lesquels le peintre s'appuie sur les deux diagonales du champ de représentation, à l'exemple de *Jeune femme* (Ill. 68), de *L'Acrobate* ou de *Monsieur D. lisant* (Ill. 69a et b)

Il ressort de ces travaux un goût certain pour la géométrie : des lignes de force, des cercles, des triangles, des jeux de rotation et de symétrie autour d'un axe central. Mais également un attrait pour l'« à peu près » : des décalages, des bifurcations. Cependant, malgré deux trois parallèles éventuelles, quelques translations vectorielles hypothétiques, aucune direction ne se répète, ni ne se voit privilégiée, au point d'engendrer une régularité d'entrecroisement potentiel. Alors, pourquoi en parler ? Simplement pour ajouter aux arguments d'une filiation classique concernant Gleizes ou Gris ? Non, je l'aurais déjà fait, et vite car leurs échanges montrent assez peu de connivence en pratique. Si j'aborde le travail de Villon, c'est aussi parce qu'il est un bon repère pour traiter du cubisme de Marcel Duchamp, sinon de ses deux travaux réalisés en 1911 et pour lesquels il est *a priori* question de grille : *Les Joueurs d'échecs* et *Portrait des joueurs d'échecs* (Ill. 70 et

¹⁴⁵ Fry, p. 42

¹⁴⁶ Déjà citée : « Là où le cubisme déracine, la *Section d'Or* enracine. L'un repense la perspective, l'autre veut en pénétrer le secret. » (cf. note 40)

71). Un appui de John Golding et nous y viendrons :

Jacques Villon, nous dit l'auteur, « se servait réellement de calculs géométriques et mathématiques au cours de son travail ; on a rapporté un propos de Marcel Duchamp selon lequel son frère connaissait bien les œuvres des mathématiciens, de Pythagore à dom Verkade.¹⁴⁷ Dans la *Jeune Femme*, le canevas géométrique soutenant la composition est clair. Villon a organisé sa toile à partir de deux diagonales nettement indiquées [...] et de deux cercles se touchant à [leur] intersection [...] ; l'un d'eux délimite le corps de la femme de la taille aux genoux, l'autre ses épaules et sa tête. Après coup, la géométrie sévère [...] a été dissimulée, rendue plus subtile par une série de procédés de mise au point picturaux, infiniment plus instinctifs : brisure et inclinaison des deux diagonales, déplacement très léger mais suffisant pour ne pas les faire coïncider avec les quatre angles, et [...] atténuation [...] des cercles dans la partie gauche de la toile. L'intellectualisme de la peinture de Villon permet un rapprochement avec celle de Gris ; mais celui-ci [était] d'abord intéressé par les possibilités intellectuelles dégagées par le cubisme, et ne conçut [...] de base mathématique à son art que comme une de ses éventuelles conséquences ; quant à Villon, son intérêt [s'était] d'emblée porté aux possibilités scientifiques de la peinture, et ensuite seulement au cubisme en quoi il voyait un type de peinture susceptible de les appliquer.

Comme pour Marcel Duchamp, on trouve des analogies entre la peinture de Villon et celles des futuristes. [...] En répétant les formes de l'épaule, Villon suggère les différents mouvements de la jeune femme qui se penche en avant, et au lieu de faire communiquer, selon la méthode cubiste, ce qu'il représente avec l'entourage, Villon décrit d'une manière beaucoup plus dynamique la fusion du personnage dans l'espace et sa fuite vers l'arrière plan. L'insistance donnée au rythme des diagonales donne une impression de mouvement où l'on pourrait voir une application de la théorie du dynamisme universel si chère aux futuristes. [...] *Soldats en marche* est plus nettement futuriste encore. »¹⁴⁸ (III. 72)

Outre une divergence d'approche entre Villon et Gris, qui n'est pas sans rappeler celle que j'énonçais entre ce dernier et Gleizes, l'important dans ce passage de John Golding est ce qui a trait au mouvement.

Du mouvement, nous en avons rencontré chaque fois : un tâtonnement de Braque, une prospection de Gleizes, une analyse de Gris, rendus suivant les cas au gré d'un tiraillement entre bidimension et tridimension. Or, chez Villon, la mobilité ne se rapporte pas à une dynamique du peintre au moment de la production, mais de la réalité extérieure qu'il représente ; et cette mobilité se traduit picturalement par une tension inhérente à la profondeur de champ. Je suis en accord avec cette interprétation de John Golding et n'apporterai pour ma part que quatre précisions.

Premièrement, je gagerai volontiers que le mouvement peint par Jacques Villon trouve (ou voudrait trouver) ses limites dans le temps de production ; je ne saurais sinon comprendre cette réflexion qu'il fit un jour à Paul Eluard : « Je fus le cubiste impressionniste, et je crois que je le suis resté. »¹⁴⁹ John Golding, lui, suppose que le

¹⁴⁷ Melquist Jérôme, « Jacques Villon, maître de Puteaux », in *Arts et Documents*, Genève, n° 3, décembre 1950 (note de l'auteur)

¹⁴⁸ Golding, pp. 327-328

¹⁴⁹ Eluard Paul/René-Jean, *Jacques Villon ou L'Art glorieux*, Paris : Louis Carré, 1948, p. 61

peintre devait prêter allusion au fait qu'il n'avait jamais rejeté la couleur, en ajoutant que « ses tableaux donnent toujours une forte impression de luminosité atmosphérique »,¹⁵⁰ ce qui me semble insuffisant.

Deuxièmement, il est au moins un cas où le déplacement latéral des figures prend le pas sur la profondeur de champ. Je pense évidemment à *Soldats en marche*. En effet, la scansion des figures comme des postures perturbe quelque peu la mise au point picturale (puisqu'au fond les procédés sont les mêmes : jeux de rythme, jeux d'échos et de décalages).

Troisièmement. Nous savons l'importance que Léonard de Vinci accordait au mouvement. Selon lui, sa représentation par l'artiste devait rendre compte de lois physiques (mécaniques, anatomiques),¹⁵¹ de conditions singulières (poids, âge, force)¹⁵² et d'un « état d'âme » (ruse, langueur, ténacité, etc.).¹⁵³ Suivant cet intérêt, Léonard de Vinci ne faisait sûrement pas exception parmi les humanistes. Cependant, en tant que peintre et théoricien de la peinture, il devait devenir pour cela (entre autres choses, l'incarnat, le sfumato) symbole de l'esprit critique à l'égard de la perspective linéaire qui, seule, à positionner idéalement les figures en leur donnant des proportions adéquates en profondeur, ne parvenait à les rendre « vivantes », mais figées (désincarnées, trop détaillées dans l'éloignement). Dans ces conditions, que Jacques Villon ait choisi Léonard pour Maître est significatif : par-delà la question du mouvement, la tradition fait invention et inversement. Reste que, pour répondre de cette tradition comme d'une invention, il fallait à l'élève donner réponse à cette question. De Vinci avait dit : « Il est impossible qu'une mémoire quelconque puisse conserver tous les aspects ou changements d'un membre quelconque de n'importe quel animal qui existe. Nous prendrons comme exemple la démonstration d'une main. Etant donné que toute quantité continue est divisible à l'infini, le mouvement de l'œil qui regarde la main aller de *a* à *b* se déplace d'un espace *ab*, qui est lui-même une quantité continue et, en conséquence, divisible à l'infini. Chaque partie du mouvement modifie l'aspect et l'image de la main, et il en sera de même si elle se déplace sur tout le cercle. Ce sera la même chose pour la main qui se lève : elle traversera un espace qui est une quantité continue. »¹⁵⁴ Mais depuis, la photographie était inventée, le zoopraxiscopes d'Eadweard Muybridge et les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey le démentaient, en tous cas partiellement. Avec eux, diviser l'espace infini continu d'un mouvement en « vingt-quatre » images (aspects, changements, mémoires) par seconde s'avérait possible (Ill. 73 et 74). Est-ce parce que le cinématographe reproduisait seulement cette continuité dans le

¹⁵⁰ Golding, p. 325

¹⁵¹ « Un Peintre qui aura une connaissance exacte des nerfs, des muscles et des tendons, saura bien, dans le mouvement d'un membre, combien de nerfs y concourent, et de quelle sorte et quel muscle venant à s'enfler est cause qu'un nerf se retire, et quels tendons et quels ligaments se ramassent autour d'un muscle pour le faire agir [...] » (in De Vinci Leonard (Gault de Saint-Germain P. M.), *Traité de peinture*, Paris : Perlet, An XI (1803), Chapitre XLIII « Qu'il est nécessaire de savoir l'anatomie et de connaître l'assemblage des parties de l'homme »)

¹⁵² « Par mouvement, l'on entend que les attitudes ou gestes des vieillards ne soient pas faits avec la vivacité qui conviendrait à ceux des jeunes gens. » (in De Vinci Leonard (Maccurdy E.), *Les Carnets*, Paris : Gallimard, 2000, p 66)

¹⁵³ Les « mouvements correspond(e)nt à l'état d'âme de l'être vivant qui se meut. » (in De Vinci Leonard (Keller A.), *Le Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, Paris : Jean de Bonnot, 1977, s. p.)

¹⁵⁴ De Vinci (Maccurdy), p. 162

déroulement, est-ce parce qu'un déploiement sériel à la Muybridge ou une exposition multiple à la Marey restaient insatisfaisants, est-ce parce que ces procédés ne s'inscrivaient pas dans une tradition classique, ni même artistique, aux yeux de Villon ? C'est de fait en peinture qu'il devait poursuivre la réflexion du Maître en tenant compte de l'innovation technique.

Quatrième et dernier point. Si le cubisme de Jacques Villon connaît en effet une certaine connivence avec le futurisme, la comparaison proposée par John Golding à cet égard se perd en élucubration. Sa hiérarchisation des œuvres, qui voudrait en asseoir les termes, prête surtout à confusion. La part belle offerte à *Soldats en marche* fait de la communauté de thème son argument capital, lors même que ce genre de concordance demeure tout à fait ponctuel et accessoire. Certes, ce tableau traduit exactement le même mouvement que *Formes uniques de la continuité dans l'espace* d'Umberto Boccioni (Ill. 75), une sculpture comptant parmi les œuvres les plus célèbr(é)es du futurisme. Certes, ce tableau évoque la volonté belliqueuse affirmée dans le manifeste publié par Marinetti et consorts en 1909.¹⁵⁵ Mais tout cela reste fortuit. D'une part, la référence militaire, patriote ou guerrière fait figure d'exception chez Villon, tandis qu'elle se veut moteur pour le groupe italien. D'autre part, la référence à la dynamique du corps humain, dynamique de marche ou autre, ne saurait se montrer à elle seule représentative du futurisme ; le moyen de transport (Ill. 76), la voiture à pleine vitesse pour l'essentiel (Ill. 77 et 78),¹⁵⁶ sinon l'émulation collective, partisane, festive, industrielle (Ill. 79 et 80),¹⁵⁷ plus sûrement. Or, aucune de ces thématiques n'intéressent l'œuvre de Jacques Villon. En définitive, leur connivence est plus profonde : non seulement nous leur trouvons, par-delà ces divergences de thèmes, un sujet de prédilection commun, le mouvement, mais encore mieux, une conception ; depuis l'intérêt propre à Villon pour Léonard de Vinci jusqu'au titre explicite de la statue de Boccioni, en passant par un attrait partagé pour la chronophotographie, la continuité comme l'infinie divisibilité de son développement spatial ; et une volonté de le rendre comme tel.

Intermède. Le futurisme se voulait pure produit des temps modernes, sans géniteur : tombé un soir dans les égouts d'une usine au volant de sa voiture, Marinetti parvint à s'extirper des eaux usées ; considérant le dit liquide « amniotique », il prit acte de cet

¹⁵⁵ « Nous voulons glorifier la guerre -seule hygiène du monde-, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées pour lesquelles on meurt et le mépris de la femme. » (Marinetti Filippo Tommaso, *Manifeste du futurisme*, février 1909 -texte reproduit dans son intégralité in Roche-Pézard Fanette, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Ecole française de Rome, 1983, pp. 65-72)

¹⁵⁶ « Nous affirmons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante qui semble courir sur la mitraille est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. Nous voulons célébrer l'homme qui tient le volant dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite. » (Marinetti, in Roche-Pézard)

¹⁵⁷ « Nous chanterons les foules agitées par le travail, par le plaisir ou par l'émeute : nous chanterons les marées multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; nous chanterons la ferveur nocturne vibrante des arsenaux et des chantiers incendiés par de violentes lunes électriques, les gares goulues dévorant des serpents qui fument, les usines suspendues aux nuages par des fils tordus de fumée, les ponts pareils à des gymnastes qui enjambent les fleuves étincelant au soleil comme des couteaux scintillants, les paquebots aventureux qui flairent l'horizon, les locomotives à la poitrine large qui piaffent sur les rails comme d'énormes chevaux d'acier bridés de tubes et le vol glissant des avions dont l'hélice claque au vent comme un drapeau et semble applaudir comme une foule enthousiaste. » (Marinetti, in Roche-Pézard)

accident comme de sa venue au monde industriel, c'est-à-dire de sa naissance futuriste. Difficile d'imaginer, comme tout autre dans cette histoire, Léonard de Vinci en père. Si Villon permet d'établir entre les deux une connexion, il ne peut s'agir d'une filiation. Toute théorique soit-elle pourtant, elle n'en demeure pas moins troublante. D'autant qu'un lien entre mouvement et « état d'âme », explicitement posé dans le traité de l'humaniste, implicitement tout au long du manifeste futuriste, ne trouve à ma connaissance aucun écho dans les propos tenus par le peintre cubiste.

Il est coutumier d'envisager *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp comme une œuvre de synthèse entre cubisme et futurisme. Or, dans les faits, une première version de ce tableau fut peinte en 1911 (Ill. 81), un an avant la première exposition futuriste organisée hors d'Italie, à la galerie Bernheim-Jeune de Paris. La fratrie Duchamp-Villon, les rencontres de Puteaux, le traité de Léonard de Vinci et les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey l'influencèrent plus sûrement, et de manière directe. Quant à savoir si Duchamp connaissait les planches d'Eadweard Muybridge à cette époque, *Femme descendant un escalier* tendrait à le confirmer (Ill. 82). A l'instar des productions de son frère, et contrairement à la plupart des œuvres cubistes d'alors, mais aussi du conditionnement sériel des clichés de Muybridge, il n'émerge de ce tableau aucun entrecroisement régulier de ligne frontal. Il en va de même de ses deux toiles échiquéennes réalisées la même année. Nous n'y voyons d'ailleurs aucune grille. Même perspective. Le plateau quadrillé ou sous-jeu que suppose leur sujet demeure imperceptible. Une étude préparatoire de l'une d'elles nous le montre cependant, esquissé et fuyant vers l'infini (Ill. 83). Ainsi, peut-on affirmer que *Les Joueurs d'échecs* et *Portrait des joueurs d'échecs* répondent d'une conception comme d'une construction spatiale classique, d'une filiation de la sorte plus ancrée, comparée aux travaux cubistes de Braque, de Gris ou de Gleizes, renaissante. Je mentionnerai en ce sens et pour exemple un tableau peint par Paris Bordone au milieu du XVI^{ème} siècle (Ill. 84). La connivence que connaît l'étude de Marcel Duchamp avec *Une Partie d'échecs* n'est pas seulement thématique, elle est aussi de principe, structurelle. Dans sa *Théorie du nuage*, Hubert Damisch apparente le peintre humaniste réglant la distribution des figures dans l'espace construit selon les lois de la *perspettiva legittima* au joueur qui cherche à positionner de manière adéquate ses pièces sur l'échiquier.¹⁵⁸ L'analogie n'a rien d'exagérée, ni même d'anachronique ; en effet, nous la trouvons représentée métaphoriquement dans l'œuvre de Paris Bordone. « De l'échiquier au dallage on suit un léger transport des choses, ici des pions, là des personnages, reliés et jusqu'à un certain point *converties* par une équivalence du silence, du froid, de la rigidité. L'échiquier est posé sur un tapis, tendu lui-même sur le bord inférieur droit du dallage, accentuant encore le rôle respectif de ces deux figures en les rapprochant. Ce rapprochement se charge de toute une éloquence tropique : l'échiquier prend une partie du dallage, le diminuant ainsi à l'œil ; table par un bout, sol par l'autre, les personnages y trouvent une *valeur* de pure fonction, entretenant avec les dalles le même rapport que les pions avec les cases du jeu. La place de l'échiquier au premier plan opère ainsi un renversement des proportions : respectant la perspective linéaire l'amointrissement perspectif s'inverse puisque le modèle réduit (l'échiquier) précède les objets et les figures. Partant de l'horizon des colonnes, la perspective vient fondre sur les cases du jeu et se retourne vers ce foyer lointain puisque la fuite des

¹⁵⁸ Damisch Hubert, *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil, 1972, p.214

proportions est sauvée par les deux joueurs d'échecs, dressés comme deux colonnes en avant-scène. Une métaphorisation réciproque s'établit entre le dallage et l'échiquier : le dallage est un sol et une table où s'accourent les deux joueurs ; perçu dans ce double rôle, il juxtapose deux systèmes de référence qui s'échangent dans le parcours où l'œil l'effleure. Profilant des substances égales par leur poli, de la dureté ivoirine de l'échiquier à celle de la pierre, ce premier rapport d'analogie fait avouer aux choses une *essence* qui ne touche jamais leur nature mais, conformément au postulat sur lequel le tableau est construit, une fonction, un rapport, un délire logicien qui assume la charge poétique des objets. Sur le *lissé* des surfaces s'opère un glissement : l'échiquier tiré des dalles par métonymie s'y transporte métaphoriquement. »¹⁵⁹

La différence chez Duchamp, c'est que le positionnement des pièces comme des figures (de joueurs d'échecs ou, ailleurs, descendant un escalier) ne se montre pas restreint à un temps *t*, mais démultiplié par une accumulation de postures et de positions prises au cours de leur mouvement, selon une observation énoncée par Léonard et fixée bien plus tard grâce aux appareillages photographiques mis au point par Muybridge et Marey. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le dessin préparatoire de l'échiquier soit englouti et disparaisse, ou qu'il en aille de même des lignes de composition géométriques encore perceptibles à l'étude et dont le rayonnement depuis un point central rejoint, de plus, l'agencement « pyramidale » si cher à Jacques Villon.

Au début des années 1910, il n'est en fait de divergence entre les œuvres des deux frères que de consistance. La répétition de formes chez Duchamp (par exemple, celle d'un buste) suggère aussi différents mouvements (tout au long de la partie) selon une fusion dynamique des figures et de ce qui les entoure (en profondeur pour le joueur de droite, latéralement pour celui de gauche), mais l'effet volontiers qualifié d'« atmosphérique » chez Villon trouve ici un caractère autrement massif, comme si la continuité de mouvement tenait d'avantage d'un « trop plein » (de postures, de positions) que d'un déploiement dans le « vide », aérien. Cette différence provient pour l'essentiel de ce que la fusion susdite détache plus ou moins la ligne de son rôle traditionnel de contour : à comparer *Portrait des joueurs d'échecs* et *L'Acrobate*, Marcel se montre sur ce point bien plus académique que Jacques. Saurons-nous entendre ainsi une concordance entre forme du mouvement et mouvement de la forme chez Duchamp, une conception du mouvement en formation équivalent à la déformation qu'il occasionne de la figure comme de l'espace qui l'entourne (et des autres figures, le cas échéant), une confusion entre dynamique et plasticité étrangère à Villon qui, lui, ne semble en retenir que le déploiement au détriment de la figure qui le produit ? Si nous considérons que le référent correspond, non à une réalité matérielle extérieure, mais à la figuration d'une telle réalité, à sa représentation déjà pour partie mentale en cela qu'elle se conçoit passée préalablement au filtre d'un idéal classique, ne serait-ce qu'au crible d'une convention perspective de l'espace, certainement. Pensons le sous-jeu de 1910 en fuite, alors seulement nous pourrions rapporter aux deux tableaux de 1911 et comprendre en ce sens ces mots dits cinquante six ans plus tard par Marcel Duchamp : « Une partie d'échecs est une chose visuelle et plastique, et si ce n'est pas géométrique dans le sens statique du mot, c'est une mécanique puisque cela bouge... C'est l'imagination du mouvement qui fait la beauté, dans ce cas-là. C'est complètement dans la matière grise. »¹⁶⁰ Pour apprécier pleinement cette

¹⁵⁹ Schefer Jean- Louis, *Scénographie d'un tableau*, coll. *Tel Quel*, Paris, Seuil, 1969, pp 17-18

¹⁶⁰ in Cabanne Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris :Belfond, 1967/Somogy, 1995

déclaration, évidemment, il nous faudrait aussi la considérer en regard de l'évolution qu'aura connu depuis cinq décennies et demie l'œuvre duchampienne (en particulier, nous demander en quoi cette « plasticité » rejoint l'ambition cher à Léonard d'un reflet plus « vivant » du monde, en quoi l'usage continué d'un sous-jeu discursif renaissant touche au prolongement d'une rhétorique, en quoi cette « beauté » proclamée prête à l'imagination d'un idéal classique). Auparavant, il serait nécessaire que nous démêlions bon nombre de pistes (dont certaines laissées en plan durant cette première partie et que je m'en vais relancer au chapitre suivant) ; aussi, n'aurai-je pour ambition concernant cette considération que de l'impliquer dans une problématique qui, plus vaste, nous apparaîtra en conclusion de cette thèse comme à poursuivre. Mais n'allons pas trop vite.

Juste pour finir, nous noterons que, si les œuvres échiquéennes de Marcel Duchamp répondent encore d'une construction conventionnelle en profondeur, perspective, leur apparente massivité émanant de l'accumulation de postures et de positions génère un sentiment d'obstruction qui peut entrer en résonance avec celle inhérente à la concrétude de l'objet-tableau. Pour autant, ce renvoi n'est pas contraint par la géométrie de son format, ni simplement par la double orientation de ses bords, contrairement aux autres propositions cubistes que nous avons vues.

I - E - La grille est une forme

I - E - 1 - A parler de grille, parlons de forme, parlons d'espaces...

Afin d'entériner l'idée de rupture avec l'histoire, Rosalind Krauss ne devait en aucun cas s'attarder sur l'étude de l'entrecroisement régulier de lignes cubiste. Même de Braque, de Gleizes ou de Gris, chez qui pourtant nous le trouvons frontal. Car l'auteur aurait dû s'accommoder d'une filiation plus ou moins assumée, d'une allégeance peu ou prou volontaire, au tableau, objet physique et de convention classique, à la double direction instaurée par ses bords, voire à son format délimité tel un rectangle. Car l'auteur aurait dû aussi prendre en compte certaines évolutions quant à son usage et aux conditions de son émergence (de la liaison à la modulation pour Braque, de la prospection à l'auto-figuration pour Gleizes, de l'analyse des moyens de représentation cubistes au facteur d'analyses multipolaires pour Gris). Quant aux œuvres échiquéennes de Marcel Duchamp, les raisons de l'omission kraussienne sont d'autant plus compréhensibles que la grille sous-jacente y est perspective et se veut le théâtre d'une partie évolutive en soi. Est-ce à dire pour autant que, dans les œuvres de ces peintres, l'*historia* se poursuit ? Dans son *De Pictura*, Alberti définit par ce mot un ordre pictural qui est aussi un ordre de pensée et de savoir, une représentation scénique, narrative et rhétorique du monde, une conception discursive du travail de peinture. Par la suite, l'*historia* se comprend également comme le monde et la représentation à son image, mimétique, au point de s'oublier tenir d'une conception, ne serait-ce que d'un œil. C'est ainsi que Rosalind Krauss peut écrire : « la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle démontrait comment la réalité et sa représentation pouvaient être superposées, comment l'image peinte et son référent dans le monde réel étaient effectivement liés l'un à l'autre -la première étant un mode de connaissance du second ». ¹⁶¹ De là, je répondrai à la question. Oui, quant à la poursuite d'un ordre pictural qui serait aussi un ordre de pensée et de savoir ; oui, quant à la poursuite d'une conception discursive du travail de peinture ; même si les termes de cet ordre et de cette conception diffèrent de l'*historia* et varient aussi d'un peintre à l'autre. Nous saurons regrouper tout cela sous la notion de figuration et réserver notre réponse quant aux notions d'imitation, de projection et, s'agissant du cas Duchamp, bien à part et sur lequel nous reviendrons sur le tard, de scénographie. Chez Braque, la conjonction de deux grilles (entre autres éléments) assure la cohésion d'un cheminement tactile, de son rendu pictural, la synthèse en relief (spatial) de son récit (temporel), un tiraillement narratif (pensons à Jean Paulhan) de rapports étroits que le peintre éprouve à l'encontre de tels agencements d'objets (familiers) et qui tendrait, fortement parfois, à se figer en surface (la crainte s'en ressentant souvent quoique cela soit impossible tant que la ligne s'envisage seulement comme direction). Chez Gleizes, une propension au dogmatisme, prenant à partie la double orientation inhérente au tableau, le conduit à confondre ligne et limite, figuration et abstraction ; en cela nous pouvons trouver son discours pictural autrement rhétorique, l'argument de prospection venant à se fondre en argument de cohésion, le tableau en rectangle, le rectangle en grille (ce, au détriment d'une qualité narrative dont l'apogée se voit atteinte dans le rendu chronologique de *L'Homme au balcon*). Chez Gris, une fois l'analyse portée sur telle ou telle réalité matérielle extérieure, nous atteignons une sorte d'équilibre entre les deux discours, puisque son rendu s'articule autour d'aspects (successifs) correspondant à autant de tableaux agencés en tableau et qu'ainsi le

¹⁶¹ Krauss, p. 94 (déjà citée)

déroulement de l'étude se traduit en synthèse.

Quid en tous cas du silence, de l'hostilité au discours qui, d'après Rosalind Krauss, serait le propre de la grille (frontale), vecteur par excellence d'une rupture dite moderniste, d'abord cubiste, projetant invariablement « la surface de la peinture elle-même ».¹⁶²

Une critique du texte d'Eric De Chassey aura montré que la grille frontale en ce sens pouvait faire signe, qu'une charnière devait s'établir à l'heure du cubisme en ouvrant au modernisme l'objet de convention tableau, puis prendre à travers un filtre historique qualifié de mondrianesque une valeur de rupture. Cela, aux dépens des productions « cubistes » elles-mêmes, anachroniques en tant qu'œuvres d'art, et d'une interprétation prônant comme seul argumentaire valable *avec le temps* la conjonction formelle, le tiraillement spatial, l'ambiguïté référentielle.

Reste à savoir maintenant ce que nous entendrons par grille. Une « forme » certes, mais qui, par définition, saurait prendre en charge ces arguments. Et, en premier lieu, la troisième dimension, puisque déjà l'étude réservée à trois peintres « cubistes » nous fait voir l'entrecroisement régulier de lignes (frontal) au principe de trois spatialités bien différentes : d'un relief chez Braque, d'une profondeur (abstraite) chez Gleizes, d'une épaisseur chez Gris -le tout sous couvert d'une tendance à la planéité sur laquelle il nous faudra revenir, bien évidemment.

Avec Georges Braque, nous avons noté qu'il ne faut pas considérer la grille de manière disjointe, qu'elle interfère nécessairement avec d'autres éléments ; nous avons montré qu'elle repose sur deux principes, l'orientation double et la répétition (d'où provient sa régularité potentielle) ; nous avons convenu de sa virtualité, de celle du plan qu'elle détermine, et par-là même de l'éventualité de son emplacement (du moins tant que la ligne se définit uniquement comme direction) ; enfin, nous avons remarqué deux critères de renforcement, l'orthogonalité et le tracé jusqu'aux bords rectilignes de l'œuvre. Avec Albert Gleizes, nous avons considéré que l'entrecroisement régulier de lignes peut donner lieu à certaines limites, par ressemblance affichée avec le rectangle du tableau, et qu'il est possible, en conséquence, de le voir s'établir par rapport à lui ; enfin, nous avons estimé que, même dans ce cadre, la grille n'est pas picturale (au sens strict), mais relève tout autrement du dess(e)in. Avec Juan Gris, nous avons poursuivi, la limite peut se faire division, la ressemblance périmétrique, condition d'agencement modulaire.

Dans la partie suivante, une approche approfondie de l'œuvre de Mondrian aura pour enjeu d'établir le lien entre grille et espace. Nous rejouerons à son égard la primauté de la forme sur le signe initié contextuellement ; nous lui trouverons dans une certaine mesure, celle du tableau, une conception ayant quelques traits communs avec celles de Juan Gris, d'Albert Gleizes, voire et surtout de Georges Braque ; toutefois, cette envergure nous apparaîtra déjà étriquée ; à force d'ampleur, nous penserons d'ailleurs donner signification au lien recherché ; l'évolution de l'œuvre elle-même nous y « aidera » ; ou, bien plutôt, le regard que nous lui prêterons ; car le moment venu elle saura le dessaisir dans sa prétention à vouloir la résoudre, et dans sa logique, et jusqu'au registre de langage d'où proviendrait sa prédilection pour la forme quadrillée ; l'aporie nous obligera à repenser radicalement la grille comme possibilité de structure et de sens... Ce sera l'heure de la troisième partie, n'allons pas trop vite. Quant à la conclusion de celle où nous sommes, une image de Mondrian nous conduira à poser quelques bases concernant le rapport entre grille et composition ; ce faisant, une critique supplémentaire à l'encontre

¹⁶² Krauss, p. 94 (déjà citée)

de l'article d'Eric de Chassesey nous mènera à poser précisément la définition de la grille telle que proposée par Hubert Damisch, en tant que forme, et par inversement (de miroir) me permettra d'introduire la deuxième partie telle une question de perspective, histoire de marquer d'emblée le fil que courra par la suite mon interprétation de l'œuvre de Mondrian.

I - E - 2 - Mondrian typique

Le trait est droit, noir, massif; sans inflexion. Horizontal ou vertical, il se prolonge d'un bord à l'autre du support. Croisant quelques traits de même acabit, plus ou moins larges, il divise avec eux le champ du tableau en aplats uniformes, de couleurs neutres et primaires, de tailles variables. Ainsi l'œuvre de format rectiligne se compose d'un ensemble restreint de rectangles : un rouge, un jaune, un bleu et, du blanc au noir, des gris. Voilà décrite en quelques mots une toile de Piet Mondrian typique. L'image que nous en avons. Elle n'est pas tout à fait incorrecte. Certains de ces travaux effectués pour partie majeure aux alentours de 1930 répondent point par point à cette définition. Précisons seulement, pour l'heure, que le prolongement du trait bord à bord ne devient systématique qu'à compter de 1929,¹⁶³ qu'à partir de cette même année le recours limité à deux couleurs primaires, puis une seule, devient monnaie courante et que les gris, enfin, ne cessent majoritairement de s'éclaircir. Quoiqu'il en soit, depuis sa première *Composition avec rouge, jaune et bleu* datée de 1920 jusqu'à sa dernière achevée courant 1942, *Rythme en lignes noires*, un profond sentiment de planéité nous envahit -ce, en contrepoint d'une illusion d'espace essentiellement d'ordre chromatique (Ill. 85 et 86). Comme si le champ de l'œuvre ressemblait à un assemblage ajusté de tableaux exclusivement rapportés à quelques continuums de couleurs plans, formellement limités. Comme si le champ du tableau rapporté à un continuum de la sorte était possible. Comme si les entrelacs de traits formant rectangles, de fait reprenant à leur compte les qualités non seulement directionnelles mais périmétriques de l'objet, étaient en train de s'accomplir en peinture. Comme si la grille générée par ces traits pouvait se coordonner à ses bords, donc à son plan matériel, et de là se confondre à lui. Nous avons vu le raccourci, j'irai donc assez vite.

La radicalité des moyens, le recours systématique à l'aplat de couleur simple, la prégnance du tracé, son orthogonalité exclusive, l'hégémonie du rectangle ne sauraient remettre en cause la virtualité picturale de la grille, sinon son allégeance au tableau, sa qualité de dess(e)in. Il y a là composition, abstraction géométrique, arpentage, ou plutôt ce qu'il en reste et qui justement n'est pas peinture. Nul besoin de revenir à la notion de carte pour le moment, un travail inachevé de Piet Mondrian nous le montre aussi bien (Ill. 87). *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1939-1944 dévoile en filigrane ce sur quoi l'œuvre mondriane se fonde : une application de matière picturale, mais conditionnée suivant un entrecroisement régulier de lignes orthogonales ; un reliquat de traits horizontaux et verticaux, mais conditionné selon une mise en rapport de couleurs, un chromatisme ; un œuf, une poule, sinon un « rythme en lignes noires avec rouge, jaune et bleu » que conditionne un champ, plat et rectangulaire. Nous voyons le tableau, dans la mesure d'un dess(e)in, en aplats de peinture, composé -et, suspens, Mondrian composer. Il n'est pas là (seulement) question de jouer sur les mots comme d'une imago paternelle moderniste avec la morve d'un arrière-petit-fils, mais de soutenir, mieux qu'un regard de faïence, du dialogue. Si Mondrian peut toujours se présenter tel un père de la grille (moderniste), il n'en demeure pas moins déjà conscient, et même certain, qu'il réalise une *Composition*. Un agencement combinant dess(e)in et peinture (entrecroisement régulier

¹⁶³ Cette datation vaut sous réserve des œuvres perdues ou de collections privées n'ayant pas fait l'objet d'une reproduction photographique. De plus, nous remarquerons le moment venu une très légère retenue du tracé dans une composition de 1930 ; je la mets à part car il s'imposera à nous telle une manière pour le peintre d'affirmer cette résolution consommée depuis 1929.

de lignes et reliquats d'un côté, application de pâtes et rapports colorés de l'autre), matière et esprit (traits et aplats pour l'une, conceptions géométrique et chromatique pour l'autre), formes en structures (grille et couleurs en espace, en tableau). Tous ces couples interrogent, se répondent et interfèrent entre eux.

I - E - 3 - Grille et composition

Composition et grille. La question est traitée de manière générale dans « Après la grille », à travers une lecture de « Patterns, grids and painting », un article d'Amy Goldin publié dans *Artforum* au milieu des années 1970.¹⁶⁴ Le passage vient de suite après qu'Eric De Chassey mentionne l'apport principal (apparemment unique à ses yeux) du « Grilles » de Rosalind Krauss, avoir montré que la grille « allie apparence matérialiste et spiritualisme sous-jacent » (matière et esprit en un sens) et qu'il annonce pour ambition d'étudier « son association à des significations changeantes [...] forcément conditionnées par ce moyen de penser l'espace pictural »¹⁶⁵ (une étude qui, dès lors que la grille s'envisage d'emblée comme signe, risque de se perdre en principe d'accumulation ou bien de se réduire unilatéralement en symbole, de la surface de peinture par exemple). C'est d'ailleurs pourquoi nous la considérerons et l'étudierons pour ce qu'elle est au préalable, un « moyen de penser l'espace », « pictural » éventuellement, entendons par-là une possibilité de signe, de construction, un critère de composition, une forme -nous y arrivons.

Le dit passage débute par une citation d'Amy Goldin :

« La grille est non-hiérarchique et non-relationnelle, non parce que les relations entre ses composants n'existent pas, ni parce que ces composants sont nécessairement accentués de la même façon, (mais) parce que ces relations spatiales internes sont désignées par avance comme invariables et par conséquent comme inexpressives et négligeables (mais, ajouterais-je, sans qu'on puisse y échapper). Ces formes ne sont donc pas des formes du tout, mais des signes d'autorité, qui indiquent l'allure et le rythme selon lesquels nous devons percevoir l'ensemble (...). La grille n'offre rien de plus (ou de moins) que l'expérience continue d'un espace mesuré, l'expérience de l'ordre visuel en lui-même. »

Il faut insister fortement sur le rôle principal que joue la grille en peinture : celui d'attirer l'attention -avec plus ou moins de vigueur- sur le fait que l'on se trouve devant un objet artificiel, ayant ses caractéristiques propres qui le mettent à part du monde des objets. De ce point de vue, la grille est une géométrie exemplaire, si l'on songe, avec Ernst Gombrich, que toutes les formes géométriques « tranchent sur l'organisation de l'environnement naturel ».¹⁶⁶ Je propose même d'aller plus loin, et de reprendre l'idée de Gombrich selon laquelle la grille est un motif particulièrement ennuyeux parce que prévisible,¹⁶⁷ mais pour y opposer que tout l'intérêt provient justement du fait que le contraste est ainsi porté à son maximum. Lorsque non seulement il prend fond de la grille, mais la porte à sa surface, le tableau -abstrait- devient comme le petit éléphant Elmer,¹⁶⁸ à la peau couverte d'un damier multicolore, que sa différence rendait si triste qu'il voulut à tout prix devenir gris au risque que tout le troupeau tombât dans la tristesse et la morosité, avant que la pluie, lavant Elmer de la boue dans laquelle il s'était roulé, réintroduisit et la

¹⁶⁴ Goldin Amy, « Patterns, grids and painting », in *Artforum*, vol. XIV, n°1, New York : Artforum, septembre 1975, pp. 50-54

¹⁶⁵ De Chassey, p. 11

¹⁶⁶ Gombrich Ernst, *The Sense of order*, Londres : Phaidon, 1984, p. 5

¹⁶⁷ Gombrich, p. 8

¹⁶⁸ McKee David, *Elmer*, Paris : Kaléidoscope, 1995 ; Ill. 88

différence et la vie. »¹⁶⁹

Remontons l'argumentaire. Ce qui renaît avec la pluie, c'est l'altérité, synonyme de vitalité, à l'image d'un damier multicolore, d'un chatoiement conditionné par un entrecroisement régulier de lignes dont le reliquat offre lui-même une certaine régularité, de petit carré en petit carré. Nous pourrions l'envisager s'étendre au troupeau, de case en case, de bête en bête, le même topo, un scintillement de couleurs, un éléphant gris, un éléphant rose, un bleu, un vert, un jaune. Ce n'est pas la grille, ni même son reste, un damier entendu ici au sens de « surface divisée en carrés égaux », qui fait la différence. Une harde de plantigrades comme un assemblage de rectangles équivalents en taille et en couleur, à l'exemple du gris, offriraient beaucoup moins de diversité, à l'évidence en tous cas, d'amplitude différentielle. Dans le cas d'Elmer, le contraste provient exclusivement des rapports chromatiques. Et ce, quoique la répartition colorée dépende d'un motif, le damier, donnant à l'espèce extrapolée comme à l'œuvre composée la régularité d'une mesure, une certaine continuité. La grille est prévisible par principe, la continuité est son dessein. Ce qu'il en reste de tracé par contre, une répétition directionnelle, dans certains cas périmétrique, n'est pas nécessairement périodique. Le damier, lui, en est un résidu bien particulier, non parce qu'il préserve la régularité de la grille, toujours potentielle, mais parce qu'il montre (en dessin comme à dessein) une division en champs non seulement isomorphes, isométriques.

En 1919, Piet Mondrian réalise deux *Compositions dans le damier*, l'une aux couleurs claires, l'autre aux couleurs sombres (Ill. 89a et b). Contrairement à ses *Compositions avec rouge, jaune et bleu*, nul rythme en lignes noires ici, l'écart des traits comme leur épaisseur répondent d'une même mesure, les variations sont uniquement d'ordre chromatique. Qu'à cela ne tienne, dans les deux cas, nous parlons et de grille et de composition. Nous pouvons comprendre ce dernier mot de deux manières : soit, à privilégier de l'œuvre ses spécificités, ce qui fait sa singularité, comme « arrangement d'éléments » ; soit, de manière plus générale, ce qui fait son entité, tel un « ensemble constitué » ; en quoi la grille est ici vecteur de cohésion, là sujette à inflexions, de l'un à l'autre une forme, un « entrecroisement régulier de lignes » ni plus ni moins. Amy Goldin a raison d'affirmer que les formes de grille ne sont pas des formes du tout, entendant par là que toute variation, même si elle prend à partie sa périodicité bidirectionnelle, tel un jeu de couleurs modulaire ou d'épaisseurs de traits, ne rompt en rien cette qualité formelle exclusive, ni ne lui apporte : elle demeure telle, en tant que forme constitutive vecteur d'unité pour l'ensemble, en tant que forme paramétrique sujette à distorsion.¹⁷⁰ C'est à la fois de ces deux manières que la grille se conçoit comme critère (ou condition) de composition.

Nous pourrions d'ailleurs, pour exemple, repenser l'évolution de l'œuvre de Georges Braque selon ce double rapport entre grille et composition, la conformation comme critère de cohésion puis l'unité vectorielle comme condition de modulation. Ainsi saurions nous dire dans la foulée que la grille, en tant que forme, se conçoit également comme possibilité de structure, en l'occurrence une spatialité, liée ou modulée, tiraillée entre relief tactile et plan de l'objet-tableau, précisant que cette possibilité s'accommode d'autres formes, d'autres critères de composition, d'autres possibilités de construction,

¹⁶⁹ De Chassey, p. 11 (je souligne les mots que l'auteur emprunte à Amy Goldin)

¹⁷⁰ J'entends par « distorsion » de la différence ou du déséquilibre engendrant des tensions qui ne sauraient aller jusqu'à l'altération au sens premier du terme.

telles des couleurs (dans le cas de Braque en particulier, leurs rappels et leurs épanchements). Je développerai plus loin cette notion de structure en puissance.

Amy Goldin parle de la grille en terme de damier,¹⁷¹ c'est en cela seulement que je puis m'accorder avec elle sur le fait qu'un entrecroisement régulier de lignes offre l'expérience continue d'un espace mesuré. A considérer d'autres restes, ceux des *Compositions avec rouge, jaune et bleu* de Mondrian dont la division n'est pas isométrique, ceux de Braque qui ne servent qu'une accointance bidirectionnelle avec les limites du tableau, ils ne peuvent procurer une expérience mais un sentiment d'espace mesuré ; ce, dans la périodicité d'une grille virtuelle. Et si cette expérience inhérente au damier, sinon cette impression, est aussi celle d'un ordre visuel, le considérer « en lui-même » est certainement exagéré ; il n'est pour s'en convaincre que de penser à d'autres formes d'ordonnance à l'œil et de continuité : l'arborescence, le rhizome, le déploiement fractal.

Il n'empêche, en réponse à cette impression, les moindres variations produisent leur effet de manière décuplée. Ce phénomène que nous pouvons traduire par le terme contraste concerne aussi bien la couleur et le trait -lorsque la qualité de leurs rapports, synonyme ici de valeur, excède (sans toutefois l'altérer) la régularité ressentie, dans certains cas éprouvée. C'est en ces termes que je puis suivre Eric De Chassey lorsqu'il écrit que la prévisibilité de la grille porte le contraste à son maximum.

Mais que recouvre cette notion de contraste sinon quelque arrangement mettant en jeu le reliquat de grille et d'autres formes résiduelles, notamment les couleurs en aplats, le jaune via du jaune, le bleu via du bleu, le gris, le rouge ; que recouvre-t-elle, en fait, de composition sinon ce qui touche à sa singularité, ce qu'elle produit de rythme, d'allure nous dit Goldin, mais, ajouterai-je, en regard d'une platitude de conditionnement que d'aucuns trouvent sans originalité, à l'instar de Gombrich, et que d'autres prennent au contraire pour originalité « pure », à l'exemple de Krauss. Nous avons là deux positions extrêmes qui, somme toute, se rejoignent dans l'absence d'égard pour la variation, l'arrangement singulier, ou, ce qui revient au même, dans le fait que toute composition répondant d'un entrecroisement régulier de lignes se voit en tant qu'unité globale ramenée à lui, soit à l'accomplissement d'une grille en plan du tableau, une conception ennuyeuse, retranchée du réel, à forcer Gombrich, une matérialité silencieuse, telle une surface de peinture, pour Krauss.

Eric De Chassey poursuit : « Avec une grande perspicacité, Amy Goldin avait noté que la grille mettait en valeur le rôle de modèle joué par la peinture abstraite. Du purement formel, on passait ainsi à une relation plus complexe avec le monde, modélisé selon deux principes d'organisation spatiale opposés, la grille et la composition. Sans la suivre dans toutes ses propositions, il est possible de retenir les directions générales de son raisonnement : *grilles et compositions sont des signaux pour des mobilisations différentes du sujet. (...) Les compositions créent l'engagement, l'intimité (...) les grilles génèrent une distance émotionnelle plus grande* ». ¹⁷² Ainsi l'auteur suivant Goldin tente de réajuster les deux extrêmes susdits en recouvrant l'accommodement particulier mais, ceci, en opposant grille et composition comme principes d'organisation spatiale : le premier objectif, « l'ordre visuel en lui-même », distancié par essence (c'est-à-dire, dans

¹⁷¹ D'une grille (grid) qui montre une grande régularité d'inscription ; ce, au gré d'un conditionnement pictural répondant d'un modèle « textile » (pattern).

¹⁷² De Chassey, p. 11 (je souligne les mots que l'auteur emprunte à Amy Goldin)

la mesure où la grille s'envisage aussi comme indice de peinture, un principe d'unité proprement picturale, dégagée de la forme) ; le second subjectif, voué à l'émotion, à la variété d'engagement, à l'inflexion intime, au rythme, à l'allure (c'est-à-dire un principe de cohésion formelle, si ce n'est « purement formelle », détachée de la peinture en tant que telle). Je ne puis m'accorder pleinement sur cette approche, nous l'aurons compris. Le raisonnement d'Amy Goldin; pour commencer, ne concerne de grille qu'un reliquat bien particulier, empreint de périodicité. Il ne peut donc contenter tel quel une réflexion portant sur l'entrecroisement régulier de lignes en général, ou même restreint à l'orientation frontale. L'apport de Mondrian se réduirait sinon à deux toiles, ceci sans parler de Braque.

Pour continuer, posons, d'après relecture du texte d'Amy Goldin, que variété et périodicité sont des « principes d'organisation spatiale ». La grille, *a fortiori* le damier, est un bon exemple du second, mais il est vain de vouloir arrêter un équivalent pour le premier (hormis se satisfaire de tel ou tel cas particulier). La notion de composition, proposée par Amy Goldin, revêt par définition un caractère bien trop général ; elle est en quelque sorte le principe d'organisation spatiale par excellence, puisqu'elle suppose de la cohérence sans présager de ses modalités, une unité d'ensemble sans prescription quant à la qualité des rapports internes qui la détermine. Notamment, la composition sait répondre à la fois des principes de changement et de régularité, elle peut ainsi, dans le même temps, être marquée des sceaux de l'indétermination et de la prévisibilité ; or, il est un terme qui comprend ce paradoxe : à concevoir dans ce contexte la composition comme principe d'organisation spatiale, nous parlerions sans doute de variabilité.

Pour finir, même dans ce cas bien particulier du damier, rapporter la composition aux seules variations, l'exempter de toute sympathie avec la récurrence bidirectionnelle, l'isomorphisme, l'isométrie, pourtant facteurs déterminants de l'unité d'ensemble, est outré. Et pas seulement parce que le mot « composition », du fait de sa double définition, est mal choisi. En effet, nous pouvons interpréter le propos d'Amy Goldin rendu par Eric De Chassez sans y recourir : la fluctuation chromatique, parce qu'elle se confond en singularité, aurait l'apanage du subjectif, tandis que la régularité mesurée saurait faire preuve d'objectivité. De là, nous pourrions affirmer cette mesure périodique en conformité exacte avec l'objet, considérer que le geste d'arpenteur se confond effectivement avec celui du peintre et qu'ainsi la matière colorée épanchée sur la toile s'accomplit. C'est en ce sens me semble-t-il qu'Eric De Chassez comprend le raisonnement d'Amy Goldin. Mais nous pourrions, tout au contraire, soutenir que le geste de peintre s'identifie à celui de l'arpenteur et que dès lors se pose en acte une distance à l'égard de l'application et de son continuum, voire une extériorité -une « pensée », une « idée », une « conception », un « dess(e)in », une représentation de la peinture, ou un effet « peinture ». Aussi s'agirait-il de préserver dans les termes cette contradiction, tout en évitant l'aporie. A ce titre, il m'apparaît plus juste de parler d'objectivation; plutôt que d'objectivité, au sens courant de confirmation d'une idée ou d'une impression dans la réalité. En l'occurrence, d'une idée ou d'une impression « tableau » qui, mieux que « peinture », permet d'envisager, d'un point de vue local, l'accomplissement de tel aplat de couleur rectangle et, globalement, l'effectif arpentage de son champ, c'est-à-dire la mesure formelle d'un plan contraint au domaine du possible, tant dans ses qualités physique et conventionnelle que dans ses facultés à produire quelques spatialités virtuelles.

Mais le plus intéressant, si nous revenons à nos moutons, c'est-ce que révèle de confusion

le lapsus goldinéen, ce qui le sous-tend, l'amalgame de deux registres, l'un formel, l'autre structurel. La composition n'est pas une forme, mais un agencement d'éléments, une manière d'organisation, de constitution, une construction ; la grille n'est pas une structure, quoiqu'elle participe à (ou de) ce genre de chose, en tant que forme, possibilité structurelle. La question est bien là, puisqu'Eric De Chassey s'empresse d'écrire à la suite de la citation susdite : « Et c'est précisément parce que la peinture peut être un modèle de rapport au monde [...] que la grille, principe d'organisation de nombreux domaines de la pensée et de l'activité humaines [...] est un point central de toute réflexion sur la peinture, en même temps que de tout acte de création critique (c'est-à-dire dans la postérité du modernisme). Qu'elle ne soit pas *structure* sous prétexte qu'elle ne fonctionne pas avec trois constituants est de peu d'importance,¹⁷³ l'essentiel est qu'elle soit un « dispositif d'énonciation », comme l'a été pour plusieurs siècles la perspective [...], et à la différence de cette dernière, puisqu'elle est à la fois structuration et forme, qu'elle soit aussi ce qui permet « la production d'énoncés, de propositions picturales »¹⁷⁴ -qu'elle soit motif de régulation et générateur de motifs tout à la fois. »¹⁷⁵

Qui se mord la queue par désinvolture a le mérite de tourner rond. Et, s'il y a gageure, une expression de dédain suivie d'un brin de rhétorique la balaiera en deux coups de vent.

Eric De Chassey se devait de mentionner Hubert Damisch, une réflexion faite au détour d'un article fameux, traitant du médium pictural en terme de modèle textile à travers l'œuvre de François Rouan, « La peinture est un vrai trois ». ¹⁷⁶ Il se le devait, quoique cette réflexion inquiète la validité de son postulat, sinon au risque de s'entendre taxé d'omission, ce qui eût été par trop révélateur. Une connivence thématique avec le texte d'Amy Goldin pouvait faire l'occasion. A moins qu'une esbroufe parut nécessaire à l'élosion d'un déphasage de registre lui ayant d'abord servi d'argument.

¹⁷³ Damisch Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou Les Dessous de la peinture*, coll. *Fiction et Cie*, Paris : Seuil, 1984, p. 290

¹⁷⁴ Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, coll. *Idées et recherches*, Paris : Flammarion, 1987, p. 38/1993, p. 45

¹⁷⁵ De Chassey, pp. 11-12

¹⁷⁶ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 275-305

I - E - 4 - Révérence faite à Hubert Damisch

Je citerai pour ma part la réflexion susdite dans toute son ampleur. Et ce n'est pas peu dire, puisqu'elle résonnera d'une manière ou d'une autre tout au long de ce livre. Notamment, la question du modèle textile à l'encontre de la grille saura y venir à son heure.

Ainsi, Hubert Damisch écrit : « Une grille à deux dimensions, et constituée de deux rangs de lignes parallèles, perpendiculaires ou non, [...] n'est [...] pas une structure ; pas plus que ne l'est un taffetas, et pas plus qu'une torsade (à deux brins) n'est une tresse (qui en suppose au moins trois). Pour qu'il y ait structure, il faut qu'un troisième élément soit donné qui joue, soit dans une autre dimension, soit dans une autre direction, ce qui, en projection sur le plan, revient au même (on reconnaît là le principe de la *perspectiva artificialis*) : dans un cas comme dans l'autre, il est en effet possible d'en donner une représentation sur le plan, voire de l'y construire, pour peu qu'on accepte (ce qui ne semble pas faire de difficulté pour les mathématiciens) qu'un plan puisse avoir quelque épaisseur et que, dans cette épaisseur, on puisse nouer l'un sur l'autre, mais sans introduire de torsion, les brins de la tresse. »¹⁷⁷

Nous pourrions reprocher à Hubert Damisch de nous laisser sur notre faim. Dire que la grille n'est pas structure sous prétexte qu'elle ne relève pas de trois éléments au moins, loin d'être sans importance, ne suffit pas. Nous aurions souhaité qu'il la caractérise essentiellement, non seulement par la négative. Cependant le propos n'est pas là. Son ambition est alors de démontrer que la peinture est structurelle en soi, quoiqu'il puisse paraître de sa platitude à l'instar du tressage. C'est-à-dire de démontrer qu'une troisième dimension (ou direction) joue avec celles de son déploiement plan. Une épaisseur dirions-nous à sa suite s'il n'était cette crainte de l'entendre équivalente à celle que nous concevions concernant les dernières œuvres analytiques de Juan Gris.¹⁷⁸ Nous parlions à leur égard d'un effet d'assemblage plus ou moins ajusté de tableaux, d'une représentation répondant somme toute d'une projection monoculaire, dont toutefois la fuite se voyait réduite de par leurs rendus frontaux. L'épaisseur mentionnée par Hubert Damisch n'est assurément pas de nature figurative, ni seulement perspective, ni même illusoire, mais « véritable », puisque le travail de François Rouan pris pour modèle (de peinture) tient effectivement du tressage -nous y reviendrons (III. 90).

Dans ce contexte, la grille intervient comme un contre-exemple évident, ou mieux encore tel l'exemple de non-structure par excellence, introductif, parlant. Or, il faut croire que la définition sur laquelle s'appuie Hubert Damisch est patente, malgré sa réserve de formulation, puisque Eric De Chasse, venant tout juste d'y faire allusion, se surprend à parler de grille au préalable du « signe », en tant que « forme » et « structuration » -avant (bien sûr) de se reprendre.

C'est ailleurs, à l'occasion d'une exposition consacrée aux représentations de la Terre, qu'Hubert Damisch s'attache à caractériser la grille directement : « une grille, écrit-il, au rebours de ce que l'on va répétant, une *grille* n'est pas une structure, si même elle en peut apparaître, éventuellement, comme la condition. L'inventaire des propriétés logiques d'un quadrillage, voire d'une mise en tableau (comme on le dirait d'un papier) *réglée*, ne

¹⁷⁷ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 290

¹⁷⁸ Sinon de ses premières œuvres synthétiques, suivant que l'on s'accorde au découpage chronologique de John Golding ou de Juan Antonio Gaya Nuño.

suffit pas, en effet, à définir un agencement structural. Mais il est possible, en revanche, d'en déduire l'ensemble des contraintes formelles auxquelles sera astreinte toute structure qui trouvera, sous une espèce ou une autre, à y inscrire ses figures ou à s'y distribuer selon l'ordre de ses éléments. Une grille n'est pas une structure, elle n'est rien qu'une forme -la forme, comme l'écrit Wittgenstein, qui est la possibilité de la structure. Une forme en l'occurrence instituée, mais qui participe de la forme *a priori* dite « espace », et sans qu'on puisse exclure qu'elle renvoie simultanément à d'autres formes encore (ainsi en va-t-il, par rapport à la forme « couleur », de cette manière de grille qu'est l'échiquier bicolore), toute structure relevant dès lors -dans l'ordre spatial comme dans l'ordre coloré, sinon dans l'ordre temporel lui-même- d'une géométrie.

C'est dire que le recours à la forme quadrillée pour servir aux fins d'une volonté comme à celles d'une représentation, l'invention d'un pareil dispositif ne va jamais sans incidences théoriques, qui implique dans tous les cas un travail sur les notions de division, d'articulation, de distribution, et d'accord sur celle de limite, sinon de frontière, et sans que ce travail implique nécessairement, une verbalisation explicite. En retour, l'institution d'une grille, si même elle satisfait à un ensemble de contraintes formelles, ne relève en aucun cas de la déduction pure. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'obéisse, dans sa genèse historique, à quelque chose encore comme une logique, et qui doit trouver, en tant que telle, son champ d'inscription. Il n'est pas d'institution qui ne renvoie à un système de représentations historiquement constitué. Mais ce système, en tant que système de pensée, a lui-même ses contraintes, des contraintes qui ne sont pas d'ordre simplement idéologique mais structural, sinon géométrique, comme le signale le fait qu'elles puissent trouver à se manifester dans l'espace et donner lieu à différents cas de figure. Ainsi en va-t-il d'une grille, en tant qu'elle programme, en sous-jeu, toutes manières d'opérations, que celles-ci relèvent de l'idéologie, *stricto sensu*, ou qu'elles se traduisent par le tracé, sur le terrain ou le papier, d'un réseau de lignes qui soit comme le fondement où s'étaye une volonté en même temps qu'une représentation. Prendre en considération, comme on voudrait s'y essayer ici dans une perspective comparative et sur un cas précis, le travail de la grille, suppose qu'on se réfère, au moins implicitement, à l'espace logique dont ce travail emprunte son sens et où il trouve sa condition de possibilité. »¹⁷⁹

Rien d'étonnant à ce que cette référence ne soit pas mentionnée dans « Après la grille » puisqu'elle interroge l'unilatéralité du propos qui s'y voit tenue. Comme pour faire bonne mesure, Eric De Chassey tente de le raccorder aux branches d'un autre écrit d'Hubert Damisch, certainement plus célèbre et fouillé, mais dans lequel il n'est aucune réflexion, du moins directe, portée sur la grille : *L'Origine de la perspective*. Or, c'est à démêler ce que ce raccord prête à la cohérence de son texte, ou plus précisément ce qui en conditionne le postulat (selon lequel une connexion élémentaire est établie entre peinture et grille, une connexion d'ordre physique selon l'auteur, conventionnel avons-nous vu depuis) que nous conviendrons enfin d'une logique dans laquelle il s'inscrit.

¹⁷⁹ Damisch Hubert, « La grille comme volonté et comme représentation », in Centre de création industrielle (s. l. d. d.), *Cartes et Figures de la Terre*, Catalogue d'exposition, Paris : Centre G. Pompidou, 1980, p. 31 (Hubert Damisch fait référence à l'aphorisme 2.033 du *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein -cf. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, coll. Tel, Paris : Gallimard, 1986)

I - E - 5 - La logique du miroir

Le passage de *L'Origine de la perspective* auquel se rattache Eric De Chassey se découpe ainsi : « Frein et guide de la peinture, *briglia e timone della pittura*, comme parlait Léonard, la peinture dont elle est la fille mais qu'en retour elle démontre, la perspective n'a que secondairement une fonction générative. Elle n'a pas pour but de permettre la production d'énoncés, de propositions picturales. Sa valeur est essentiellement réflexive et régulatrice -ce qui suffit à définir un certain régime de la peinture, sinon de la représentation.

[...]

En tant que paradigme, ou que dispositif régulateur, la perspective peut fort bien être au travail là où l'on s'y attend le moins, et où son intervention est la moins visible. S'il en va ainsi, c'est [...] que la *costruzione legitima* n'a pas seulement pour objet de régler la diminution et la conjugaison des figures sur la « scène perspective », mais que sa fonction paradigmatique s'étend plus avant, ou plus profond, et jusqu'à fournir le peintre d'un réseau d'indices qui constitue [...] l'équivalent d'un dispositif d'énonciation, et qui correspondrait -dans les termes de Cassirer- à l'élément proprement symbolique qui serait au départ de la forme « perspective » ». ¹⁸⁰

En définitive, Eric De Chassey reprend à son compte certains jalons ouvrant l'étude que consacre Hubert Damisch à la perspective ; il les retourne sommairement et les applique à la grille, telle une conclusion, en miroir. Il lit que la perspective est un dispositif d'énonciation qui, néanmoins, ne permet pas la production d'énoncés picturaux et réplique que la grille est un dispositif d'énonciation qui, à l'inverse, permet de produire des propositions picturales. Cette articulation spéculaire voudrait servir l'affirmation selon laquelle une rupture a bien eu lieu dans l'histoire, qu'une mesure de langage a tout bonnement laissé place à une autre, la perspective à la grille, l'illusion à la concrétion picturale. Et, s'il est dit ailleurs que la perspective est « une forme de grille après tout », c'est en précisant qu'elle se réduit de la sorte au « contrôle de la mimesis », ¹⁸¹ tandis que son émergence frontale signe l'avènement de la surface picturale elle-même, en la ramenant ou mieux en la mettant au monde. Or, à forcer ainsi le trait, nous remarquons qu'un procédé d'écriture rejoint le conditionnement auquel était contrainte la peinture avant cette accession, d'où l'idée que le renversement opéré par Eric De Chassey, plutôt que d'entériner comme il le voudrait une césure radicale, révèle une simple « révision » des moyens mis en œuvre, une charnière ancrée dans le prolongement d'une logique, voire d'un mode de pensée. Telle une quête d'absolue ressemblance, une volonté d'atteindre l'équivalence entre image et monde, figuration et réalité. A ce titre, que l'auteur insère l'expression « dispositif d'énonciation » en lieu et place de la réflexion, comme définition commune de la grille et de la perspective, tout en lui donnant à charge la rupture, puisque seulement l'une d'elles ne permettrait pas de produire d'énoncés picturaux, est très significatif.

Pensons à la *Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire* gravée par Albrecht Dürer en 1538 (Ill. 5). Si la correspondance entre mire et carroyage donne à l'artiste la possibilité d'« obtenir une perspective correcte par des moyens proprement mécaniques, conformément au principe du *velum* mis au point par

¹⁸⁰ Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1987, p. 38/1993, p. 45

¹⁸¹ De Chassey, p.12 (déjà cité)

Alberti », ¹⁸² soit une projection fidèle de la réalité sur le plan de la feuille puis, de là, sur celui du tableau, le quadrillage doit pour parfaire l'image s'effacer en même temps que l'application picturale au profit d'un champ illusoire. Dans cet optique, l'émergence d'un entrecroisement régulier de lignes est un reste de carroyage, une représentation peu ou prou partielle de la mire, soit une projection de son plan sur le plan du tableau en même temps que la révélation d'un procédé, autrement dit une perte d'illusion, d'effacement auquel devait pourvoir autant que se contraindre l'application picturale, donc une image de peinture, sans autre médiation qu'elle-même, et par équivalence une objectivation de son continuum -que d'aucuns prendront pour trace, indice. Nous pouvons interpréter l'œuvre de Dürer en ce sens, de façon parfaitement anachronique et outrée : voir deux rectangles blancs quadrillés s'y répondre trait pour trait, une mire sans transparence, renvoyée de fait à sa qualité de plan physique (résultat d'un entrecroisement régulier de fils), et une feuille de papier réglée, deux champs équivalents dans leurs concrétions (rendues), sans ajour véritable ni percée dans l'effet, un seul et même tableau abstrait, son pan pictural (en devenir), un avènement (futur) de la peinture ou de sa propre représentation.

Cette interprétation, toutefois, nécessite la pleine compréhension, aussi bien l'oubli, de l'œil rivé à la pointe du stylet ou, plus généralement, du procédé perspectif qui conditionne, certes la projection de la mire sur la toile, l'équivalence du carroyage, mais surtout son émergence en plan de peinture car, suivant la remarque d'Hubert Damisch, cette opération va « moins dans le sens d'une rationalisation de la vision que d'une rationalisation de la représentation ». ¹⁸³ En d'autres termes, s'il n'est pas dit que la grille interdit de produire un énoncé pictural, c'est qu'elle sait répondre, quitte à s'en défendre, d'une logique, celle du tableau-miroir, d'un mode de pensée et de rapport au monde selon lequel la peinture, devenue objet en même temps que souci de réalité, poursuit sa quête d'absolue ressemblance, son dessein mimétique.

Le propos n'est plus ici de montrer que l'indicialité conçue par Eric De Chassey trouve sa cohérence dans le fait qu'une convention, à la mesure de son ancrage, se fait oublier, mais de pointer ce qui perdure une fois démêlée l'omission, leur raison commune. A définir encore l'abstraction comme « représentation sans médiation », bien qu'ayant convenu de son allégeance au « tableau », à ses bords, si ce n'est à son format, parfois jusqu'à jouer de figuration en propre ou bien d'assemblage, de certains conditionnements classiques, il n'était pas dit jusque là que l'émergence d'un entrecroisement régulier de ligne frontal devait, sinon pouvait, s'inscrire dans la tradition d'une volonté de contrôle, celle de la mimésis -ou, pour reprendre un terme cher à Charles S. Peirce, de l'icône. *A fortiori*, il n'était pas non plus dit que perspective et grille devaient, sinon pouvaient, être un seul et même dispositif régulateur, dévolu à la ressemblance, un seul et même paradigme -si l'on désigne « par ce terme, selon l'usage introduit par Thomas Kuhn, un modèle de pratique scientifique qui s'inscrirait de façon normative à l'origine d'une tradition cohérente ». ¹⁸⁴ En l'occurrence, celle du peintre-simulateur.

Et pour cause, Daniel Arasse nous rappelait l'ambition rhétorique du tableau renaissant, une ambition discursive qui, pour première, reléguait alors la recherche de conformité au second plan ou à plus tard. A moins qu'une anecdote devenue légende fondatrice ait suffi

¹⁸² Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, p. 49

¹⁸³ Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, p. 49

¹⁸⁴ Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, p. 40

à infléchir toute cette histoire, jusque dans son plus fin prolongement : l'avènement du tableau *réglé* comme peinture.

I - E - 6 - Une logique séduisante

Je pense à Florence, vers 1415, à la découverte de la perspective, à une expérience montrant le procédé au service d'une reproduction parfaite de la réalité. Je pense à Antonio Manetti qui, dans sa biographie de Filippo Brunelleschi publiée en 1475, écrit : « C'est lui qui promut et expérimenta ce que les peintres nomment aujourd'hui perspective, c'est lui qui inventa la règle qui est le fondement de tout ce qui s'est fait depuis lors en la matière ». ¹⁸⁵ Je pense à Filippo Brunelleschi qui parcourt la péninsule italienne afin d'étudier les monuments antiques et cherche à rendre fidèlement ce qu'il en observe, à sa *tavoletta* représentant le baptistère San Giovanni tel qu'on le voit depuis le parvis de la cathédrale Santa Maria del Fiore, mêlant marbre blanc de Carrare et marbre vert de Prato, au dispositif qu'il met au point, à l'œil du spectateur plaqué au revers du petit panneau de bois, contre un trou situé à l'endroit exact où l'artiste a miré l'édifice (Ill. 91). Je pense au témoignage d'Antonio Manetti, « qu'une main fût placée près de l'œil (le second, pour le masquer) et que l'autre tînt, face à la peinture, un miroir plan où celle-ci vînt se réfléchir », ¹⁸⁶ qu'en regardant ainsi « on croyait voir la réalité même », ¹⁸⁷ le baptistère San Giovanni, dos à la cathédrale Santa Maria del Fiore. Je pense à cette *tavoletta* perdue, au baptistère que nous pouvons encore contempler, pour peu que notre attention se détache de la cathédrale Santa Maria del Fiore, de son dôme. Je pense qu'une considération de la grille en tant que signe de « peinture » provient de sa ressemblance avec le tableau, que cela soit avec outrance (comme indice de la surface picturale) ou non (comme symbole, tenant compte du caractère conventionnel de l'objet), qu'une considération de la sorte prête à la grille une qualité perspective, qu'elle se nourrit de cette légende brunelleschienne, qu'elle poursuit la projection et ses perfectionnements établis dans l'optique d'une fidélité toujours plus grande à l'égard de la réalité, qu'elle est à ce titre un aboutissement en même temps qu'un devenir, une charnière en réponse à un changement (radical) quant à ce que l'on conçoit justement de réel. Je pense qu'un procédé permettant de prétendre à la conformité s'est adapté, qu'un dispositif d'énonciation fondé sur la simulation a su passer de l'icône au symbole en même temps que variait de critère (de direction, de dimension) l'énoncé à produire, qu'une seule et même forme a su mettre en avant une possibilité de structure au détriment d'une autre, celle de l'œuvre en tant qu'objet singulier plutôt que celle d'un monde extrinsèque. Je pense à la légende de Zeuxis et Parrhasios, que l'issue de leur joute est un leurre, qu'elle ne dit pas, au fond, si l'un était meilleur peintre que l'autre, s'il était plus habile à manier le pinceau du moins, s'il maîtrisait davantage le rendu illusoire, si la représentation du rideau était mieux aboutie que celle du raisin, quoiqu'elle puisse nous le faire croire. Je pense que Parrhasios, l'initiateur, avait compris que tous les deux savaient y faire en la matière et que, dès lors, la victoire devait se jouer « en fonction du terrain », sur le choix du référent, sur son degré d'adéquation avec l'objet de leur lutte, aussi bien l'enjeu que l'arme, moins sur le réalisme de l'œuvre que sur sa réalité même, moins sur le fait de taire la peinture que de présenter, sous couvert d'un pan de rideau que l'on tiendra (faute d'argument contraire) pour rectangle, un « tableau ». Je pense que la forme « grille », son

¹⁸⁵ Manetti Antonio/Vasari Giorgio (Lauriol Claude), *Filippo Brunelleschi : 1377-1446 : la naissance de l'architecture moderne*, Paris : l'Équerre, 1980, sans pagination

¹⁸⁶ Manetti/Vasari, *Filippo Brunelleschi*, s. p.

¹⁸⁷ Manetti/Vasari, *Filippo Brunelleschi*, s. p.

adaptation, recouvre sensiblement le même combat, que sa fonction paradigmatique, pour reprendre Hubert Damisch, s'étend plus profond, jusqu'à fournir à l'entendement l'équivalent d'un dispositif d'énonciation en même temps que l'élément proprement « symbolique » qui vaudrait à son départ, la simulation picturale en tant qu'elle procède d'un objet plan rectangle ; si l'on entend ici par « forme symbolique », « toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe », en précisant que pour Cassirer le sensible comme le concret ne se donnent jamais tels quels, détachés de toute représentation, mais « in-formés », « théorisés » par la conscience.¹⁸⁸

Il est séduisant de penser ainsi la grille, tel l'avatar ultime d'une quête ancestrale, celle de la ressemblance en peinture, son émergence comme le degré plus subtil jamais atteint dans l'illusion picturale, sa portée dans le prolongement d'un fil raccordant le tableau moderniste au tableau renaissant, le tableau renaissant au « tableau » des Anciens. Il est confortable de penser ainsi la perspective en intermédiaire, à la fois comme procès du plan rectangle primaire et fondement préalable de son objectivation moderniste. Au point que nous serions tenter d'écrire une histoire en ce sens, une histoire qui, nous le sentons bien, serait pour le moins simplificatrice et définitive. Déjà, la question de savoir si Filippo Brunelleschi invente la perspective au début du XV^{ème} siècle ou la découvre, en d'autres termes « si les peintres anciens, ceux-là d'il y a plusieurs centaines d'années, à l'époque qui était celle des grands sculpteurs, la connaissaient et la pratiquaient avec raison », ¹⁸⁹ deviendrait secondaire, bornée qu'elle serait, d'une part, à une manière comme à un domaine de pensée, pour ne pas dire de réflexion, spécifique, hermétique et achevé, en un mot *formé*, le tableau entendu comme volonté et comme représentation du réel en peinture, d'autre part, à une « forme symbolique », en l'occurrence à une signification, « la simulation peinte », liée à un signe sensible concret et lui convenant profondément, le tableau entendu comme rectangle plan et, en tant que tel, *informé* par le regard. Bref, à forcer ainsi le trait d'une continuité, son accomplissement, plutôt que celui d'une rupture à l'instar d'Eric De Chassey, nous finirions par retomber sur nos pieds en même temps que nous chausserions les siens.

Reste que le réalisme en peinture n'est pas forcément d'ordre visuel. Reste qu'un entrecroisement régulier de lignes n'est pas nécessairement orthogonal. Reste qu'une simulation peinte ne s'accommode pas toujours d'une limite rectangulaire. Reste que la perspective, aussi bien la grille ou le rectangle, ne saurait se restreindre au tableau. Reste qu'une possibilité de structure ne peut se départir de toute signification, qu'une forme est aussi signe en puissance, vecteur et facteur de contingence.

Posons deux garde-fous.

D'un côté, une piqûre de rappel. L'œuvre de Georges Braque. Une volonté de réalisme. Son ambition tactile. Un souci de cohésion globale. Un intérêt pour les bords de la toile. L'émergence de deux grilles frontales. L'une oblique, l'autre orthogonale. Une impression de relief, un effet de planéité. Une tendance à l'abstraction redoutée. Un recours à l'ovale, ses retours à l'ovale. Un format qui préserve, un format d'invention.

¹⁸⁸ D'après Quillet Pierre, *Ernst Cassirer*, Paris : Ellipses, 2001

¹⁸⁹ Manetti/Vasari, *Filippo Brunelleschi*, s. p.

Toujours voué à la figuration. Imaginons les contorsions en chausse-pied qu'il faudrait pour que nous l'entendions intégrer sans réserve cette histoire.

D'un autre côté, une remarque suivie d'un élan suivi d'un appel. La fresque, qui n'est pas tableau, tantôt recouvre un champ rectangulaire, à l'exemple des *Effets du Bon Gouvernement à la Ville puis à la Campagne* peint par Ambrogio Lorenzetti dans la salle de la Paix du Palazzo Pubblico à Sienne (Ill. 92), tantôt joue de limites plus singulières, à l'instar du vertigineux trompe-l'œil exécuté par Federigo Zuccaro, à partir d'études réalisées par Giorgio Vasari, sous le dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence (Ill. 93). Du précurseur siennois au biographe florentin plus de deux siècles se sont écoulés, durant lesquels toute une mouvance culturelle, plus tard nommée Renaissance,¹⁹⁰ s'est développée et, avec elle, la perspective des peintres tant en pratique qu'en théorie...

¹⁹⁰ La « spécialisation historique du mot [...] n'est attestée qu'au début du XIXème siècle » (Rey, tome 3, p.3172).

II - GRILLE ET SPATIALITES

II - A - Questions de perspective

II - A - 1 - De l'argument à l'arrangement

Dans l'œuvre de Lorenzetti achevée en 1340, la cohésion spatiale paraît davantage issue de l'intuition que du calcul, puisque le soin accordé à l'imitation pour chaque élément ne répond pas encore d'une régulation globale, ne serait-ce que d'une convergence en un point central des lignes perpendiculaires au plan de représentation, une convergence apte à soutenir l'iconicité du positionnement comme de l'éloignement des figures, des bâtiments, des labours, etc. Dire cela suppose, évidemment, que nous prêtions à cette fresque une logique, à son auteur une ambition, mimétique. Rien n'est plus sûr. Et pourtant, nous serions bien en mal de devoir asseoir cette certitude par la démonstration. A cheminer du regard dans la pièce, tout d'abord, nous reviendrons sur le fait qu'un format rectangulaire puisse être une garantie satisfaisante à cet égard : l'*Allégorie du Bon Gouvernement*, qui sur le mur adjacent de gauche fait pendant aux *Effets*, montre ce genre de limites (Ill. 94) Or, son unité globale (notamment la répartition des figures dans le champ mural et leurs relations de tailles) repose sur des critères hiérarchiques, d'ordre spirituel et politique, qui visiblement ne recèlent aucune velléité spéculaire.¹⁹¹ Le souci de ressemblance, s'il en est, se borne au rendu de tel vêtement, de tel visage, de telle coiffure, etc., séparément. Ainsi, cette préoccupation pour le détail iconique, commune aux deux fresques, ne suffit pas non plus à justifier d'une logique d'ensemble concernant les *Effets* -d'autant que le jeu d'ombre et de lumière, au demeurant discret, reste lui-même cantonné de la sorte. Est-ce à dire que la diminution des éléments jaugée au coup par coup « dans l'éloignement », sans plus de coordination, nous assure à elle seule du principe mimétique de cette œuvre -et, par conséquent, d'un manque de savoir-faire dans sa réalisation ? Au point que nous comprenons de même le traitement isolé de ses détails et la rectitude formelle de son champ ? A n'en pas douter. Ce sont des prémisses. Juste un manque de maturité. L'histoire donnera raison au regard bienveillant. La perspective n'est ici qu'une enfant. Bientôt Brunelleschi... Non. Bientôt Lorenzetti offrira à la projection de l'œil un point de convergence central, à l'espace représenté la cohésion en même temps que l'illusion d'une unique profondeur ; bientôt Lorenzetti posera le premier pavé fuyant vers l'infini et deux figures proportionnées suivant la réduction progressive de ses carreaux portés au loin ; bientôt Lorenzetti conditionnera l'imitation du détail à ce repère commun, notamment le jeu d'ombre et de lumière des drapés et le rendu des motifs de passementerie, du carrelage et de décoration d'un meuble ; bientôt il ouvrira le rectangle peint comme une scène où les personnages, densifiés dans l'effet, n'apparaîtront plus « séparés » mais coïncidents, mesurés dans leurs volumes et leurs écarts à l'aune d'une troisième dimension apparente unitaire ; en 1344, Ambrogio Lorenzetti exécutera sur un panneau de bois presque carré une *Annonciation* qui, pour ces raisons, fera date (Ill. 95).

De fait, l'on peut reconnaître à cette œuvre une certaine primauté, l'avènement d'un dispositif qui, soixante ans plus tard, servira la prouesse spéculaire d'un Filippo Brunelleschi, une perspective centrale. Mais ne nous emballons pas, si le pavement, tel un système de coordonnées manifeste, donne une échelle à l'espace, aux corps autant qu'aux intervalles, et converge en un point unique, l'on peut aussi considérer : que cette

¹⁹¹ Pour une étude approfondie de l'ensemble des fresques de cette salle de la Paix, dite aussi salle des Neuf, lire notamment : Skinner Quentin, *L'Artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le bon gouvernement*, S. I. : Raison d'agir, 2003

perspective, même à ne tenir compte que du dallage sensé courir sous les figures, demeure imprécise, voire parcellaire comme le suggère le fragment qui reparaît derrière l'archange (Fig. 9) ; que l'éventuel point de convergence est dissimulé par une colonne qui, d'après Hubert Damisch, soutient l'articulation d'un « dispositif éminemment contradictoire, dans lequel la fuite en profondeur du pavement entre en conflit avec l'avancée du fond d'or »¹⁹² ; que la convergence centrale ne porte pas « à l'infini » mais au niveau de cet élément architectonique qui, image en relief, divise de façon symétrique la représentation au premier plan de deux arcades en même temps que le panneau en deux champs évoquant sans conteste les Tables de la Loi ; enfin, qu'une horizontale prédomine, la phrase de l'archange qui, en lettres d'or sur fond d'or, forme croix avec la colonne et surplombe l'hypothétique ligne d'horizon où, normalement, se rencontrent les perpendiculaires en fuite. A juger d'une logique, le décalage de gauche comme un reliquat de maladresse, il est clair que la perspective centrale ajoute à la ressemblance mais que cette visée, cette convergence, ce semblant d'unification en profondeur, cet apport de rigueur dans l'imitation, cette rationalisation prêtée au rendu mimétique procède avant tout d'un dispositif proprement rhétorique. En tant qu'argument. Non pas comme élément duquel tirer pour conséquence ce qui distingue une « bonne » d'une « mauvaise » mimésis en peinture, quelque chose comme une coordination projective de l'ensemble : il aurait fallu qu'une rationalisation de la sorte s'établisse au préalable dans une œuvre versée plus sûrement dans l'imitation, d'une ville et de sa campagne par exemple. Ni comme moyen de décrier la représentation spéculaire : si oui, pourquoi lui donner en pratique une manière de s'asseoir, en théorie une raison ? Ni, au contraire, de la magnifier : si oui, pourquoi contrarier l'appréciable qualité qu'offre ce genre de rigueur à la simulation, en particulier par l'application d'un fond proéminent à la feuille d'or ? Mais d'emblée comme proposition débouchant sur une tension entre ce qu'il convient de porter à l'infini et, par-là même, d'en prétendre. Telle une confrontation de deux aspirations, l'une d'ordre pictural (un désir de peindre), l'autre de nature religieuse. Dans un essai fameux, Daniel Arasse retourne le propos¹⁹³ : soulignant que rendre l'Annonciation en peinture est en soi un défi (représenter le mystère de l'Incarnation, le Créateur qui s'insinue dans la créature, ce qui n'est pas vu et ne se voit pas, l'irreprésentable) et considérant que l'art s'ouvre à de nouvelles formes à partir du Trecento (la peinture à des moyens mathématiques accessibles à l'œil, la représentation à la perspective), il montre que, dès le XIV^{ème} siècle à Sienne (et jusqu'à la fin du XVI^{ème} à Venise), l'artiste renaissant use de cette géométrie (c'est là un paradoxe) pour traduire en peinture la venue de l'incommensurable divin dans le monde fini de l'humain, en particulier l'acte d'Incarnation. Bien évidemment, l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti occupe une place primordiale dans cette histoire. Mais, pour plus de détails, je vous renvoie au livre de Daniel Arasse,¹⁹⁴ car ce qui nous importe ici, c'est que le premier cas de cohésion perspective dans le cadre d'une œuvre picturale intervient de manière décalée, pour qui voudrait réduire sa découverte, son invention à une simple question de ressemblance, et même étrangère à toute imitation, sinon condamnée à l'insuffisance du point de vue spirituel (nous reconnaissons là une influence platonicienne),¹⁹⁵ pour qui

¹⁹² Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, p. 84

¹⁹³ Arasse Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999

¹⁹⁴ Arasse, *L'Annonciation*, p 73 notamment

¹⁹⁵ Cf. l'allégorie de la caverne, au début du VII^e livre de *La République* de Platon.

voudrait prétendre que le dispositif brunelleschien est déjà opérationnel dans l'*Annonciation* exécutée par Ambrogio Lorenzetti en 1344.

C'est dire le revirement d'esprit qu'impose en son temps l'expérience de Filippo Brunelleschi, ou qu'expose sa légende depuis l'ouvrage d'Antonio Manetti. C'est dire le chamboulement intellectuel que représente, au début du Quattrocento, l'avènement d'une peinture dont l'unification projective n'a d'autre critère que de parfaire l'illusion en miroir. C'est dire aussi que la cohésion perspective ne répond pas forcément d'une logique mimétique, que cela suppose un mode de pensée tel que l'infini ne se conçoit pas extrinsèque au monde mais comme point de visibilité limite pour l'œil humain. Soit, pour qui voudrait faire montre de ressemblance, comme seuil critique où la fidélité fait place à l'arrangement.

A ce propos, je mentionnais, parallèlement aux *Effets du Bon Gouvernement*, une œuvre renaissante beaucoup plus tardive, un trompe-l'œil initié par Giorgio Vasari et achevé par Federigo Zuccaro après sa mort en 1574, d'abord pour nous convaincre (s'il était besoin) que le format rectangulaire n'est pas une condition *sine qua non* du mimétisme en peinture. D'ailleurs, la « profondeur » de cet exemple est telle qu'il nous assure en aller de même pour le plan, et d'application puisque le support est courbe, et de projection puisque l'intersection des lignes fuyantes se porte à l'extrémité supérieure d'un dôme. Mais, plus instructif encore, la convergence sensée tirer l'œil à l'extrême limite du visible ne pose ici aucun problème d'imitation, puisqu'une véritable trouée parachève l'édifice en son sommet, précisément là où les verticales en fuite sont amenées à se croiser. De fait, « à l'infini », plus de peinture, plus de rendu, plus d'icône, mais un flot lumineux venu du dehors et concentrée en octogone. En tant que phénomène physique, cette lumière fait lien entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment ; elle indique à l'homme, levant la tête, un passage, une connexion entre ce qu'il perçoit d'espace et un second auquel le regard, à lui seul, ne permet pas d'accéder (bien qu'il puisse s'y transporter par la pensée). En un sens, il s'agit de Florence, de la Toscane, de la ville, de la campagne, d'un monde que l'homme peut estimer à sa mesure et, dans l'absolu, du domaine terrestre où il se sait vivre. Toutefois, canalisée en une figure géométrique à huit côtés, cette lumière se veut aussi manifestation divine : dans la symbolique chrétienne, le chiffre huit représente la Résurrection, à la fois le Relèvement du Christ et l'œuvre de foi, le retour à la vie comme victoire sur la mort (l'affaire de Dieu qui sauve les hommes) et le retour à la vie, la « vraie », par opposition au sommeil, à l'abandon (l'affaire de l'homme qui croit en Dieu). A proprement parler, cette lumière se présente donc comme signe *du* religieux, de la foi qui fait le lien entre existence matérielle et vie spirituelle pour le chrétien. Hégémonie du symbole, c'est dans cette logique que se poursuit l'ascension du bâtiment. Depuis l'intérieur, se distingue une petite construction qui, surplombant la trouée, interdit au regard d'appréhender les nuages, l'azur. Aussi, cette lumière forme-t-elle également un plan octogonal où se fonde l'ultime élévation de l'édifice religieux, telle la part suprême du Dieu manifeste, perceptible, ou de sa demeure conçue par l'homme et voulue par sa foi. Au-delà, le domaine des Cieux ; mais encore : de l'extérieur, nous savons que c'est un clocheton ouvert aux vents, une dernière visée qui, de dessous, ne se voit pas, une flèche pointant vers les hauteurs une sphère surmontée d'une croix (Ill. 96). Bref, nous avons là l'équivalent d'un dispositif perspectif dont l'enjeu est de traduire *spatialement* l'élan vers la foi, non seulement le chemin de croix, la ferveur chrétienne pour le Dieu rédempteur, sa dimension « visible » à l'homme en même temps que son infinie Grandeur. Quand je dis « spatialement », j'entends que ce dispositif est d'essence

architecturale, qu'il n'a de qualité projective qu'en raison du trompe-l'œil. Et celui-ci, non content d'ajouter quelque critère de ressemblance à l'énoncé, produit un effet d'étagement, de hiérarchie qui l'infléchit profondément : l'aspiration se tronçonne en paliers, en valeurs et, au bout du compte, la dialectique lumineuse du rachat divin à l'infini céleste se résout en un point de repère cohésif, visuellement hypothétique, d'une simulation peinte. Cent cinquante ans séparent l'élaboration du dôme de celle de la fresque, nous pourrions donc supposer que cet infléchissement résulte d'une évolution de pensée ; cependant, nous pourrions tout autant mettre en cause une différence de registre et, par-delà, considérer une certaine permanence. Ce qui perdure, c'est la question de l'infini et de son corollaire, celle de la portée consentie à l'œil humain ; ce qui diffère, c'est la qualité revêtue par cette limite, qui semble fonction de la manière dont se conçoit l'infini. S'agissant de la perspective architecturale, l'infini se porte au ciel, il demeure une visée qui, cependant, perd sa qualité visuelle lorsque le regard atteint la voûte du clocheton chapeauté en son centre d'un petit capuchon circulaire et sombre ; une limite est prêtée à l'œil sous forme d'obstruction. A l'inverse, s'agissant de la perspective picturale, l'infini devenu point de convergence parachève la cohérence du simulacre tout en se déroband à la vue au niveau de la trouée ; une limite est prêtée à l'œil sous forme d'ouverture. Nous pourrions bien sûr nous satisfaire de cette opposition de registre et tirer conclusion.

Seulement, il nous faudrait omettre que les deux œuvres jugées cruciales quant à l'avènement d'une perspective cohésive dans le domaine picturale mêlent unification projective et seuil de visibilité rendu sous le biais, non d'une ouverture, mais d'un obstacle, : l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti, où une colonnette en relief masque le point de fuite central et le prend en tenaille avec le fond d'or proéminent ; la *tavoletta* légendaire de Filippo Brunelleschi, puisque le peu de recul possible depuis le parvis de la cathédrale associé à la petite taille du panneau tenu d'une main nous assure que le baptistère reproduit devait occuper la quasi totalité du champ de représentation. Or, ce faisant, nous saurons remarquer que l'arrangement, dans les deux cas, met à contribution un élément d'architecture et noter, dans la foulée, qu'il en va de même, au fond, pour le trompe-l'œil de Giorgio Vasari. Difficile d'imaginer que cette connivence soit le fruit du hasard, d'autant que l'on sait de notoriété le dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore conçu sur le papier et orchestré dans son assemblage par Filippo Brunelleschi, l'initiateur de la cohésion perspective à des fins mimétiques dans le domaine de la peinture, lui-même. Nous nous appuyerons sur ces recouplements pour prendre appel.

II - A - 2 - La perspective est d'abord une visée

Giorgio Vasari n'est pas contemporain de Filippo Brunelleschi. Contrairement à Antonio Manetti, ce qu'il écrit à son propos ne relève ni du souvenir personnel, ni du témoignage direct. Si cette différence ne permet pas d'accorder à l'un plus de crédibilité, il est cependant certain que le choix des anecdotes relatées (authentiques ou non) laisse entrevoir entre les deux biographes des préoccupations distinctes.

Ainsi, Giorgio Vasari fait état d'une seconde expérience proposée par Filippo Brunelleschi, suite aux éloges reçus pour la première. A l'entrée de la Piazza della Signoria, toujours à Florence, écrit-il, l'artiste dresse à partir du sol un grand panneau, peint de sorte que le spectateur devant lui se surprend à percevoir la place comme elle se présente d'habitude au regard.¹⁹⁶ Cette œuvre, de même perdue, diffère de la *tavoletta* par sa taille, celle de son référent, son mode d'exposition et la simplicité du protocole requis pour son appréhension, mais, surtout, du fait que sa partie supérieure se découpe en une silhouette qui, à bonne distance, épouse celle dessinée par les véritables bâtiments. Le point commun aux deux expériences est de montrer le haut degré de ressemblance que permet d'atteindre en peinture une régulation perspective de l'espace représenté. Mais, si la fidélité du rendu se veut sans réserve dans la première, la seconde confirme avec ampleur cette qualité tout en lui assignant une limite : les cieux sont bannis. De fait, la moindre variation (un oiseau qui passe, un cumulus, ou un écart de point de vue) révèle un secteur exclu de l'imitation picturale : le céleste ou le non bâti. Soit, à concevoir simultanément ces deux aspects, ce qui échappe à la mesure. Pour cause, la perspective centrale initiée par Brunelleschi requière une connaissance précise de la taille des éléments reproduits. Qu'ils soient d'architecture, ils s'y prêtent volontiers. Et le procédé demeure suffisant tant qu'il est question de rendre fidèlement un baptistère ou, si l'on songe à la motivation première de Filippo rapportée par Manetti, un monument antique. Que l'élément soit céleste, et le repère n'est plus. Son absence de mesure le rend inimitable, la représentation s'en détourne et le peintre contourne. Ne demeure de peinture que le champ métré, maîtrisé qui, par ailleurs, fait obstacle à la vue d'un infini réduit en un point de convergence situé vraisemblablement à hauteur d'homme.

Dans sa *Théorie du nuage*, Hubert Damisch écrit en substance que les nuées occupent à la Renaissance une charge ambiguë, celle de masquer en même temps que de désigner l'irreprésentable infini (ménageant ainsi, par-delà le paradoxe, l'allégeance que l'art de peindre concède alors à la science). Cet arrangement avec le ciel se comprend concomitant au succès de la régulation perspective, non pas consécutif au dispositif lui-même. Ainsi, l'évitement de l'obstacle céleste pratiqué par Filippo Brunelleschi (à l'encontre des nuages autant que de l'azur d'ailleurs), corrobore cette analyse si, et seulement si, il s'envisage préalable au dit succès, voire à son origine. Cependant, le fait qu'un siècle et demi ait été nécessaire pour juger bon d'en conter l'anecdote, lors même que le dispositif se perfectionnait, se théorisait et faisait long feu, interroge : si le peintre renaissant avait depuis trouvé dans le nuage un allier, si celui-ci avait pénétré le champ de représentation en endossant le rôle de clôture, acceptable à l'œil et capital au maintien de l'illusion projective, pourquoi Vasari trouvait-il opportun de rappeler que les cieux avaient été en première instance proscrits ? Il m'est d'avis que sa confrontation de peintre avec le dôme brunelleschien en même temps que d'architecte, son activité principale

¹⁹⁶ Manetti/Vasari, *Filippo Brunelleschi*, s. p.

(nous lui devons beau nombre de réalisations en ce domaine : la loggia et le piazzale des Offices, le Corridoio menant du Palazzo Pitti au Palazzo Vecchio, la rénovation des églises Santa Maria Novella et Santa Croce, pour ne citer que les plus marquantes), y sont pour beaucoup.

Remarquons que la perspective qui traverse le dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore, quoique de registre architectural, est très voisine de celle qui transperce dans l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti. Certes, l'or fait pendant à la lumière, le relief à l'incidence, la colonnette à l'octogone, l'espace scénique à la trouée, le filigrane des Tables de la Loi au clocheton sublimé, le fond proéminent à l'extériorité, la tenaille au capuchon mais, dans les deux cas, le Divin manifeste et l'Incommensurable se jouent d'un tiraillement de l'œil entre limite perceptible et infinie visée. Rien de tel concernant le chantourné : ni Surgissement, ni Grandeur pointée. A croire que, pour Brunelleschi le peintre, Dieu se disperse par-delà les caprices du ciel, tandis que Brunelleschi l'architecte réserve le jeu subtil pour son chef-d'œuvre. Admettons que Vasari l'architecte ait saisi toutes les finesses du dôme, non seulement le tiraillement, son ambition spirituelle, mais aussi tous les moyens conceptuels et matériels mis en œuvre dans cette optique, bien au-delà de ce que j'ai pu ou pourrais en dire, et supposons que Vasari le peintre ait cherché à poursuivre. Il lui était impossible de reprendre ou de retrouver les solutions élaborées dans l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti : avant tout d'un point de vue matériel, si ce n'est en condamnant la trouée et, donc, le dispositif architectural lui-même ; après tout d'un point de vue conceptuel, si ce n'est à rebrousser chemin quant aux perfectionnements perspectifs conçus à des fins mimétiques dans le domaine de la peinture depuis. Par principe, le travail en trompe-l'œil devait interdire ce genre de rebours, et même poser pour indéfectible le lien désormais acquis entre simulation peinte et cohésion perspective. En contrepartie, situer le point de convergence au centre de la trouée devait assurer la coïncidence du dispositif pictural et du dispositif architectural, c'est-à-dire aussi préserver l'intégrité de ce dernier, sa portée. Toutefois, la solution révélait un écueil, une dissonance dans le discours, un écart de rhétorique : la peinture se voyait contrainte à la mesure et dépourvue de clôture singulière ; de ce fait, elle se montrait inapte à désigner l'Infini divin et, par ricochet, incapable de traduire la moindre manifestation de Dieu, sinon sous forme de hiérarchie ascensionnelle, telle une possibilité, une promesse d'accès pour l'homme, selon un étage nuageux tout aussi fictif d'aspect que nébuleux dans sa finalité. C'est afin de pallier le problème, me semble-t-il, que Vasari termine l'apparente ascension par des pilastres peints entre lesquels s'entassent, comme interdits, bloqués, des représentants du genre humain, des pilastres peints dont la fuite, plutôt que de servir un effet d'assise, semble projeter le clocheton vers les hauteurs. De sorte, l'ultime demeure, évidemment bâtie mais pervertie dans ses repères, se voit repoussée aux limites du commensurable et, par-delà, vers un lieu dont l'homme se montre exclu (non seulement son icône, non seulement son échelle, mais son œil, entendu comme condition du voir, aussi bien du rendu). Un lieu, certes éprouvé en tant que source lumineuse, mais extrinsèque : un lieu hors d'œuvre. Un lieu reconnu en qualité et, cependant, non quantifiable : un lieu céleste. Un lieu inestimable, autrement dit incalculable et pour autant précieux : un lieu sacré. Un lieu au demeurant visé : un infini, tel l'Infini. Et, fait exprès, la seconde expérience rapportée par Vasari pose en partie les mêmes données, mais de façon non résolue : la perspective vouée au mimétisme pictural suppose visiblement de la mesure, dont le bâti se montre pourtant le domaine réservé ; en effet, celui-ci, non content de servir de frontière au champ de

ressemblance, limite sans ménagement sa portée, puisque lui-même et son rendu font obstacles à la perceptibilité du point de convergence des lignes de fuite sur lequel s'appuie justement leur rapport d'iconicité. Or, dans le même temps, l'ensemble architectural, feint ou non, indique au regard, par son érection, son élévation ; un ailleurs sans taille, les hauteurs, les nuées ; ainsi, dans cette expérience, l'infini et le non quantifiable s'énoncent-ils de manière dissociée. Vasari, à l'occasion d'un dôme et, somme toute, en véritable héros de l'épisode qu'il rapporte, saura quant à lui les raccommoier, c'est-à-dire proposer un arrangement adéquat à les confondre. Et, contrepoint, consacrer l'anecdote en leçon d'architecte pour le peintre : la perspective n'est jamais une atteinte, elle est d'abord et toujours une visée, sa relation avec le mesurable n'est que secondaire, conditionnée, une éventualité.

Manque à la petite histoire une donnée humaine, non pas l'homme en tant qu'œil, spectateur ou concepteur, inhérent au dispositif, mais l'homme en tant que modèle, figure. Or, dans le cas du trompe-l'œil, l'élément revêt au contraire une place capitale : d'une part, comme argument du discours, répertoire d'aspects, de postures, de statuts dispensés en fonction d'un étagement voulu représentatif d'une ascension spirituelle, d'un chemin propre à l'élévation du chrétien, par sa Foi et vers Dieu, jusqu'à un certain seuil, nous l'avons dit, où celui-là se montre bloqué, interdit, en proie au vertige, dépassé par l'Ampleur (lors même que la Demeure se poursuit et que le Manifeste se joue encore) ; d'autre part, en amont du discours, comme paramètre de représentation, repère de taille, valeur d'échelle, notamment à l'égard des pilastres propulsifs. Quoiqu'il en soit du degré d'extrapolation que nous prêtons aux dires de Giorgio Vasari, nous trouvons à ce manque une logique : d'un côté, il s'accorde au propos d'Antonio Manetti selon lequel Filippo Brunelleschi réservait l'usage de sa découverte à la reproduction fidèle de monuments et d'édifices, ne supposant d'autre repère qu'une connaissance précise de leurs mesures et de leurs angles ; d'un autre côté, il répond d'une chronologie qui, pour l'époque déjà, était certainement convenue : l'épisode relaté se situe vingt ans avant la publication du *De Pictura* de Leon Battista Alberti qui, respectueux de l'apport brunelleschien, posait pourtant en novateur les premiers jalons théoriques d'une perspective entièrement dévolue à la simulation peinte, dont la taille humaine promue au rang de mesure fondamentale.

II - A - 3 - La perspective est d'essence architecturale

Dans son *De Pictura*, Leon Battista Alberti définit en premier lieu ce qu'il entend du fonctionnement de la vision, histoire d'assurer le bien-fondé de sa méthode. Pour lui, l'œil est relié à l'élément contemplé par des rayons visuels qui forment entre eux une pyramide dont celui-ci est la base, celui-là le sommet. Parmi ces rayons, il est dit que le plus fameux est le rayon central car il préserve au mieux la couleur et les angles ; d'où son rôle directeur et modérateur (Ill. 97a). Le tableau, en théorie, vient se placer entre l'œil et ce qu'il contemple, tel un plan de section du volume où chaque point de la base trouve à se projeter. En pratique, cela suppose tout un programme dont voici retranscrites les premières encablures : « Mon premier acte, quand je veux peindre une superficie, écrit Alberti, est de tracer un rectangle, de la grandeur qui me convient, en guise de fenêtre par où je puisse voir le sujet. Là, je détermine la hauteur des hommes que j'entends représenter. Je divise cette hauteur en trois parties qui seront proportionnelles à la mesure que le vulgaire désigne sous le nom de *brasse*. Car on voit, par les proportions des membres de l'homme, que la longueur du corps humain est généralement de trois brasses. Je divise la partie inférieure du rectangle en autant de parties que cette mesure y est contenue de fois. La base du rectangle sera proportionnelle à la ligne transversale la plus rapprochée tracée sur le sol à égale distance de tous les points de la première. Je pose ensuite un point unique, dans l'aire du rectangle, à l'endroit où se porte la vue et où doit aboutir le rayon central. Aussi le nommé-je *point de centre*.

Il convient que la position de ce point ne soit pas au dessus de la ligne de base [sic], à une hauteur supérieure à l'homme que l'on veut peindre. Les spectateurs et les objets sembleront, de cette façon, avoir été peints sur un même sol. Le point de centre une fois placé, je mène des lignes droites de ce point à toutes les divisions de la ligne de base. Ces lignes me montrent de quelle manière les quantités transversales successives semblent se rétrécir à la vue, par la distance, jusqu'à l'infini. »¹⁹⁷ (Ill. 97b) Il s'agira ensuite de concevoir ce rétrécissement en fonction de la division de base, à partir d'un point situé sur l'un des bords verticaux du rectangle à hauteur du point de centre -qui, rappelons le, ne doit pas dépasser la taille voulue en amont pour les hommes qui seront représentés (Ill. 97c).

Publié en 1435, ce traité propose une nouvelle manière de concevoir la peinture, fondée sur deux principes : la perspective est un moyen de rendre le monde et la disposition des figures se doit de servir l'action dramatique. Bien que ceux-ci soient sujets à interprétation, la méthode exposée est claire. Que la représentation albertienne soit à la fois scénique, narrative, rhétorique et mimétique, il n'en reste pas moins qu'elle répond d'une géométrie, de règles et autres calculs prévalant à l'établissement de volumes en surface. De fait, la *costruzione legitima* recouvre une pratique consacrée par les deux expériences de Filippo Brunelleschi ; une mise en perspective axée sur un unique point de convergence central. Et dans les deux cas, l'ambition projective restreint *a priori* le dispositif au quantifiable. A ceci près, que le procédé refermé jusque là sur du bâti s'ouvre avec Alberti à un double problème : tout n'est pas mesurable. D'une part, en théorie, ce qui se porte à la limite du visible. D'où quelques arrangements nécessaires avec l'infini, la solution du cache. D'autre part, en pratique, le moindre élément compris

¹⁹⁷ Alberti Leon Battista (C. Popelin), *De la sculpture et De la peinture*, Paris : A. Lévy, 1869, pp. 124-125

par ce domaine. D'où quelques contraintes géométriques, dont la mesure étalon (en l'occurrence, celle du corps humain) et le quadrillage réductionnel.

Nous sommes ici aux antipodes de la leçon sous-jacente à l'expérience brunelleschienne relatée par Vasari. Pour Antonio, Filippo pouvait faire légende et, de l'écrire, répondre au traité d'Alberti, desserrer l'étreinte occasionnée par sa lecture : la perspective des peintres n'est pas la perspective, mais la perspective réduite à un dispositif géométrique ; l'architecture comprend ce dispositif mais ne s'y résout pas, car elle est mesure autant que portée vers ce qui ne l'est pas ; la perspective qui s'éprend éventuellement de quelque taille se porte toujours au-delà, même si cette évidence en peinture intervient masquée ; la perspective est d'essence architecturale.

Je ne connais de la Renaissance aucun peintre ou théoricien de la peinture qui s'y soit trompé.

Dans son *De Pictura*, Alberti lui-même prête à cette nature une profonde attention. Une fois posées les règles de calcul en fonction du corps humain, c'est au mur qu'il fait appel pour parfaire ses explications, concernant l'apparente réduction dans l'éloignement, la recherche d'équilibre, des proportions, l'évaluation des largeurs notamment (Ill. 97d). Et ce n'est pas un hasard, puisque le quadrillage réductionnel se conçoit d'emblée au niveau du sol, à l'image d'un pavement pointant l'infini.¹⁹⁸

Voyons, à titre d'exemples, ce que produit cette sorte d'attention pour trois de ses héritiers majeurs.

Piero della Francesca écrit en 1482 un traité intitulé *De prospectiva pingendi*. Cet ouvrage révèle une évolution notable depuis la publication du *De Pictura* : l'auteur s'efforce d'établir par une approche mathématique rigoureuse les règles de la perspective géométrique en peinture, jugées trop intuitives chez Leon Battista Alberti, et d'en justifier plus radicalement que lui la nécessité. Ainsi, l'outil tenu pour scientifique y est dit essentiel au peintre. Cette ardeur répond d'une préoccupation grandissante dans l'art du XV^{ème} siècle, quant à la rationalisation de l'espace représenté et de sa composition, voire d'un certain souci d'objectivation en terme de ressemblance.¹⁹⁹ L'on peut y lire ainsi : « De nombreux peintres réprouvent la perspective, parce qu'ils ne comprennent pas le pouvoir des lignes et des angles qu'elle produit, avec lesquels on trace tous les traits et contours proportionnellement. C'est pourquoi je pense devoir montrer à quel point cette science est nécessaire à la peinture. Je dis que le mot perspective veut dire choses vues de loin, représentées proportionnellement dans certaines limites données, selon l'importance de leur distance, sans laquelle on ne peut rien mettre en raccourci avec exactitude. Et parce que la peinture consiste forcément à montrer des surfaces et des corps raccourcis ou agrandis dans l'écran, placés suivant la façon dont se présentent dans ledit écran les choses véritables vues par l'œil sous divers angles, et que, par conséquent, pour toute quantité, une partie est toujours plus proche de l'œil que l'autre et que la plus proche se présente toujours sous un angle plus grand que la plus éloignée dans les limites données,

¹⁹⁸ La dédicace qui accompagne l'ouvrage marque d'une autre manière cette attention. En effet, puisqu'elle « semble explicitement exhorter les peintres à raviver leur art sur la double base de l'étude de l'Antiquité et des hommes cités, qui, sauf un [Masaccio], travaillaient à d'autres arts que la peinture » : Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, pour la sculpture, et Filippo Brunelleschi, pour l'architecture. (in Turner Richard, *La Renaissance à Florence*, coll. *Tout l'art - contexte*, Paris: Flammarion, 1997, p. 93)

¹⁹⁹ Della Francesca Piero, *De la perspective en peinture – Ms Parmensis 1576*, Lyon : In Medias Res, 1998

et que l'esprit ne pouvant juger par lui-même de leur mesure, c'est-à-dire combien fait la plus proche et combien fait la plus éloignée, je dis donc que la perspective est nécessaire, elle qui discerne toutes les quantités proportionnellement, comme une vraie science, montrant la diminution et l'accroissement de toute quantité par le pouvoir des lignes. »²⁰⁰ De le montrer, Piero l'aura d'abord fait par ses tableaux, volontiers qualifiés, chez l'amateur ou le détracteur, de rigoureux. J'en mentionnerai seulement trois.

Le premier : parce qu'il n'est pas le fruit d'une commande ; parce que nous pouvons le considérer, de ce fait, au plus près des préoccupations du peintre ; parce que, magie possible d'une pensée austère, il illustre parfaitement le *De prospectiva pingendi*, malgré trois décennies d'écart, en révélant son fondement architectural passé sous silence à l'écrit vraisemblablement pour des raisons argumentatives. *La Flagellation du Christ* (Ill. 98) montre, en effet, un espace perspectif dont la rigueur se voit marquée par le tracé, pléthorique en lignes de fuite et en raccourcis, de bâtiments cernant la scène dans sa quasi totalité. Il y coïncide deux groupes de figures dont le rapport de proportions s'affirme exclusivement dépendant de l'éloignement, le principal se faisant plus petit. Le point de centre, quant à lui, est masqué par l'élévation d'une cloison frontale habillée de marbre noir. Deux ouvertures en contrepartie portent à l'évasion, mais uniquement vers les hauteurs : à gauche, une porte qui donne sur un escalier montant ; à droite, un morceau de ciel bleu fléché par un arbre et traversé de nuages sombres.

Le deuxième : parce qu'il est contemporain de la rédaction du *De prospectiva pingendi*²⁰¹ ; parce que le fondement architectural du dispositif s'y révèle de manière ambiguë ; parce que la figure humaine donne à l'espace son échelle et parfait sa clôture. En effet, le *Retable de Brera* (Ill. 99), qui représente une *Vierge à l'Enfant en majesté avec six saints, quatre anges et le duc Frederic III de Montefeltro*, offre une scène entièrement ceinte par un ouvrage d'architecture ; celui-ci occasionne dans la partie supérieure du tableau la concentration marquée d'une ribambelle de lignes de fuite permettant de localiser sans effort ni réserve le point d'infini ; à l'opposé, le sol sur lequel se dressent les personnages n'affiche aucun repère, telles les rainures simulées d'un dallage ; seule l'estrade, où se voient juchés la Vierge et l'Enfant, vise par ses arêtes latérales le point de convergence central ; l'effacement du quadrillage réductionnel rompt, du moins à l'évidence, la relation entre perspective et architecture dans le domaine du mesurable : l'unité de profondeur ne semble plus émaner que du rapport de tailles entre les figures ; c'est uniquement à leur égard, d'ailleurs, que le regard évalue les proportions de l'édifice apparent qui les entoure ; et, si c'est à ce dernier que revient de soutenir en contrepoint la visée (placée sous le signe du coquillage et de l'œuf, soit de la Résurrection, à la fois du Rédempteur et de l'œuvre de Foi), c'est à la Vierge, dont le visage lui fait obstacle et réceptacle, que revient de préserver, et la convergence infinie de l'espace, et le lien avec l'Incommensurable.

Le troisième, parce qu'il nous permet de concevoir le fondement architectural du dispositif perspectif à la fois comme moteur et tributaire d'un mode de pensée où l'espace, en tant que représentation et volonté, est synonyme de maîtrise faite homme. *La Cité idéale* (Ill. 100) fut longtemps attribuée à Piero della Francesca, puis à Luciano

²⁰⁰ Cité in Lichtenstein Jacqueline (s. l. d. d.), *La Peinture*, coll. *Textes essentiels*, Paris : Larousse/Bordas, 1997

²⁰¹ Débuté en 1472, le *Retable de Brera* sera achevé après 1482. Vraisemblablement vers 1490, ce qui laisse supposer que les mains du duc, peintes au final, ne sont pas de Piero, alors atteint de cécité depuis plusieurs années.

Laurana connu comme architecte du Palazzo Ducal d'Urbino commandé par Frédéric III de Montefeltro en 1465. Nous pensons aujourd'hui que cette œuvre est de la main de Francesco di Giorgio Martini qui participa à la décoration du dit palais.

Jean Pèlerin, dit le Viator, publie en 1505 son *De Artificiali Perspectiva*. Ce premier traité de théorie projective imprimé témoigne d'une évolution depuis le *De Pictura* d'Alberti. D'une part, en terme de diffusion : la révolution toscane se répercute bientôt aux confins de l'Europe. D'autre part, s'agissant du dispositif lui-même, en termes de conception et de mise en pratique. Nous noterons, notamment, consigné dans cet ouvrage : l'avènement de l'horizon, entendue comme outil et notion, tracé et ligne ; en parallèle, une démultiplication des points de fuite (suivant la prise en compte des diagonales du quadrillage tiré, tel un repère, en sol) et, conséquence, une diminution (toute relative) du pouvoir accordé au point de centre, devenu principal ; enfin, un souci toujours plus docte prêté à la ressemblance.

Clarification du propos par l'exemple, le texte est accompagné de 37 gravures sur bois (Ill. 101a à 101d). Reconnaissance, peut-être involontaire, du fondement architectural du dispositif, visiblement contraint au domaine du mesurable, elles représentent pour l'essentiel des bâtiments, vus de l'intérieur ou de l'extérieur. Et, détail pour le moins parlant, un plan schématique de l'édifice au sol explique et corrobore la perspective qui en est montrée, systématiquement.

Raffaello Santi, dit Raphaël, arrive à Rome en 1508, chargé par le pape Jules II de la décoration des appartements qu'il projette d'occuper dans le Palais du Vatican. A cette occasion, le « magister » florentin réalise avec la Chambre de la Signature l'un de ses grands chefs-d'œuvre. La voûte se divise en quatre parties dédiées sous forme d'allégories aux plus hautes facultés spirituelles : la Justice, la Philosophie, la Poésie et la Théologie (Ill. 102a). Cette division conceptuelle s'étend au gré des quatre murs sous-jacents par des fresques. Respectivement : les *Vertus Cardinales et Théologiques et la Loi*, l'*École d'Athènes* (Ill. 102b), le *Parnasse* et la *Dispute du Très Saint Sacrement* (Ill. 102c). De diverses manières ascensionnelles, elles indiquent les quatre voies d'élévation possibles vers l'Esprit Suprême symbolisé au sommet de la pièce par des angelots sur fond d'azur soutenant, tel un point limite de visée pour le regard humain, les armoiries du Vatican (les deux clefs croisées de Saint Pierre, signe du pouvoir spirituel de l'Église et de sa continuité dans le temps, surmontées de la tiare papale dont les trois couronnes figurent les attributions du souverain pontife, à la fois pasteur, maître et sacerdoce supérieur de l'Église). Andrea Emiliani nous a récemment offert une étude complète et pour le moins fameuse de cette salle.²⁰² Je me contenterai ici de relever quelques éléments susceptibles d'apporter à notre réflexion.

Tout d'abord, nous noterons que l'impulsion initiée par l'*École d'Athènes* prend appui sur un motif architectural. Du carrelage de base au plateau pavé qui termine le large escalier, la montée s'échelonne, sans équivoque, en une profondeur perspective. Par contre, au-dessus du point principal masqué par le couple central, Platon à gauche, Aristote à droite, une représentation projective de voûtes et de trouées s'infléchit, du fait de leur alternance, en une sorte d'étagement vertical. Et celui-ci, par résonance formelle,

²⁰² Emiliani Andrea (Margarita del Campo), *Raphaël : La Chambre de la Signature*, coll. *Chefs d'œuvre de l'art italien*, Paris : Gallimard, 2002

rapporte comme son plus haut degré l'arc de cercle qui limite la partie supérieure du champ peint et engage le devenir structurel de la véritable voûte.

Je mentionnerai, ensuite, que le dit motif ne va pas sans rappeler la nef de la Basilique Saint Pierre de Rome et que la chose n'est pas fortuite (Ill. 103). En bas à droite, Archimède (ou bien Euclide) apparaît sous les traits de Donato Bramante qui, à l'heure où Raphaël réalise la fresque, travaille à cet édifice. Or, penché sur son compas pour expliquer ou démontrer un théorème à quatre garçons visiblement enthousiastes, il reçoit avec honneur la signature du peintre au niveau du cou. Après la mort de l'architecte en 1514, d'ailleurs, Raphaël lui succédera, modifiant sévèrement ses plans : la croix grecque initialement prévue laissera place à la romaine, donnant plus de profondeur spatiale à la nef.

Pour continuer, remarquons que l'élan provoqué par la *Dispute du Très Saint Sacrement* débute sensiblement de la même manière que celui initié par l'*École d'Athènes* située en face, l'autel prenant rôle et place du couple philosophe. Au dessus du point de convergence central, par contre, l'étagement en hémicycles nuageux se montre quant à lui plus radical. Ce, bien que chacune de ses parties réponde encore du point perspectif principal. Ainsi, et ne serait-ce que d'un point de vue spatiale, il résulte de la mise en rapport de ces deux fresques un sentiment d'analogie, mais inversée tel un reflet de l'un à l'autre et réciproquement.

Deux commentaires supplémentaires nous sembleront peut-être intéresser davantage la grille. Il est vrai que le propos depuis quelques pages s'attardait : à démêler la notion de perspective ; à saisir le dispositif comme étant de principe architectural, sa nature essentielle de visée, l'éventualité de son conditionnement projectif, voire géométrique ; à reconnaître l'histoire, sinon la légende, de son accession au rang de facteur fondamental de la mimésis en peinture ; à dater son attachement à l'œil comme à la dimension de l'homme, de son monde et même de son corps ; à juger la question de sa portée, visuelle ou non, corollaire à celle de l'infini -et j'en passe. A l'instar du passage relatif à l'ovale en première partie, le détour était nécessaire, puisque nous avons convenu d'une confusion de dispositifs, tel un écueil propice à briser le séduisant miroir en même temps que ses frontières, mais sans que soit démêlée (justement) la dite confusion. Pour ce faire, il faudra déjà se demander si quelque chose perdure de ces éléments avec l'avènement (moderniste) de la grille en peinture. Et, si oui, comment, pourquoi, dans quelle(s) mesure(s), dans quelle(s) visée(s), etc. ? Nous le ferons sous peu avec Mondrian. Mais pour l'heure, deux commentaires et, en guise de conclusion pour ce chapitre, un bref retour sur Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti, suivant une approche, sinon plus juste, attentionnée et, finalement, d'à propos : une vue synthétique portée sur (l'évolution de) leur travaux d'architecture.

Les deux commentaires concernent l'*École d'Athènes*.

Première remarque. Outre le déploiement en demi-cercles successifs nés de l'alternance entre voûtes et trouées, l'effet ascensionnel se joue aussi par le traitement de l'horizontale et de la verticale, l'indication modulée de leur mise en rapport. Si la verticale prend le pas dans la partie haute de l'œuvre, lui donnant son orientation, l'horizontale surabonde en deçà, ménageant sa base en tant que butée (vers le bas) et source d'équilibre (en nombre). C'est pourquoi je parlerai volontiers de connivence, d'établissement connexe, de dialogue, moins de conflit ou de hiérarchie. Cette complicité rejaillit d'ailleurs à partir des

deux figures philosophiques centrales : Aristote marque de sa main droite l'assiette tandis que Platon indique la direction à prendre ; respectivement l'horizontalité et la verticalité, la terre et le ciel ; soit, à comprendre le couple représentatif des cinquante six figures réparties sous sa coupe en deux groupes, l'expérience et l'idée, l'immanence et la transcendance.

Seconde remarque. Dans son essai intitulé *Histoires de peintures*,²⁰³ Daniel Arasse s'interroge sur la manière dont Raphaël est parvenu à rajouter, alors que la fresque était terminée, la figure d'Héraclite (sous les traits de Michel-Ange au premier plan) sans trahir sa cohérence interne. Ni l'équilibre de sa composition, ni l'efficacité de son discours. C'est, répond-il, parce que l'*École d'Athènes* tient d'un modèle mnémotechnique. Ce disant, il se réfère à *L'Art de la mémoire* écrit par Frances Amelia Yates en 1966.²⁰⁴ Cet ouvrage retrace les évolutions d'une réalité jusque là reléguée en marge bien que touchant, dans son essence, l'histoire de la culture et de l'imagination occidentale. L'art de la mémoire fut inventé par Simonide de Céos à Thessalie, lors d'un banquet macabre où, seul survivant, il sut identifier chaque dépouille défigurée en fonction de la place qu'elle occupait auparavant comme convive et, ainsi, comprendre l'importance de la disposition ordonnée pour la mémoire. Cet art consistait à associer profondément telles images à telles idées puis de les placer de manière précise dans un édifice pleinement maîtrisé ; il suffisait ensuite de parcourir mentalement cet édifice pour les retrouver. A l'heure où manquait l'imprimerie, cet art devenu rhétorique, puisque le parcours servait dans sa logique l'argumentation de l'orateur, devait entrer via Rome dans la tradition européenne. Dès lors, s'accordant aux préoccupations du moment, il versait lentement vers la question de l'harmonie, jusqu'à la Renaissance où le souci de persuasion laissait place à celui de vérité. Or, dans la Chambre de la Signature, deux chemins sont proposés à cet égard, l'un théologique, le chemin de la Vérité révélée, l'autre philosophique, celui de la Vérité rationnelle. C'est dans ce contexte que se comprend l'assertion selon laquelle l'*École d'Athènes* répond d'un modèle mnémotechnique et que l'insertion postérieure d'Héraclite se conçoit sans dommage pour sa cohérence. Platon et Aristote y représentent les deux versants principaux de la philosophie : l'idéaliste indique le ciel et porte *Le Timée* ; l'empiriste étend sa main vers le sol et tient *L'Éthique à Nicomaque*. Les autres figures se répartissent selon ces deux versants dans l'espace perspectif qui simule l'intérieur d'un édifice. Par exemple, vautré cyniquement sur les marches, Diogène renvoie à Aristote, tel le philosophe qui s'appuie aussi sur la réalité mais de manière négative. En règle générale, chaque personnage compris dans un groupe trouve comparaison dans l'autre groupe. Ainsi, Pythagore, qui consulte un livre en vue de résoudre ou d'expliquer un problème de géométrie posé sur une ardoise et qui intéresse visiblement quatre figures dont celle de Parménide tordant le cou, fait pendant à Euclide (ou Archimède) rendu sous l'aspect de Bramante. Or, Raphaël n'avait pas prévu d'équivalent pour Diogène, tel un philosophe attaché négativement au primat de l'idée. L'emplacement correspondant, en toute logique lui, l'était ; mais il demeurait pour le moins épineux de rendre sous une apparence humaine un écho négatif de celui que l'on nommait à l'époque le « Moïse chrétien ». Au pied de Platon, le peintre avait donc choisi dans un premier temps d'appliquer l'image d'un bloc de pierre laissé à l'abandon, évoquant de sorte (c'est la référence la plus plausible) la première épître de

²⁰³ Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, coll. *folio essais*, Paris : Gallimard, 2006, pp. 122 et suivantes

²⁰⁴ Yates Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1987

Pierre, la « pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtissaient », la pierre devenue « principale de l'angle », « pierre d'achoppement », « rocher de scandale », et à laquelle se « heurtent » les incrédules, ceux qui n'ont « pas cru à la parole », telle « leur destinée ».²⁰⁵ Par la suite, ayant vu le chef-d'œuvre exécuté au plafond de la Chapelle Sixtine, Raphaël décidait de rendre un hommage ironique à Michel-Ange, désormais son rival, jugé par ailleurs colérique et taciturne, voire mélancolique. Il donnait ses traits à Héraclite, présocratique prétendument méprisant, misanthrope, pessimiste et obscur, dont le peu d'écrits conservés laissait supposer une incapacité à différencier vérité et légende, et/ou une philosophie ancrée sur l'idée que la pensée est en soi inapte à atteindre la vérité. Ne restait plus qu'à l'accouder recroquevillé, triste et songeur, à la dite pierre.

Des pierres, Filippo et Leon en ont agencé des tonnes. Sinon de leurs mains, sur le parchemin. Quoiqu'ils aient fait bien d'autres choses, ils étaient architectes.

²⁰⁵ Grosjean Jean/Léturmy Michel/Gros Paul, *La Bible - Nouveau Testament*, coll. *La Pléiade*, Paris : Gallimard, 1971, première épître de Pierre, II, 7 et 8

II - A - 4 - Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti, architectes

A proprement parler, Alberti n'était pas bâtisseur. Et s'il conçut nombre de plans, son engagement relevait moins du technicien que de l'esthète. Les compétences d'un assistant en ce domaine contenaient en tous cas le problème. Il n'empêche, qu'il soit question de l'influence ou de la qualité de ses travaux, il occupe une place primordiale dans (l'histoire de) l'architecture renaissante : parce qu'il a rédigé en 1450 le premier traité d'architecture depuis Vitruve²⁰⁶ ; parce que cet ouvrage devait inspirer nombre d'architectes (sous forme manuscrite jusqu'en 1485) ; parce que son *De Re Aedificatoria* se référait au *De Architectura* tout juste redécouvert en même temps qu'à des exemples de monuments antiques encore debout ; parce que ses constructions surent rester très proches de ces références tout en évoluant ; parce qu'il fut le premier à joindre une façade de sanctuaire romain à un lieu de culte chrétien (Ill. 104) ; parce qu'il fut le premier à reprendre la voûte en berceau à caissons -ce, pour une nef d'une largeur supérieure à vingt mètres (Ill. 105).

Brunelleschi, quant à lui, n'écrivit pas de traité ; il était bâtisseur concepteur ; et la place primordiale qu'il partage avec Alberti dans (l'histoire de) l'architecture renaissante ne tient pas seulement de la prouesse technique que représente, pour l'époque, la réalisation du dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore, ni du fait qu'il ait mis au point une méthode permettant de restituer, en trois dimensions apparentes sur un support plan, n'importe quel édifice dans le but, premier, de retracer scrupuleusement ce que l'on pouvait encore observer de monuments antiques dans la péninsule. Mais aussi : parce qu'il fut le premier à mêler dans un bâtiment des éléments antiques et des éléments romans (Ill. 106) ; parce que cette sorte de combinaison devait le conduire à créer un modèle qui traverserait toute l'ère renaissante (Ill. 107) ; parce qu'il sut forcer ce modèle non par dogmatisme mais par invention (Ill. 108) ; parce qu'il le surpassa (Ill. 109).

Le premier opus architectural de Filippo Brunelleschi est l'hôpital des Innocents, débuté en 1419 (Ill. 106 et 110). Pour exemple, sa loggia en colonnade ouvrant sur la piazza dell'Annunziata ne va pas sans rappeler les galeries et autres colonnes en enfilade qui bordaient les bâtiments de l'antiquité romaine, le long des rues, autour des forums. Remarquons, d'abord, qu'elle n'est pas chapeautée par des voûtes croisées, solution habituelle du moment, mais par des dômes. Puis, précisons que l'harmonie de ses proportions, au demeurant élémentaires, prend repère sur la hauteur des colonnes. Cette mesure conditionne la longueur et la profondeur de la galerie, la hauteur et la largeur des arcades, les rapports de travées. « Un cube de dix *braccie* de côté (unité de mesure florentine valant environ cinquante huit centimètres) est l'unité de base de la loggia, répétée neuf fois. La hauteur des colonnes (y compris les entablements qui les surmontent) est égale au diamètre des arcs en plein-cintre. »²⁰⁷ La sobriété de cet agencement trouve écho dans la simplicité de l'ancienne sacristie de San Lorenzo, dont le chantier commence en 1422. Elle est établie selon un carré que prolonge, à l'opposée du mur d'entrée, un rectangle valant pour un demi carré ; celui-ci accueille en son centre un carré plus petit équivalent au quart du premier (Ill. 111). Formant cœur, ce dernier se voit surmonté d'une petite coupole : elle résonne avec celle qui surplombe la majeur

²⁰⁶ Alberti Leon Battista, *L'Art d'édifier*, Paris : Seuil, 2004 et Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, Paris: Les Libraires Associés, 1965

²⁰⁷ Turner, p. 73

partie du bâtiment (Ill. 107 et 112). Cependant, si la trouée au sommet de celle-ci rejoint en un sens ce que nous avons dit à propos du dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore, l'opacité bleue sombre de celle-là confine le regard au renforcement, d'où se dégage à peine la silhouette d'un christ tout juste éclairé par un petit vitrail repoussé en arrière d'une corniche. Ainsi, Brunelleschi pensait-il réserver cet endroit au recueillement.²⁰⁸ Cette autre manière de traduire le rapport de l'homme au divin ne relève évidemment pas du dispositif perspectif. Par de-là son apparente simplicité de construction, cet édifice recèle donc une dialectique éminemment spirituelle. Reste que cette structure fera modèle tout au long de la Renaissance. Pour autant, Brunelleschi, lui, ne poursuivra pas dans la réplique formelle mais par adjonction. A peine achevée l'ancienne sacristie de San Lorenzo (nous sommes alors en 1429), il met en chantier la chapelle Pazzi du cloître Santa Croce. Il y conserve, dans un rapport relativement comparable, le carré de la salle, celui du renforcement, la grande coupole percée, surmontée cette fois d'un clocheton, et la petite, opaque et sombre. Toutefois, il ajoute à cet espace deux bas-côtés, la salle carrée faisant alors office de nef centrale (Ill. 108 et 113), et un porche d'entrée à coupole déployé en loggia (Ill. 114a et b). Chaque élément du bâtiment est proportionné en fonction d'un carré unitaire correspondant à $1/36^{\text{ème}}$ du petit carré, de sorte qu'un même quadrillage détermine son plan et son élévation (Ill. 115 et Fig. 10). Cette prépondérance du carré se radicalise avec la basilique San Lorenzo que Filippo, accompagné d'Antonio Manetti, construit de 1424 à 1446, année de sa mort (Ill. 109 et 116). La forme quadrilatère y devient foisonnante, le jeu des proportions, plus difficile d'accès. Nous nous contenterons, pour exemple, de décrire son plan au sol (Ill. 117 et Fig. 11) : le carré principal de l'ancienne basilique donne la mesure ; il se reporte au centre de la croix, se répète une fois au niveau du chœur et quatre fois et demi dans la longueur de la nef ; les bas-côtés, eux, comprennent huit divisions équivalentes au quart de cet étalon, auxquelles s'ajoutent, le long de la nef, une distance causée par l'épaisseur des colonnes valant au total pour un demi carré de base, et, dans la largeur, sept renforcements étirant de leurs moitiés les petits carrés correspondants ainsi qu'une division au quart ; celle-ci amorce, par ailleurs, une série de 10 recoins du même ordre répartis symétriquement, de part et d'autre du chœur, autour du transept ; ce dernier s'étend suivant deux rectangles opposés, constitués l'un et l'autre d'un carré modèle que rallonge en son centre une bande induite par le vis-à-vis de deux cloisons appartenant à des recoins. De là, considérant le traitement des murs en proportion de l'ensemble, nous constatons que le plan de la basilique San Lorenzo s'appuie (à peu de chose près) sur un quadrillage dont l'unité de mesure équivaut au $1/256^{\text{ème}}$ du grand carré formant l'ancienne basilique (Fig. 12). Or, à noter que celle-ci répondait déjà d'un quadrillage de la sorte, résolu quant à lui au quart (Fig. 13), il apparaît que le plan brunelleschien se complexifie avec le temps, que son unité de base varie, mais que le principe de son déploiement, au fond, revient chaque fois au même. Nous le retrouvons dans la basilique Santa Maria del Santo Spirito que Filippo dresse durant les deux dernières années de sa vie. Ici, les bas-côtés s'étendent au pourtour de l'édifice et les bras du transept préservent dans leur mesure celle du carré central, ce qui donne au quadrillage et à son unité une limpidité manifestement plus grande (Ill. 118). Pour autant, la radicalisation jusque là engagée ne fléchit pas de ce surcroît de clarté. Bien au contraire. Comme nous pouvions le remarquer dans le cas de la chapelle Pazzi, il devient ici flagrant que l'élévation est réglée sur une matrice équivalente à celle du plan ;

²⁰⁸ L'éclairage électrique ajouté depuis désamorce bien sûr l'effet recherché.

en l'occurrence, tous ses éléments répondent en proportion d'une division au quart du carré primordial : l'autel, les arcades, les parois qui les surmontent, l'étage supérieur, la coupole en surplomb. A parler de propension s'agissant du déploiement de l'ancienne sacristie de San Lorenzo et des ouvrages suivants, l'on serait tenté de dire que la clarification dont fait montre Santo Spirito porte le sien au système. Quelques remaniements du projet primaire par Antonio Manetti et ses successeurs à la construction de cet édifice n'y sont sûrement pas étrangers.

Cette évolution dans l'œuvre de Filippo Brunelleschi accompagne une transition reconnue commune à celle de Leon Battista Alberti par Linda et Peter Murray dans un essai intitulé *L'Art de la Renaissance*²⁰⁹ : un passage de l'architecture pariétale à l'architecture spatiale. Je les cite : « Brunelleschi dans la Loggia de [l'hôpital des Innocents], l'ancienne Sacristie ou la nef de San Lorenzo traite le mur comme l'élément principal : les arches d'une arcade ne sont que des ouvertures pratiquées dans le plan de la paroi. Il en est de même pour Alberti au palais Rucellai [Ill. 119], où il accorde tous ses soins à l'élévation d'une solide maçonnerie dont les diverses parties sont coordonnées de façon à renforcer la cohérence de la surface, et au temple des Malatesta, [...] où les arcades latérales, soutenues par des piles et non par des colonnes, soulignent la continuité de la paroi [Ill. 104]. Au contraire, l'église Santa Maria degli Angeli de Florence [Ill. 120] montre [Brunelleschi] préoccupé des espaces définis par les murs : c'est la richesse et la complexité du volume intérieur qui lui importent désormais, le mur n'est plus qu'un moyen. Santo Spirito en est encore un meilleur exemple. [Les] éléments sont les mêmes qu'à San Lorenzo, mais l'impression est toute différente. La rondeur des demi-colonnes [situées] entre les chapelles latérales unie la courbe du mur du fond de ces chapelles, cré[ant] une suite d'ondulations ; dans les bas-côtés, la perspective des arches, comme contenues l'une dans l'autre, et [sa] régression rythmée [...] à mesure qu'on [la] parcourt [...] produit l'illusion que [leurs] espaces découlent les uns des autres [Ill. 121] ; c'est à eux que l'architecte dévolue toute la signification de son œuvre, non aux murs, simples limites. A Sant'Andrea de Mantoue, Alberti relie [...] la façade, [...] la loggia [...] et [...] l'intérieur de l'église en un seul et même engrenage de volumes, dont chacun est éloquent, non en lui-même, mais de par sa relation à l'autre [Ill. 122 a, b et c].

C'est grâce à cette maîtrise intellectuelle des volumes, des proportions et de la perspective que l'architecture parvint à s'imposer comme le plus grand de tous les arts. Ces expériences et ces découvertes devaient aboutir, à l'apogée de la Renaissance, au concept de l'édifice assimilé à un tout organique. »²¹⁰

Séduits par la pertinence de leur approche, nous remarquons tout de même que Linda et Peter Murray n'impliquent pas dans cette transition le travail du dôme ou de la coupole chez Brunelleschi. Et pour cause, puisque nous avons vu qu'il y était d'emblée question d'espace (dès 1418, si l'on prend pour repère l'année où Filippo dépose son projet pour la cathédrale Santa Maria del Fiore auprès des autorités florentines). Et pourtant, dire cet intérêt précoce ne porte pas ombrage à leurs dires, mais un éclairage qui les rend encore plus saisissants. Car, à parler d'« espace », l'on comprend bien vite qu'il ne s'agit pas, ici et là, de la même chose. L'espace mentionné par Linda et Peter Murray est synonyme de « volume ». Et la transition qu'ils pointent concerne expressément l'architecture entendue comme discipline du volume, c'est-à-dire rompue à la mesure, aux règles de

²⁰⁹ Murray Peter et Linda, *L'Art de la Renaissance*, Londres : Thames and Hudson, 1991

²¹⁰ Murray, pp. 60-62

calcul, à la géométrie, telle toute forme de visée, toute perspective qu'elle implique (à l'instar de celle évoquée à l'encontre des bas-côtés de San Spirito). L'espace abordé à l'occasion du dôme et de sa trouée (le cas est exemplaire) est quant à lui synonyme de « portée ». De sorte, l'architecture se conçoit aussi pour ce qu'elle n'est pas ; l'incommensurable et le commensurable se montrent possibles ; et la perspective se définit avant tout comme visée. Nous nous interrogeons à leur égard sur les notions de limite visuelle et d'infini. Or, à vouloir lier ces deux conceptions d'« espace », l'on peut se demander ce qu'il adviendrait de ce genre de question. Ou, pour le dire tout autrement, ce qu'il en serait de la transition susdite à envisager le volume possible et, par là même, possible ce qu'il n'est pas -architecturalement déjà ? L'intuition me soumet l'idée d'« absolu », à moins que ceci ne provienne de l'évocation par nos auteurs d'un « tout organique » en devenir. Quoiqu'il en soit, je ne saurais dire s'il est encore là problème de perspective, je veux dire de visée, pour l'instant revisitons Mondrian...

II - B - Mondrian, le dess(e)in d'une nouvelle plastique

II - B - 1 - Du cubisme à Mondrian ?

« La rencontre du cubisme et de Paris semble avoir cristallisé ses plus profondes aspirations : dorénavant tout sera ordre, discipline, sobriété. Mais il ne faut pas qu'il aille plus vite que son rythme, pas à pas il franchira la distance qui le sépare encore du mouvement parisien, mais aussi, sans se presser, il le dépassera, lisant mieux dans les œuvres de Braque et de Picasso qu'eux-mêmes, allant jusqu'au bout de leurs idées inexprimées, consignait en claire logique tout l'enseignement du cubisme au moment même où les grands peintres cubistes s'arrêtent ou rétrogradent. Il est de dix ans leur aîné, et cette maturité se sent lorsque, en 1913, Mondrian adopte leur technique. Avec une sérénité et une ampleur d'inspiration qu'on n'avait pas encore vues à ce jour, jointes à tant de finesse, le cubisme abstrait est né, et du même coup (en ces œuvres de Mondrian de 1913 et 1914) le mouvement français atteint un sommet inattendu. Si bien que dans cet admirable concert du cubisme c'est lui peut-être, le moins brillant de tous, que l'on entendra le plus clairement dans les temps futurs. Déjà. »²¹¹

En 1957, Michel Seuphor publie la première monographie sur Piet Mondrian. Ami de l'homme, admirateur de l'œuvre, c'est en ces termes élogieux qu'il établit le lien entre cubisme et abstraction. Or l'éloge n'implique pas nécessairement la pertinence. Dans le cas présent, non seulement à l'égard de Braque et de Picasso, comme si ceux-ci n'avaient su pousser la « logique cubiste » à son degré extrême, mais de Mondrian lui-même, comme si la radicalité de son œuvre n'avait d'autre logique que d'atteindre à ce comble. Et, pourtant, ce n'est pas faute pour le peintre hollandais d'avoir stipulé ce qui devait inéluctablement l'écarter du « mouvement parisien » : « Peu à peu, écrivait-t-il en 1941, j'ai pris conscience que le cubisme n'acceptait pas les conséquences logiques de *mes propres découvertes* ; *il ne poussait pas l'abstraction jusqu'à son but ultime, l'expression de la réalité pure...* », ²¹² ce qu'il nomme ailleurs « réalité vivante » ou « réalité abstraite ». Si *ses* découvertes trouvent, en effet, moyens d'éclaircissement, de repérage, de manifestation au travers du cubisme, celui-ci ne lui porte rien de raison, de croyance ou d'obédience. Ainsi note-t-il dès 1914 ce qui meut sa recherche, son travail, sa peinture, son dessin :

« L'art est au-dessus de toute réalité, n'a pas de rapport direct avec la réalité. Entre la sphère physique et la sphère éthérique [sic] il y a une frontière où s'arrêtent nos sens. Mais l'éther pénètre quand même la sphère physique et agit sur elle. De la sorte la sphère spirituelle pénètre la réalité. Mais pour nos sens ce sont deux choses différentes : le spirituel et le matériel. Pour approcher le spirituel en art on fera usage aussi peu que possible de la réalité parce que la réalité est opposée au spirituel. Ainsi l'usage des formes élémentaires s'explique logiquement. Ces formes étant abstraites, nous nous trouvons en présence d'un art abstrait.

[...]

Lorsque l'on représente quelque chose de percevable par les sens on exprime quelque chose d'humain, parce que l'on connaît ces choses par soi-même.

Lorsque l'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin.

²¹¹ Seuphor Michel, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*, édition nouvelle, augmentée et corrigée, Paris : Flammarion, 1970, p. 79

²¹² *The New Art - The New Life. The collected Writings of Piet Mondrian*, Londres, 1987, cité in Cabanne, *Le Cubisme*, p. 131 (n. d. l. a. ; c'est moi qui souligne)

La surface des choses fait jouir, leur intériorité fait vivre.

L'art étant vie, il dépend de l'état d'évolution et de la nature de la société.

La science moderne ayant confirmé l'enseignement théosophique comme quoi la matière et la force (l'esprit) sont un, il n'y a aucune raison à les séparer. S'il est vrai que la matière et l'esprit (la force) forment la vie, il faut compter avec les deux, et non pas avec l'un des deux.

On ne saurait faire naître la vie ni l'art en comptant avec l'esprit seul. Ni avec la matière seule. L'unité des deux fait la création. »²¹³

Ne sommes-nous pas là aux antipodes des questionnements que nous accordions au cubisme en première partie ? En l'occurrence, de ceux qui intéressent le réalisme tactile de Braque, les assemblages multipolaires de Gris ou les agencements à plusieurs vues de Gleizes ? Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, des rapports diversement entretenus dans les œuvres de ces peintres entre « réalité » et « abstraction », « esprit » et « matière », « unité » et « création » ? A savoir, d'ailleurs, si chacun de ces mots trouve des trois cubistes à Mondrian une définition commune, ne serait-ce qu'un terrain d'entente ? En effet, si l'on peut supposer sous-jacente au travail de Braque, de Gleizes ou de Gris une certaine métaphysique, une recherche de connaissance rationnelle quant à la réalité, l'espace, le temps, que sais-je, Mondrian, lui, affirme sa pratique fondée sur des lois universelles, une cosmologie d'aspiration religieuse. Soit, mais il n'en reste pas moins que, dans l'effervescence artistique du début des années 1910, plus que de s'intéresser aux propositions cubistes, Piet Mondrian trouve essentiel à son art de s'y confronter ; compte tenu d'une révélation²¹⁴ occasionnée par la vue de quelques toiles de ce « mouvement » exposées en Hollande (notamment du Braque et du Picasso au musée d'Amsterdam),²¹⁵ il s'installe à Paris fin 1911. Et il n'en reste pas moins, non plus, que très vite ses pairs reconnaissent à ses tableaux des qualités en ce sens, officiellement ; ceux qu'il adresse au salon des Indépendants de 1912 sont accrochés dans la salle réservée aux cubistes. C'est à s'y perdre. D'autant qu'il suffira d'un an de recherche pour que son travail interpelle l'œil avisé du critique par sa divergence ; Apollinaire au salon des Indépendants de 1913 remarquera le « cubisme très abstrait de Mondrian » et commentera : « Ses arbres et son portrait de femme révèlent une cérébralité sensible. Ce cubisme suit une voie différente de celle que paraissent prendre Braque et Picasso dont les recherches de matière offrent tant d'intérêt en ce moment. »²¹⁶ Et d'autant plus encore qu'il suffira d'une année supplémentaire pour que le rapporteur, interdit par la singularité de ses productions, reste sans voix ; suite au salon de 1914, André Salmon écrira dans la même revue qu'Apollinaire : « Je ne puis partir [...] pour un joyeux galop à chaque rencontre nouvelle. [Les] courses si brèves à travers la forêt vierge, parfaitement équatoriale, des Indépendants, ne m'ont pas laissé le repos utile à pénétrer l'art tout neuf, ce me semble-t-il, de M. Mondrian [...]. Je ne hais rien tant que l'injustice, le blâme inconsidéré ou l'éloge mal venu. Je me réserve donc sans honte. »²¹⁷

²¹³ in Seuphor, pp. 92-96

²¹⁴ Le terme est de John Golding, p. 50

²¹⁵ Selon Apollinaire, in *Montjoie*, première année, n°3, 18 mars 1913, cité par Seuphor, p. 80 (n. d. l. a.)

²¹⁶ Apollinaire, in *Montjoie*, idem (Le portrait chez Mondrian demeure assez rare. Le thème de l'arbre trouve une part déterminante dans les débuts de son œuvre ; nombre de théoriciens s'y sont penchés ; je ne traiterai ni de l'un, ni de l'autre ; je ne nie pas l'importance de ce dernier mais je la trouve surestimée ; le paysage hollandais, la mer et surtout l'édifice, la façade, m'apparaissent au global plus décisifs.)

²¹⁷ Salmon André, in *Montjoie*, deuxième année, n°3, mars 1914, cité par Seuphor, p. 80 (n. d. l. a.)

C'est que le chemin emprunté par Piet Mondrian ne part pas du cubisme, mais passe par le cubisme, une mouvance arbitraire en ce sens que nous la savons plurielle. Ce « détour » est déterminant sans doute, dans l'œuvre de Mondrian je veux dire, dans son évolution, et de ce fait pour qui voudrait en retracer (quelque chose qui tienne) la route. Simplement, entendons de cela aussi que cette œuvre ne pose rien du cubisme *a priori*, qu'il n'est pas plus de justesse à considérer le cubisme au travers d'un filtre mondrianesque (ce que prêche au fond les deux dernières phrases de Michel Seuphor citées en préambule de ce chapitre), que de réduire celle de Mondrian à quelque maturité cubiste. Bien sûr, nous trouverons certaine(s) communauté(s) de forme(s) puisque Mondrian devait concevoir le cubisme comme « antichambre de l'abstraction pure », ²¹⁸ mais uniquement de forme(s) puisqu'il y a, aux vues de Gris et de Braque, « antinomie » de l'expression « cubisme abstrait », ²¹⁹. de Gleizes, une instauration forcée du genre. Tentons de nous défaire de cet *a priori*. Et de là seulement, de là peut-être, saurons-nous, d'une part dégager quelques consonances ou dissonances particulières (entre Mondrian et Braque, Mondrian et Gleizes, Mondrian et Gris), d'autre part oser quelques estimations d'ordre général concernant l'attrait prononcé dans l'Art de l'époque pour la grille (orthogonale principalement).

Nous entamerons le jeu des comparaisons avec le cubisme de Braque, puisque les historiens s'accordent à dire qu'il fut, avec Picasso, le premier porté au regard du peintre hollandais et, C. Q. F. D., des plus influents.

²¹⁸ Golding, p. 358

²¹⁹ Cabanne, *Le Cubisme*, p. 131

II - B - 2 - Mondrian, une extrapolation du cubisme de Braque

Pour Michel Seuphor, Piet Mondrian prend part au mouvement cubiste à partir de l'hiver 1911-1912. Une fois installé sur Paris donc. Avec, pour point de départ probable, une toile intitulée *Nature morte au pot de gingembre* (Ill. 123a). Une toile dont il effectuera quelques mois plus tard une seconde version (Ill. 123b).²²⁰ Nous ne manquerons pas l'aubaine : leur comparaison permettra l'évaluation directe, à l'heure même où le peintre se confronte et pénètre le mouvement, des suites données dans son travail. A ceci près que la nature morte n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais, un sujet de prédilection pour Mondrian. Le détail est considérable car il confirme l'impact cubiste sur son œuvre tout en suggérant de relativiser son importance, notamment à l'égard de Braque dont la nature morte est le thème principal, une importance qui, de vouloir comprendre, le porte malgré tout, et par deux fois, au faire. Aussi, reste-t-il à définir dans quelle mesure nous relativiserons.

La première version de *Nature morte au pot de gingembre* se découpe en trois zones. Au centre de la toile, l'amoncellement d'objets est rendu de façon « descriptive »²²¹ : leur disposition en profondeur paraît cohérente, les effets d'ombre et de lumière, de transparence et de modelé, aussi, et le choix des couleurs, plutôt réaliste ; cependant, la convergence des lignes de fuite au centre reste discutable, la touche se montre par endroits grossière, les contours sont pour la plupart rehaussés de noir, et l'on surprend ici et là des passages cézanniens et des rappels de couleurs (par exemple, l'ocre du livre à droite s'épanche sur une « boîte » rose et circulaire, se retrouve dans un pli de torchon puis au manche d'un « pinceau ») ; il résulte de tout cela un léger tiraillement, l'impression d'espace tridimensionnel demeurant prépondérante. Dans la partie supérieure, toutefois, l'application de la couleur beaucoup moins « soignée », les effets d'épanchement et de rappel omnipotents, les rehauts de contours réservés à la ligne droite, en général horizontale ou verticale, tendent à ramener l'ensemble frontalement. Dans la partie basse, les mêmes données, simplifiées, auxquelles s'ajoutent le tracé de segments horizontaux et verticaux sans référence certaine et le redoublement d'une répétition oblique amorcée dans la zone centrale par le manche d'une casserole et le dit « pinceau », renforcent le sentiment de planéité globale.

En comparaison de Georges Braque, Piet Mondrian ne montre à l'évidence aucun penchant tactile. L'éclat lumineux sur le pot bleu, la transparence du verre à gauche, l'effet de profondeur dans la bande centrale, soulignent au contraire son attachement à l'œil. Pas d'influence donc de ce côté là. D'un point de vue formel, par contre, nous reconnaissons deux emprunts d'usage, le passage cézannien et le rappel de couleur, ainsi qu'un intérêt commun pour la verticale, l'horizontale et la répétition directionnelle (Fig. 14). Pour l'heure, tout ceci reste timide (en particulier l'intérêt susdit ne semble pas conditionner outre mesure le rendu des objets) ; la conformité prévaut encore sur la conformation. La seconde version, suivant la même veine, sera plus audacieuse et radicale.

Dans *Nature morte au pot de gingembre II*, le souci de ressemblance et l'impression de profondeur tendent à se perdre au profit d'une « décomposition de l'objet en signes plastiques inscrits dans une grille cubiste qui assure la cohésion des rapports », écrit

²²⁰ Seuphor, pp. 79-80

²²¹ Le qualificatif est de Pierre Cabanne (Cabanne, *Le Cubisme*, p. 131)

Pierre Cabanne.²²² C'est aller un peu vite en besogne, mais il y a de ça (Fig. 15). Hormis de rares exceptions, chaque objet épouse une horizontale ou une verticale, souvent les deux, souvent plusieurs, sans plus de raison que de souscrire à l'hégémonie de cette double direction (à l'exemple du pot de gingembre en son sommet que l'œuvre première donnait pourtant courbe). De là, l'émergence appuyée d'une grille orthogonale que d'aucuns qualifient sommairement de « cubiste », omettant celle d'une grille « oblique » en contrepoint, bien moins prégnante il est vrai. Peut-on voir ici une pâle évocation du dispositif qui convient à l'effet de relief chez Georges Braque, même si le petit nombre de segments déviants infléchit peu la bidimensionnalité ambiante ?

Difficile d'imaginer que Piet Mondrian ait voulu singer l'espace tactile pour rendre un simple hommage ou que son attention ait pu verser de la vue au toucher en deux trois mois seulement. A ce propos, le petit carré blanc sur le pot de gingembre nous assure précisément du contraire : certes, il ne sert pas l'illusion d'un récipient bombé, sphérique, et de ce fait ne simule pas l'éclat lumineux, mais pose pour convention ce genre de traitement et, par là même, emblématise l'attachement du peintre au voir. D'où cette idée que les segments obliques symbolisent quelque chose de visuel : la profondeur perspective peut-être, puisque deux d'entre eux (dans la partie basse) pointent vers nous, spectateurs, tandis que deux autres semblent fuir derrière le pot bleu jusqu'à se rejoindre ; à moins qu'il ne s'agisse du dispositif perspectif lui-même, au sens large, étant donné que deux couples de ces segments remarquables, tels deux petits toits-couvercles étrangement ouverts à leurs faîtes par des verticales, à droite, visent en hauteur. De là à parler de peinture projective, voire de perspective « architecturale », il n'est qu'un pas ; nous l'effectuerons.

Mais dans l'immédiat notons seulement que, le mouvement à peine entrepris, Mondrian fait déjà montre d'extrapolation à l'égard du cubisme de Braque. Du reste, il en est ainsi des rappels, des passages et de la conformation verticale-horizontale qu'il pousse à outrance. Suivant le pot de gingembre, ses deux courbes et leurs résonances à l'image d'un caillou jeté dans l'eau, le tableau se divise là aussi en trois zones. La région centrale se découpe en aplats ; ils sont, pour la plupart, délimités par des traits noirs, ce qui laisse peu de place à l'épanchement ; pour compensation, les rappels de couleurs (gris, ocre et blanc) s'y voient nombreux et dépositaires du lien avec le reste du tableau (au même titre que les segments parallèles à ses bords, également nombreux). La partie haute est essentiellement comprise par la verticale ; les passages se multiplient au détriment du tracé horizontal, jusque donner lieu à une sorte de camaïeu gris ocre sur la gauche et la droite. Dans la zone inférieure, le dessin s'estompe au profit d'un épanchement diffus allant du blanc au gris rosâtre. L'ensemble offre un étonnant déphasage, comme s'il y avait une différence de « mise au point » entre le centre, ovoïde, et la périphérie, le renvoi aux limites du support et le déploiement pictural, les traits noirs et les plages de couleurs, le dessin et la peinture, un décalage entre deux plans frontaux, leur coordination indécidable à l'œil, du jeu, une impression d'épaisseur vide, sans relief, ni profondeur.

Nous avons vu l'emploi du format ovale chez Georges Braque d'abord motivé par sa volonté d'atteindre à l'espace tactile ou par un questionnement relatif à son pendant, le plan du tableau, un questionnement mêlé de crainte quant au risque de voir sombrer son œuvre dans l'abstraction. Nous avons vu cette interrogation le porter à l'invention ;

²²² Cabanne, *Le Cubisme*, p. 131

printemps 1911, son cubisme passer de la conjonction à la modulation -avec *Le Violon*. Nous avons vu ce procédé, devenu protocolaire aux yeux du peintre, reconduire l'inquiétude ; début 1912, un nouveau recours au format ovale suscité par le souci de préserver l'enjeu même de son travail, l'unité de l'œuvre c'est-à-dire aussi son réalisme bien particulier. Or, c'est à cette époque (début 1912), que Piet Mondrian peint la seconde version de *Nature morte au pot de gingembre*, sous l'influence primordiale, dit-on justement, du cubiste parisien. D'où une hypothèse : la zone ovoïde au centre de cette toile peut bien tenir de l'écho produit à partir du pot central, elle est aussi liée, sinon davantage, à l'usage répété du format ovale chez Georges Braque. De quelle manière ? Là est la question. Car cette intuition se raffermirait du fait que nous trouvons ce genre de champ formel dans des œuvres ultérieures ne montrant aucune résonance de la sorte (telles *Composition en bleu, gris et rose*, une toile abstraite de 1913 (Ill. 124), *Composition n°6* de 1914 (Ill. 125), également abstraite mais redressée dans son format à la verticale, *Composition ovale (tableau III)* (Ill. 126) qui, la même année, convertit l'estompage périphérique au cerne, enfin, *Composition* de 1916 (Ill. 127), plus dense et confinée au support rectangle). Profitons de ces exemples pour éliminer, d'emblée, la communauté d'inquiétude comme lien de cause à effet : Mondrian ne pose pas le rapport abstraction/réalité en terme de dissension, mais (disons pour l'instant) de niveau de « pureté ». De même, nous supposerons cette relation de forme circonstancielle, c'est-à-dire fondée sur l'interprétation, non par analogie d'ambitions : toucher les objets et l'espace entre les objets n'intéresse pas Mondrian. Cela étant dit, que reste-t-il ? La question du plan, du tableau ? L'effort de conjonction, de modulation ? La recherche de l'unité, sa préservation ? Imaginons que ce reste concerne à ce point Mondrian qu'il trouve opportun de s'approprier, sinon le format ovale, la forme ovoïde pour limite interne au champ rectangle du tableau, du moins pour un temps : nous nous demanderons alors ce qu'il lui voit, ce qu'il y trouve, ce qu'il en retire.

Une réflexion de Marc Le Bot, dans un acte de colloque de 1971 titré « Mondrian et le cubisme », nous donne un début de réponse ; il écrit : « Dans les compositions de Mondrian, le découpage régulier et l'estompage des bords possèdent une importance relative qu'elles [sic] n'ont pas dans les œuvres cubistes. Ceci est confirmé par l'ensemble de ses travaux des années 1912-1914. Mondrian y tend toujours davantage à exclure les effets de lumière, le renvoi à des volumes objectifs et, d'une façon générale, toute référence à l'expérience vécue de l'espace. Au contraire, dans le même temps, le cubisme « synthétique » conserve ces effets et ces références, sous des formes d'ailleurs nouvelles. L'intentionnalité du système de Mondrian et celle du système cubiste sont donc différentes. Les mêmes éléments, lorsqu'ils y apparaissent, n'y ont pas le même sens. »²²³ Jugeons nébuleuse l'expression « cubisme synthétique », pour ne pas dire oiseuse ; rapportons la comparaison au cas de Braque sans oublier la petite histoire de Paulhan ; élargissons la période consacrée par l'auteur jusque 1916 ; et nous comprenons que l'émergence ovoïde chez Mondrian (liée à la répartition des segments horizontaux et verticaux dans le champ de la toile ou à leur estompage périphérique) relève d'un sens beaucoup plus convenu dans l'histoire de la peinture que celui dont procède le recours au format ovale chez Braque, la vue ; mais avec l'intention d'exclure de l'espace rendu toute

²²³ Le Bot Marc, « Mondrian et le cubisme », in Roux Louis (s. l. d. d.), *Le Cubisme - Travaux IV*, Actes du premier colloque d'Histoire de l'Art Contemporain tenu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne /CIEREC, 1973, pp. 148-149

particularité référentielle au profit de qualités (jugées) universelles, ce qui est, du reste, parfaitement étranger aux aspirations du cubiste parisien (quoi que suppose de permanence formelle la synchrétisme visuel voulu pour chacun de ses tâtonnements). En d'autres termes, Mondrian interprète le cubisme de Braque dans le prolongement d'une tradition, celle de la peinture occidentale et de son allégeance exclusive à l'œil, tel un stade avancé de la perfection picturale où le général se doit de supplanter la moindre distinction. Mais, aussi, tel un réservoir de formes propices au parfait, la plage colorée, la grille et l'ovale, dont la mise en rapport joint l'universalité de la représentation et l'unité de l'œuvre peintes. Cela, nous l'aurons saisi : dans l'épaisseur de plan. Il écrira : « Le cubisme a très bien compris que la représentation en perspective trouble et affaiblit l'apparence des choses, tandis que la représentation plane les rend d'une manière plus pure. C'est justement par le désir de représenter les choses aussi parfaitement que possible que l'on en vint à la projection en plan. Par la juxtaposition simultanée ou par la superposition de plusieurs plans le cubisme s'efforçait de parvenir non seulement à une image plus pure des choses mais aussi à une plastique plus pure. »²²⁴ Cette réflexion provient de « Réalité naturelle, réalité abstraite », une conversation imaginaire écrite par Mondrian, publiée en treize fragments dans la revue *De Stijl* courant 1919-1920 et impliquant un amateur de peinture, un peintre naturaliste et un peintre abstrait-réaliste. N'est-on jamais mieux servi que par soi même, ce dernier assimilable à Mondrian énumère en trois points les apports du cubisme dans l'histoire de la peinture.

En premier lieu, une remise en cause de la perspective des peintres ou, plutôt, de son aptitude à soutenir *avec fermeté* le rendu de quelque réalité : le peintre abstrait-réaliste se place contre la peinture projective d'où il se sait toutefois provenir. De sorte, la lecture que je proposais des segments obliques dans *Nature morte au pot de gingembre II* n'était-elle pas tout à fait outrée.

En deuxième lieu, une reconnaissance des rapports de plans ou, plutôt, de leur capacité à restituer une image (plus) pure, sans caractère distinctif (manifeste), de telle réalité : le peintre abstrait-réaliste se place contre, mais tout contre, la peinture projective, prenant pour règles, non la fuite, mais la juxtaposition et la superposition de plans. Avec *Nature morte au pot de gingembre II*, *Composition en bleu, gris et rose* et *Composition n°6*, nous pouvons déterminer suivant quels champs s'appliquent ces règles et ce qu'elles supposent de fondements interprétatifs vis-à-vis du cubisme de Georges Braque. La juxtaposition se concentre en ovoïde, là où les plages de couleurs s'accrochent de limites tracées qui potentialisent un entrecroisement régulier de lignes, soit d'un dess(e)in visiblement plan ; suivant cette qualité, nous pouvons rapprocher la juxtaposition de la conjonction chez Braque ; si ce n'est que, chez ce dernier, la conjonction sert également l'impression de relief, non un étagement de plans frontaux réduit en épaisseur ; cette différence vient pour l'essentiel du fait que Mondrian privilégie la grille orthogonale, jusqu'à l'exclusion de toute autre. La superposition, quant à elle, concerne le rapport entre cette zone ovoïde et le champ global de l'œuvre, son continuum réservé au format rectangle ; comme l'on ne saurait définir qui, du centre ou de la périphérie, de la grille ou de la couleur, du dessin ou de la peinture, vient en premier, nous pouvons rapprocher cette superposition de la modulation chez Braque ; si ce n'est que, chez le peintre tactile, la modulation préserve, non seulement la planéité de l'œuvre, l'impression de relief en générant un sentiment de « présence » relatif à une masse « objet » (genre « violon » pour *Le Violon*, par exemple),

²²⁴ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, p.263

tandis que l'impression est ici d'épaisseur, le sentiment, celui d'un déphasage entre deux plans frontaux (l'un « quadrillé » mais de limite en courbure incertaine, l'autre étalé, diffus, mais formellement limité au rectangle du tableau), telle une « concrétisation » qui se cherche, à l'image d'une « mise au point photographique », entre centre et bordure, dessin et peinture, représentation plane et plan de représentation.

En conséquence Mondrian reconnaît au cubisme un troisième apport, ou le veut tel : l'élan vers la « pureté », et de la représentation, et de la plastique, du dess(e)in comme de la peinture, un marchepied vers la réalité abstraite, un tremplin pour l'unité de l'œuvre et l'universalité de la représentation, son plan en devenir et son devenir en plan. C'est à ce degré, disons, plus spirituel que nous lisons aussi cette réflexion d'Hubert Damisch : « C'est [...] dans la mesure où il représentait moins un style établi qu'une problématique ouverte que le cubisme semble avoir, au départ, intéressé Mondrian : au point qu'il y reconnût l'énoncé le plus clair des questions autour desquelles il avait tourné jusque là, sans réussir à les cerner précisément. »²²⁵ D'un point de vue plastique, un échantillon de travaux représentatifs de l'évolution de son travail entre 1914 et 1919 montre une quête relative à cette sorte de « pureté », par étapes, la recherche d'une mise en phase de la représentation plane et du plan de représentation, qui implique l'interaction fluctuantes de cinq rapports, leur questionnement et, en définitive, certaines prévalences, quelques coupes sombres : celui du trait noir et de la plage de couleur, de l'ovoïde et du rectangle, de la concentration et du déploiement, de la juxtaposition et de la superposition, du dess(e)in et de la peinture. Nous l'allons voir.

²²⁵ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 58

II - B - 3 - Pour la mise en phase d'une représentation plane et du plan de représentation

Dans l'évolution de l'œuvre mondriane depuis *Nature morte au pot de gingembre II*, en passant par *Composition en bleu, gris et rose* et *Composition n°6, Composition ovale (Tableau III)* de 1914 peut s'interpréter tel un point d'orgue, une tentative pour le peintre abstrait-réaliste de nouer les divers rapports susdits dans l'ovale. En effet, cernée, la forme ovoïde prend en charge la représentation en plan, laissant la toile nue aux quatre coins du champ rectangle. Bien sûr, le procédé met en évidence l'application picturale, le lien qu'entretient l'image peinte avec le support et, de ce fait, invite le regard à considérer que celle-ci coïncide avec le plan de représentation (ce que suggère autrement la répétition directionnelle des bords et leur quadruple atteinte). Toutefois, la coordination demeure parcellaire et, par là même, insatisfaisante, non seulement en théorie, de visu : la forme peinte se fait figure singulière et semble ainsi se détacher d'un fond.

Cette recherche de mise en phase (entre représentation plane et plan de représentation), Mondrian l'envisage avant tout comme une problématique de dessin, en deux séries. La première, entamée courant 1912, se poursuit jusque 1914 et revêt une thématique d'ordre architectural, l'église, la façade (Ill. 128a, b et c). Elle s'accompagne de tentatives picturales, telles *Façade en brun et gris* de 1913-1914 et *Composition n°7 (Façade)* de 1914 (Ill. 129a et b), parfaitement assimilables aux compositions que nous avons vu suivre *Nature morte au pot de gingembre II*. Dans sa progression, le champ de représentation, d'abord porté au rectangle de la feuille, se voit circonscrit par un contour curviligne laissant vierge ses quatre coins, tandis que le tracé interne se radicalise formellement, aux dépens de ses propensions iconiques, limitant la courbe au profit de l'entrecroisement vertical/horizontal initié par les bords du support. Une parenté entre *Eglise de Domburg (1914)* (Ill. 128b) et *Composition ovale (Tableau III)* laisse supposer que le peintre abstrait-réaliste pensait trouver dans cette sorte de caractérisation fonctionnelle du trait la base d'une solution. Seulement, si le sentiment de détachement dans le dessin est atténué du fait que le papier survient en réserve dans la partie centrale, jouant de « rappels » à l'égard des quatre coins laissés vierges au-delà du cerne, l'épanchement de couleur, tout au contraire, ajoute à ce sentiment parce qu'il tait ou bien altère au centre la toile demeurée crue en périphérie. Aussi, Mondrian devait-il à travers ce tableau concevoir la couleur tel un obstacle à la mise en phase de la représentation plane et du plan de représentation, temporairement.

Du moins, interprétons-nous en ce sens les tenants de la seconde série qui, de thème maritime, s'échelonne de 1914 à 1915 (Ill. 130a à f). D'emblée, cette série se commet selon la radicalité consacrée par la première : *Jetée et océan* (Ill. 130a) montre un traitement très comparable à *Eglise de Domburg (1914)* (Ill. 128b). Puis elle en prend le relais : *La Mer* (Ill. 130b) répond de même à *Façade d'église (1914)* (Ill. 128c) qui termine la série « architecturale ». Aussi, un temps menée en parallèle, ne lui trouve-t-elle de distinction que par son thème. Enfin, si l'on excepte que le sujet maritime impose au champ ovale l'orientation horizontale tandis que l'église, la façade le portent à la verticale. De prime abord, nous aurons bien à tort pris ce fait pour anodin. Nonchalamment, nous avons noté une différence analogue entre *Composition en bleu, gris et rose* et *Composition n°6*, jugeant pour cette dernière d'un simple redressement, sans préciser que Mondrian passait alors du format « nature morte » au format « façade », du rectangle bien assis de *Nature morte au pot de gingembre* à cette sorte d'élévation que

l'on retrouve, de manière plus ou moins tranchée en proportion, dans *Façade d'église* (1912), *Façade en brun et gris*, *Composition n°7 (Façade)*, etc. Or, dès 1909, Mondrian s'attachait à ce genre de connivence entre format et thème : si le sujet architectural, telle la tour-phare ou l'église (Ill. 131 et 132), poussait le rectangle de l'œuvre en hauteur, déjà, le bord de mer le tirait dans la largeur (Ill. 133). Rappelons que la nature morte occupe en quantité très peu de place dans l'œuvre de Mondrian, si bien que ses représentants signent en qualité ce qu'elle retient d'arguments cubistes (ou voulus comme), notamment une projective de plans à plan reléguant la perspective des peintres au rang d'un dispositif, primordial certes, mais précaire. A suivre cette logique, si la nature morte permet à Mondrian de solder ses comptes avec la fuite via l'oblique, le front de mer pour se défaire de l'impression de profondeur devait composer, non seulement avec (ou contre) un point conçu à l'infini, mais une démultiplication continue de points supposés tels, une ligne pour le moins essentielle dans l'histoire de la perspective des peintres, de son perfectionnement, de son essor (pensons au *De Artificiali Perspectiva* du Viator), l'horizon. Certains croquis jetés par l'artiste dans un carnet débuté en 1913 (Ill. 134) soulèvent déjà le problème : l'onde maritime se resserre à son approche et, par cumul, forme tracé au-delà duquel la feuille se montre quasi nue, imitant de sorte l'éloignement des flots et, au-delà, le surplomb du ciel. Dans *Jetée et océan* (Ill. 130a), Mondrian tente de pallier cet effet de butée portant au loin : il rejette l'accumulation, traitant du ciel et de la mer selon la même densité, hormis une bande laissée vierge que sert dans ses limites l'horizon accordé par segments à l'un, sinon à l'autre, et de ce fait étrangement dédoublé. Dans l'effet, l'on ne saurait décider, de l'océan ou du céleste, de la nappe d'eau ou du cran aérien, ce que rend cette frange immaculée. Les deux, aussi sûrement. Ou bien alors le papier lui-même, mis en exergue, tel un rappel soutenu des quatre coins de la feuille qui, débordant l'ovale réservé à la représentation, inflige au regard son plan. Ce rappel amplifié tend à ramener vers nous les segments alentour et, à force de connivences directionnelles, tout le dessin frontalement. Ce, d'autant que la jetée selon ses deux tiers les plus marqués ne se voit pas fuyante mais portée à la verticale et épinglée d'une petite croix, tandis que sa dernière longueur, quoique diffuse, pointe une deuxième croix, plus grande, puis une troisième, équivalente à la première en proportion, mais tronquée par le bord supérieur du support. Celles-ci, au demeurant, donnent à l'ensemble un axe de symétrie qui sans doute ajoute au sentiment de frontalité procuré par cette œuvre. L'ingrédient cependant ne fera pas long feu : si nous le retrouvons dans une seconde version de *Jetée et océan* réalisée la même année (Ill. 130e), il n'est plus usité dans celle de 1915 (Ill. 130f). Nous jugerons à son égard d'un emploi contextuel, relatif au sujet « jetée », puisque Mondrian n'y recourt dans aucune de ses *Mers* (Ill. 130b à d). D'ailleurs, la bande vierge, parce que trop sophistiquée dans la méthode et donc scabreuse, trop proche de l'horizon dans l'aspect et donc équivoque, que sais-je, n'aura pas davantage d'avenir. Dès la première *Mer*, un foisonnement de traits au sein de l'ovale, sans césure ni distinction radicale entre part céleste et part maritime, fait solution. Et puisque ces traits sont pour la plupart horizontaux, nous parlerons à leur propos, non seulement de prolifération, mais également de segmentation. A partir de là, remarquons deux points d'évolutions qui, avec *Jetée et océan* de 1915, porteront le peintre à clore. Primo, l'élimination progressive des traits courbes et déviants au sein de la représentation s'accompagne d'une amplification quant au rôle concédé au segment vertical ; d'abord appoint, il devient l'interlocuteur exclusif du segment horizontal et d'importance égale ; à mesure, d'ailleurs, leur intersection se faisant argument pléthorique, et bien qu'il ne

parvienne au systématique, nous suivrons d'aucuns à nommer l'heure de cette seconde série « période des petites croix ». Secundo, le cerne ovale à mesure s'estompe jusqu'à disparaître de l'ultime proposition ; nous comprendrons ceci corollaire au devenir qualitatif consenti graduellement à l'adjonction de peinture neutre (ou blanche). Dans *La Mer* de 1914 (Ill. 130c), l'application prend d'abord une valeur corrective, atténuant par glacis tel trait, rehaussant tel autre, notamment de manière respectivement la moitié inférieure du cerne et sa partie haute ; à l'instar du petit carré blanc dans *Nature morte au pot de gingembre II*, il est probable que le peintre ait ainsi voulu traduire son attachement à l'œil, la variation lumineuse, sans que l'effet de profondeur illusoire prenne le pas sur le redressement frontal de l'ensemble, en particulier sur l'émergence d'une grille orthogonale, et de son renvoi aux bords de la page devenu paramètre incontournable de ses tentatives pour mettre en phase représentation plane et plan de représentation ; j'ajouterai que l'aspect « grisaille en bas-relief » obtenu abonde parfaitement en ce sens, tout en précisant n'avoir rencontré aucune allusion de l'artiste fait à ce type de référence. Dans *Jetée et océan* de 1914 deuxième version (Ill. 130e), ensuite, si l'adjonction neutre ne joue plus de correction à l'encontre de segments que de façon sporadique et n'atteint plus le cerne (tout juste esquissé en l'occurrence), c'est parce qu'elle préfère s'insinuer entre les traits, afin de renouer (en réponse à l'ocre) avec cette sorte d'épanchement dont nous avons conçu, ailleurs et par la couleur, les qualités unificatrices ; ici, toutefois, cette cohésion est pervertie du fait que l'ocre en contrepartie du blanc ne puisse même être perçu comme épanchement, l'adjonction de peinture au contraire relève par différence sa valeur « papier », soulignant ainsi le « support » dans sa nature et forçant le regard à la distinction ; reste d'arguments à la mise en phase d'une représentation plane et du plan de représentation l'émergence d'une grille orthogonale renvoyant aux bords et un effet « bas relief » qui ménage la tenue de l'ensemble. Ce résultat aux yeux du peintre devait paraître insatisfaisant : aussi, dans *Jetée et océan* de 1915, l'épanchement blanc finit-il par s'étendre à tout l'ovoïde généré par l'agrégation des « petites croix ». En conséquence, plus de cerne ovale, la cohésion du champ de représentation se suffit de ses éléments propres, et c'est un succès : plus d'horizon, de profondeur illusoire, ou même d'ersatz perspectif tel une impression de « bas-relief », mais un extrême sentiment de planéité qui pour autant n'interdit pas la traduction de quelques variations lumineuses, autrement dit d'un attachement à l'œil, via le modulé soumis à l'accumulation de traits. Succès mitigé cependant, les quatre coins laissés crus, quoiqu'en l'absence de cerne, retrouvent le problème posé par *Composition ovale (Tableau III)*, sinon le détachement d'une figure, un déphasage de nature entre représentation plane et plan de représentation.

Qu'à cela ne tienne, désir intenable pour le peintre mêlé d'ivresse suite à sa « victoire » sur l'horizon, Mondrian revient à la couleur. Avec *Composition (1916)*, elle se dispense de plage en plage dans la zone centrale reléguant toute velléité de contour (ou presque) au rang de « petites croix », ce qui ne va pas sans pervertir la juxtaposition qui jusque là servait sa cohésion en plan. La formulation peut paraître péjorative, ce n'est pas un hasard, le résultat n'a rien de concluant. Dans l'optique d'une mise en phase impliquant représentation plane et plan de représentation s'entend, puisque celle-là se perd, se disloque en une myriade de petites parcelles jaunes, roses et bleues tirillées sans ménagement et tiraillant, d'avant en arrière et d'arrière en avant, les mille et un croisillons disséminés dans le champ du tableau, puisque son épaisseur ainsi malmenée se condamne au relief. Par excès de confiance, empressement, Mondrian omet ici qu'une certaine continuité de tracé, jusque *Composition n°7 (Façade)* ou *Composition ovale (Tableau III)*

disons, jugulait ce genre d'impression et qu'il n'avait pu s'en défaire, ayant maille à partir avec l'horizon, que dans la mesure où il s'appuyait sur l'uniformité d'un support réservé, puis d'un épanchement neutre. La leçon portera ses fruits, en même temps que se règlera le problème de détachement inhérent au traitement différencié du champ rectangle et du champ ovoïde. Il faudra du temps : dire adieu aux petites croix, éprouver l'argument chromatique, donner sa chance à la couleur, régler son compte à la concentration, s'efforcer au déploiement, reprendre le dessin, dans cet optique lui faire confiance, rejouer de perspective, carrer les teintes, etc.

Bien que l'on pensera, en regard de la première *Composition avec rouge, jaune et bleu* et dans la lignée de Michel Seuphor, le chemin parcouru depuis *Nature morte au pot de gingembre* en terme de « simplification », ²²⁶ l'on se souviendra aussi qu'il n'était pas simple. *Composition (1916)* permet d'ouvrir à ce propos un bel exemple : je l'ai dit, l'ovoïde tend ici à se confiner au champ rectangle ; or, nous le savons, le tracé à partir de 1920 chatouillera de si près les bords du support qu'il finira par les atteindre résolument à compté de 1929-1930 ; nous pourrions donc être tentés par le raccourci, dire que la solution, le choix du rectangle, est déjà là et passer outre quatre années supposées d'errance ; et pourquoi pas sept puisqu'une œuvre débutée courant 1913, *Composition n°9 (Echafaudage)* (Ill. 135) peu importe que le cas fût isolé, accordait déjà le champ de représentation à celui du tableau, et pourquoi pas huit, si l'on songe à *Façade d'église*, le premier dessin de la série qualifiée d'« architecturale », puisque le tracé y occupait toute la feuille. A procéder ainsi nous n'aurions su asseoir l'importance réflexive que revêt dans le travail de Mondrian la perspective des peintres : à éluder la série maritime, l'argument « horizon » eût été omis ; seul, le jeu des obliques dans *Nature morte au pot de gingembre II* n'aurait pas suffi, au mieux nous l'aurions mentionner pour anecdote ; la référence à *Réalité naturelle, réalité abstraite* serait demeurée spéculative ou lettre morte car l'apport cubiste aurait pris le pas qui, réduit à Braque, ne portait pas expressément (sur) cette question. Nous verrons pourtant (ce) que lui doit le choix d'un tracé mené jusqu'aux limites de la toile, si ce n'est à leur voisinage.

Après le relatif échec de *Composition (1916)*, *Composition en lignes* de 1917 (Ill. 136) marque une transition. Nous y voyons une forme ovoïde résultant uniquement d'une accumulation de croisillons sur fond blanc. A l'évidence (je veux dire en comparaison de *Composition (1916)*), cette œuvre fait suite à *Jetée et océan* réalisé un an et demi plus tôt. Leur différence (il en est bien sûr) tient surtout de l'épanchement neutre qui, dans *Composition en lignes*, s'étend aux quatre coins du support. Si discrète soit-elle, cette prise en charge de tout le format rectangle par la peinture, qui pourtant n'est pas nouvelle (il en était de même avant *Composition ovale (Tableau III)* et, plus récemment, dans *Composition (1916)*), trouve en l'occurrence son moment crucial : elle ne fait pas que servir l'épilogue concernant la série des petites croix, elle invite le peintre à minimiser l'importance du dessin, à prêter plus d'égard au déploiement proprement pictural ce qui, en conséquence, fait de 1917 l'année de la plage colorée.

Depuis *Composition avec couleurs A* (Ill. 137) jusque *Composition n°3 avec plans de couleur* (Ill. 138), en effet, Mondrian abandonne progressivement le trait noir, l'ovoïde, la concentration, la juxtaposition et, dans sa prégnance, le dessin. Sans doute, son but est-il alors de concevoir une représentation *purement* picturale. Aux heures les plus avancées de cette courte période, à l'exemple de *Composition n° 3*, il parvient à une répartition de

²²⁶ Seuphor, pp.100 -102

couleurs primaires en aplats rectangles sur fond neutre dont le déploiement jusqu'aux bords de la toile se veut perceptiblement plan, le jeu de rappels sur trois teintes et l'émergence d'une grille orthogonale venant soutenir cette impression. Cependant, l'effet est loin d'être exclusif ; il émane également de l'ensemble un étrange sentiment de flottement et de houle : d'une part, les plans de couleurs rectangulaires semblent dériver au gré du fond blanc qui, pour l'essentiel, assure la cohésion de l'œuvre, d'autre part, se repoussent les uns les autres sans ménagement, vers l'arrière et l'avant, du fait de leurs différences de tailles et de chromatismes. Or, à se pencher sur le détail, l'on s'aperçoit d'une zone où le sentiment « maritime » s'amenuise au bénéfice d'une impression de plan restreint en épaisseur, là où l'écart entre les rectangles se montre relativement fin et régulier, là où le fond blanc tend à devenir traits, segments accordés à la grille (Fig. 16). De là, peut-on juger l'absence de tracé autour des quadrilatères colorés responsable de l'ambiguïté spatiale de cette œuvre. Un tel marquage, évidemment, suffirait à contenir le « naufrage », à juguler l'effet de « houle » contraire à la mise en phase de la représentation plane et du plan de représentation, parce qu'il renforcerait la potentialité de l'entrecroisement régulier de lignes frontal et son attachement au format du tableau. Mondrian en convient et pousse même plus loin l'enseignement : les rapports de couleurs dans cette affaire ne lui paraissent pas innocents ; en conséquence, il les neutralise et consacre les mois suivants au seul tracé, horizontal et vertical, au dessin comme dessein. *Composition en gris et ocre brun* (Ill. 139), ou plus avant *Composition avec gris*²²⁷ (Ill. 140), retrouve cette relative continuité de trait que montrent les travaux antérieurs à la série des fronts de mer, à cela près, d'une part, que le tracé est plus net, franc, précis et large (nous lui reconnaitrons en ceci une ressemblance certaine avec les « traits » blancs obtenus dans *Composition n°3*), d'autre part, que le tracé pris dans son ensemble se prolonge jusqu'aux limites du support rectangle (nous reconnaitrons là une logique, celle du déploiement neutre qui, depuis *Composition en lignes* jusque *Composition n°3*, donne à l'œuvre l'essentiel de sa cohésion, une logique adaptée en réponse aux griefs conçus à l'encontre du dessin depuis *Composition en lignes*). En premier lieu, il apparaît devant cette dernière qu'une congruence de champ entre noir et blanc, répartition de traits et déploiement pictural, dessin et peinture, est nécessaire à la coordination de la représentation plane et du plan de représentation. En effet, la concentration, en impliquant un rapport figure/fond, propose à l'œil une qualité de superposition qui pervertit l'idée même de continuum : au mieux deux plans, sinon deux champs, se distinguent, d'où le fait qu'ils se considèrent voués à la séparation, voire toujours déjà en rupture. Deuxièmement, force est de constater que le rapport de segments noirs, horizontaux et verticaux, suffit au tiraillement d'avant en arrière et d'arrière en avant, et que c'est là une question de répartition, de position, de degré de proximité ou d'éloignement, de trait à trait comme de trait à bord du tableau. De *Composition ovale (Tableau III)* à *Composition*

²²⁷ Seuphor intitule ce tableau *Composition avec gris* et le date de 1919, ce qui est vraisemblable en regard de l'œuvre. Lors d'une vente récente (Christie's/Bergé, février 2009), il était titré *Composition avec grille 2 (Composition n°15)* et daté de 1915, ce qui ne l'est pas (sinon de l'imaginer survenu, comme par miracle, suite à *Composition n°14* (Ill. 134), au beau milieu de la série « des petites croix » (Ill. 135) et bien avant *Composition [1916]*). En général, la chronologie chez Mondrian ne pose pas problème car sa signature est suivie de l'année de réalisation. Mais, dans le cas présent, le fait que la toile ait été nettoyée et tournée à 180° par l'artiste en 1942 prête à toute sorte de spéculation. Qu'il soit paraphé « P M 1915 » depuis, le situer entre *Composition en gris et ocre brun* de 1918 et *Composition de couleurs claires avec contours gris* de 1919 (Ill. 136) n'en reste pas moins le plus cohérent.

(1916), l'on pouvait croire que cet obstacle à l'unification plane était inhérent au travail de la couleur ; l'on pouvait se tromper ; Mondrian le premier. De là, comprenons-nous ce qui motive une œuvre telle que *Composition en gris et ocre brun*, ou *Composition avec gris* : la cohésion de l'œuvre en plan qui implique le rejet de la figure (soit de l'ovoïde, de la concentration et de la superposition) en même temps que l'alléger de la peinture au dessin (le contour tracé des plages colorées -pour l'heure, simplement grises- comme lien unique de juxtaposition et le déploiement régit par répartition de traits jusqu'aux bords de la toile -ou presque). Tout cela *dans un dessein*, suivant les propres découvertes de l'artiste, celui de la « plastique pure » : une fois convenu ce rejet, il ne lui manque plus que de retrouver la couleur. Ce qui ne va pas sans évaluer, dans leurs limites et par l'expérience, les conditions de sa soumission au trait, ni sans étudier, de manière connexe, les relations que ce dernier entretient avec les bords du tableau et l'émergence d'un entrecroisement régulier de lignes perpendiculaires que l'on peut, à force de répétition, considérer simultanément en devenir et principiel.

C'est alors, me semble-t-il, que l'œuvre de Mondrian se suffit définitivement des apports issus de son appréhension du cubisme de Braque.

Ainsi, *Composition dans le carré avec lignes grises* (Ill. 141) de 1918 interroge selon cette logique d'évaluation le tracé répété de lignes orthogonales dans ce qu'il génère d'impressions diverses et même contradictoires : d'un côté, l'attachement physique au format « losange » de l'œuvre, de l'autre, le lien conventionnel du rapport horizontale/verticale avec le tableau rectangle ; d'un côté, le sentiment d'ordonnance, de mesure, de l'autre, celui d'extension, de prolongement sans borne (inhérent au fait que le tracé touche aux limites du support et amplifié du fait que celui-ci verse à 45°) ; d'un côté, la régularité, non seulement potentielle, instituée par l'écartement des traits, de l'autre, la variabilité occasionnée par leurs largeurs.

Ainsi, *Composition de couleurs claires avec contours gris* (Ill. 142) de 1919 réintroduit le paramètre chromatique (les trois nuances abandonnées suite à *Composition n°3*), le peintre estimant dès lors ce facteur de tiraillement contrôlable via le dessin (par le contour systématique des plages jusqu'aux bords de la toile, à l'instar de *Composition en gris et ocre brun* et de *Composition avec gris*) : timidement, en réduisant le contraste coloré au plus neutre et en donnant aux traits une largeur constante ; audacieusement, en diminuant le caractère incisif du tracé, par son éclaircissement, ce qui assouplit un peu l'alléger de la couleur au profit d'une harmonisation de l'ensemble en terme de traitement.

Ainsi, *Composition dans le carré* (Ill. 143) de 1919 tente d'accorder les axes de réflexion engagés par les travaux précédents. Le contour des plages colorées marque pour seul lien la juxtaposition et, dans le même temps, se déploie par répartition jusqu'aux bords de la toile ; le procédé, apparu d'abord dans *Composition en gris et ocre brun*, puis dans *Composition avec gris*, semble acquis pour le peintre, c'est-à-dire assurer à ses yeux la cohésion en plan, et de la représentation, et de la plastique, l'unité et l'universalité de l'œuvre. La chose était-elle déjà convenue à l'heure de *Composition de couleurs claires avec contours gris* ? Certainement. Mais il restait alors deux questions en suspens, soumises par l'expérience de *Composition dans le carré* de 1918, deux questions mises en exergues par le versement à 45° ou lénifié, sans toutefois y répondre, par le format rectangle, deux questions concernant au fond le statut, voire la nature même de l'œuvre : d'une part, le caractère conventionnel du lien, éventuellement physique, entre grille verticale/horizontale et tableau ; d'autre part, l'ambiguïté touchant à l'intégrité des limites consenties à l'œuvre, entre sentiment d'ordonnance et de mesure d'un côté,

sentiment d'extension et de prolongement de l'autre. Et, ce sont là des questions de dess(e)in, certes incontournables pour le peintre abstrait-réaliste, mais de dess(e)in. Ici, plus encore qu'à la suite de *Composition n° 3* me semble-t-il, Mondrian abandonne toute ambition de représentation *purement* picturale. Ici, la « pureté » qu'il recherche change de tournure. A partir d'ici, le peintre abstrait-réaliste compose, au moyen du dessin *et* de la peinture, avec le tableau, entendu comme objet de coïncidence en plan, soit à la fois comme entité matérielle et formelle de cet ordre et intention poursuivie en ce sens.

Ainsi, ses deux *Compositions dans le damier* portent à outrance l'ordonnance du dessin, en rapportant la régularité de la grille orthogonale à celle d'un quadrillage constitué de rectangles proportionnels au format du tableau (notons d'ailleurs que le rapport établi au $1/256^{\text{ème}}$ est équivalent dans *Composition avec gris* où la division 16 par 16 se déduit en filigrane). Cet excès de rigueur formelle qui coordonne puissamment l'ensemble en un plan compris par le périmètre de l'œuvre, de rectangles à rectangle, permet à Mondrian de renouer franchement avec la couleur. A parler du dessin en tant qu'élément de composition, cet excès de rigueur a bien sûr pour conséquence de privilégier outre mesure son caractère cohésif au détriment de sa variabilité (en termes d'épaisseur, de longueur, de position, et pourquoi pas de clarté, de saturation, de teinte). De fait, ce versant de la composition est réservé aux plages colorées, d'aucuns diraient à la peinture en tant que telle mais, puisque leur déploiement s'aligne sur celui du tableau, nous saurons définir à quoi celle-ci et donc celle-là se réservent.

Vient à la suite cette première *Composition avec rouge, jaune et bleu* (III. 85) dont j'évoquais plus avant l'aspect « typique » et mentionnais l'impressionnante planéité. Avec elle débute une période longue où la composition (entendons sa cohérence et sa singularité) se joue selon des critères relativement stables, le rapport de traits horizontaux et verticaux menés aux limites de la toile, sinon à proximité, conditionnant la juxtaposition de plages neutres et/ou primaires ; bref, une certaine conception du jeu dessin/peinture ramené au seul rapport grille orthogonale/aplat dans le dessein d'un tableau compris pour l'heure au sens classique, nous verrons cela.

Auparavant nous reviendrons sur cette période, dite, de simplification car nous y aurons relevé un hiatus. A supposer que Piet Mondrian ait, en 1917, dans le dessein d'une pureté proprement picturale, cru se défaire du tracé, il ressort que son conflit ouvert contre l'horizon quelques temps plus tôt en était moteur : la victoire s'avérait amère ; s'il était possible de confondre la perspective des peintres en dessin, ce dernier revenait au problème ; les petites croix interdisaient la représentation plane, et donc sa mise en phase avec le plan de représentation. Or, il devait en être de même concernant le déploiement proprement pictural, et pas seulement par ce que les rapports chromatiques se jouaient sans retenue de la planéité de l'œuvre, aussi parce que se révélait dans le rejet du dessin, plus qu'une erreur d'appréciation, plus que la nécessité d'un recours au trait, un leurre. Tout ceci laisse à penser dans cette veine le retour en force du tracé qui allait s'ensuivre : un dessin porté vers l'unité et l'universalité d'une composition (au sens large) plane, qui plus est, planifiée -je préciserai. Dans cette veine, c'est-à-dire moins la reprise du dessin comme moyen qu'une prise en charge par le dessin de ses propres travers, notamment de ce qu'il peut trahir de relief ou de profondeur. L'un par contraste, l'autre en perspective. L'on pouvait craindre l'outrance à reconnaître cette dernière comme donnée primordiale, en regard des œuvres antérieures à la série des petites croix, même sous couvert d'une négation. Tout de même, Mondrian est un emblème de la rupture, que dis-je, de

l'originalité moderniste. A moins d'imaginer la question de l'horizon venue chez lui et repartie comme écart temporaire, cheveu sur la soupe, lubie... Mais Mondrian, c'est aussi la rigueur, la clairvoyance, l'opiniâtreté... Quitte à foncer dans un mur, ravalons la façade, il n'est pas dit qu'un monument s'embrasse au premier coup d'œil.

II - B - 4 - Dans la perspective d'un retournement du tableau...

Dans un article déjà mentionné, Marc Le Bot compare un dessin de 1914 et un tableau de 1909-1910 portant le même titre : *Eglise à Domburg* (Ill. 128b et 132)). De leurs descriptions à l'emporte pièce il retire une hypothèse qui, finalement, fleure bon l'opinion convenue, bien qu'il effleure à cette occasion certaines données critiques. Je cite le passage et commente par la suite.

« *Eglise à Domburg [1914]*, écrit-il, est une composition dans l'ovale qui, par là, pose l'illimitation du domaine visuel. Le découpage régulier s'étend à la totalité du champ de l'image, avec une dominance des quadrilatères rectangles. Quelques signes mimétiques (des ogives, une croix), réfèrent à une église. Les autres signes sont non-mimétiques et forment système par leur répétition régulière.

Or cette œuvre renvoie à l'*Eglise à Domburg (1909-1910)*, antérieure au premier contact de Mondrian avec les cubistes. Le volume de l'édifice est ici comme écrasé sur le plan (effet souligné par le fait que la couleur verte du fond s'aperçoit par les ouvertures, portes et fenêtres, de l'église et par l'empiètement des formes vertes du ciel (des nuages ?) sur le haut de la tour). Il faut noter en outre que le ciel et le sol sont découpés par des marbrures régulières.

Ces brèves remarques ne suffisent-elles pas à montrer que cette œuvre posait déjà le problème, qui sera résolu en 1914, de la réduction du volume au plan, dans le but propre à Mondrian de découvrir une méthode absolument régulière d'inscription de l'image -de toute image- sur le plan ? Et cette hypothèse n'est-elle pas justifiée, si l'on songe que l'idéologie théosophique de Mondrian avoue qu'il est un esprit en quête d'un système universel ? Dès les *Nature(s) morte(s) au pot de gingembre*, n'a-t-on pas aussi perçu des éléments qui déjà visaient un effet de découpage régulier, distinct de l'effet de reprise de la figure par le fond, qui est commun à ces deux œuvres et aux œuvres cubistes ? »²²⁸

Revenons d'abord sur la description du tableau. Il offre dans son ensemble un sentiment de planéité comprenant, sans doute, celui d'un écrasement relatif au rendu du bâtiment religieux. En cela, le travail de la couleur au niveau du sol, du ciel comme de l'édifice joue en effet un rôle important. Particulièrement : celui du bleu que l'on retrouve à la fois sous formes de nuages (quelque peu raides, il est vrai) et d'ouvertures (la plus basse et les deux centrales, comparables à ceux-là en rudesse et proportion) ; celui du violet qui, de sol en bouts de ciel, passant par deux baies, dispense son tribut de rappels. Il serait inexacte pourtant de considérer le travail de la couleur uniquement propice à cette impression, il en est une autre, contradictoire, que soutient le puissant contraste rose/vert et le violet lorsqu'il prend valeur d'ombre, une sensation de profondeur. La fragmentation du ciel telle une mosaïque de tessons lui confère une certaine fréquence formelle qui, loin d'évoquer les sinuosités du marbre ou d'atteindre à une régularité stricte, apporte tout de même au sentiment d'aplanissement, d'autant qu'elle donne au violet, en même temps qu'au bleu empiétant sur la tour, quelque occasion d'avoisiner l'aspect des divers pans colorés tenant lieux d'ouvertures. Mais c'est avec ce morcellement, aussi, qu'intervient dans le jeu chromatique le vert « complémentaire » du rose employé pour les murs, qui pousse en arrière le ciel, vers l'avant l'église. Au niveau du sol, un ajustement d'éléments assimilables aux bouts de ciel s'associe de ce fait à l'effet plan. Cependant, il marque en controverse une ligne dont le prolongement comprend l'assise latérale du clocher en fuite,

²²⁸ Le Bot, p. 150

savamment masquée par le biais d'un contrefort (comme le montre un dessin de l'artiste effectué à la même époque -Ill. 144, Fig. 17a et b).

C'est là un point qui fait défaut au raisonnement de Marc Le Bot : la perspective ou sa maîtrise en tant qu'argument foncier pour le peintre et de son tableau. Certes, un point de vue frontal (en tout premier lieu de la façade, ses traits de connivence avec les limites horizontales et verticales de la toile, dont découle une dose non négligeable de hiératisme) sert la planéité de l'œuvre. Mais cette frontalité n'est pas parfaite, le flan gauche du clocher se perçoit en raccourci, ce qui oblige le spectateur à concevoir l'effet d'éloignement, l'œil à voir, le peintre à faire, avec l'infini. Ce flan en raccourci, si serré soit-il, accuse l'impression de profondeur. Il est à ce point serré d'ailleurs que, de sa hauteur, il paraît tendu plus que de raison. A peine quelques degrés séparent son sommet de l'élévation. En toute logique pourtant, puisque le point de vue se veut presque frontal, le point de fuite dont il dépend se doit d'être relativement centré. Du reste, à bien y regarder, l'on remarque que le sommet de la tour en façade, de prime abord perçu à l'horizontale, s'incline en fait très légèrement sur la droite, comme s'il visait son pendant, très excentré par opposition, et donc hors champ (les autres segments concernés ne montrent pas d'inflexion notable, l'angle de fuite se faisant trop fin sans doute). Le point qui sert le raccourci, quant à lui, est compris par le champ du tableau mais se terre derrière la bâtisse, son excroissance bienvenue sur la gauche. C'est une vieille recette, l'édifice qui cache un point de convergence à l'infini... Mais n'allons pas trop vite. Car cette excroissance s'étale jusqu'à s'appuyer au bord du tableau. Revers de recette, ou bien de médaille, c'est aussi la couleur qui s'étend et tait ce point... A moins qu'un trait tiré en noir laisse voir un faîte autrement perspectif, fuyant hors champ sur la gauche ? La maladresse trop voyante souligne la maîtrise en même temps que l'incapacité de l'œil artiste/spectateur à se défaire pleinement du dispositif perspectif : seule une fenêtre sans fuite interdit mollement l'incohérence apparente initiée par ce trait puisque la base de l'excroissance, normalement proche de l'horizontale comme le montre le dessin contemporain (Fig. 18a et b), se perd dans une ombre (ou un étalement) de couleur violette. Une photographie de l'église de Domburg (Ill. 145), prise de biais, permet d'apprécier comment l'œuvre s'amuse du regard aux moyens du référent, du jeu perspectif, du jeu chromatique et des limites du support : outre le contrefort qui masque la base du clocher, le pan de bâtiment qui cache le point d'infini et s'accôle à la lisière du tableau, son appartenance à la façade, l'inclinaison pervertie de son toit, j'ajouterai la pointe effilée du clocher qui, pour partie hors champ s'agissant du tableau, non contente de servir l'idée de recul à l'image, tend dans le même temps à fixer le bâtiment au bord supérieur de la toile, le ramenant ainsi au niveau de son plan.

Cette œuvre précède le premier contact de l'artiste avec le cubisme, Marc Le Bot le note. Or, suite à ces considérations, pouvons-nous dire après lui que s'y posait déjà le problème « de la réduction du volume au plan » ? Dans une certaine mesure, admettons. Mais de là à conclure qu'il l'était « dans le but propre à Mondrian de découvrir une méthode absolument régulière d'inscription de l'image -de toute image- sur le plan », rien de moins forcé. Supposons que le peintre trahit ici un objectif, en ce sens qu'il tourne autour de questions qui le tarauderont sans parvenir encore à les cerner précisément (pour rejoindre Hubert Damisch cité à la fin du chapitre II - B - 2). Nous le nommerons sans abus « planéité » si nous comprenons avant tout ce terme comme champ d'investigation. Telle une problématique en devenir, si l'on veut. Telle une finalité qui ne présage, ni de ses enjeux, ni de ses limites, ni de ses raisons, ni de ses moyens. C'est uniquement sous

cette réserve que nous voudrions spéculer sur ce que cette œuvre tient d'avenir à sa création, mais aussi de présent et de passé. En l'occurrence, nous parlerons de problème de réduction du volume au plan compte tenu du traitement projectif singulier infligé au bâtiment référent par le biais du dessin, d'abord, et de la peinture. Nous le poserons d'ailleurs comme essentiel pour l'artiste, en regard des moyens mis en œuvre afin de contenir au plus juste l'impression de profondeur sans toutefois la perdre. Cependant, nous ne parlerons pas de but : puisque rien ne laisse entendre que toute impression de volume soit alors vouée à disparaître au profit d'un effet plan ; ou, à devoir juger sur pièce d'un devenir à l'œuvre, puisqu'il ne saurait être conçu autrement qu'en raison d'un arrangement avec l'éloignement infini, la fuite. Suivant cette logique, nous pourrions parler de méthode (et relever au passage l'historicisme dont fait preuve à cet égard Marc Le Bot). Dans ce tableau, l'inscription régulière se conçoit au mieux comme argument secondaire : en ce sens que, d'un fragment « tesson » à l'autre, elle ne prête à l'absolu ni par l'aspect, ni dans l'orientation, ni en terme de répartition ; en ce sens aussi qu'elle souligne l'écrasement de la bâtisse, ce que dit l'auteur mais en omettant de préciser qu'il se commet d'abord par le travail du dessin, éminemment perspectif. En vue d'accorder à cette toile de 1910 un devenir pensé correspondre à celui de l'œuvre, Marc Le Bot met en sourdine ce que celle-là tient du passé, une certaine qualité classique, rudoyée certes, mais radicale (la perspective des peintres, sans oublier l'ombre portée de ci de là par le violet). Et cette vue d'ailleurs le conduit parallèlement à minimiser de manière sourde l'impact que produira bientôt sur le travail de Mondrian la révélation cubiste : d'une part, ce qu'elle lui portera de régularité (c'est avec elle que la grille orthogonale deviendra condition du dessin -le couple des *Natures mortes au pot de gingembre* faisant à ce titre figure d'amorce) ; d'autre part, ce qu'elle lui portera d'inscription²²⁹ (c'est avec elle qu'apparaîtra l'ovoïde et que, dès lors, le problème de réduction du volume au plan évoluera vers celui de mise en phase entre représentation plane et plan de représentation). Avant de poursuivre cette interprétation (et d'aborder *Eglise à Domburg (1914)* qui, nous le verrons, y tiendra lieu de basculement), il me faut préciser ce que j'entends du cadre théorique qui la sous-tend, histoire d'asseoir sa cohérence mais aussi de pointer son risque hypothétique de parti pris. L'emploi du verbe « spéculer » en amont, plutôt qu'« interpréter », se voulait en ce sens. Si l'on s'en tient à la définition de Daniel Arasse, de l'œuvre d'art en tant qu'objet anachronique, le « présent de sa création » (selon l'expression employée ci-dessus) n'est évidemment pas celui de sa réception ; il n'est pas non plus le temps de sa production qui, lui, est son passé ; il est, de même que le passé et le devenir qui s'y accolent, une interprétation de ce temps de production au présent de l'œuvre (de sa réception) qui vient à la suite (si ce n'est à cause) du temps passé et des regards posés sur elle entre les deux. Ou pour le dire mieux, ces trois temps de création (passé, présent, devenir) se veulent l'interprétation de la temporalité propre à l'œuvre d'art, selon Focillon (d'un avant et d'un après compris par elle à l'heure de sa production), faite en raison de sa qualité anachronique. Cette approche ne va pas sans poser au préalable l'idée que toute œuvre d'art joue de filiation dans l'histoire de l'art ou, au minimum, de résonance avec le passé ; or, l'on peut considérer en cela un parti pris contre toute possibilité de rupture ou d'originalité en art, ce qui d'une manière générale,

²²⁹ Le terme « inscription » prête évidemment à confusion, je n'en userai pas davantage. Il demeure acceptable chez Marc Le Bot parce qu'il se rapporte à l'image, notion que nous entendons liée d'une manière ou d'une autre à celle de représentation, ce qui n'est pas le cas de l'indice au sens propre.

mais d'autant plus à l'encontre du modernisme ou de Mondrian, peut paraître intenable ; seulement, penser la structure et le signe comme possibilités limite ce genre de dialectique, la pérennité d'une forme n'interdit pas l'invention, non moins que la consécration, d'une direction, d'une dimension, d'une formule, d'un sens. La pluralité cubiste à l'égard de la grille et du rectangle nous en fait l'exemple. La limite de ce cadre théorique est et restera la « forme » déterminée *hic et nunc* en tant que « puissance générative », dont je ne saurais débattre par-delà l'axiome ; ne serait-ce déjà que la penser en sa propre « genèse » me dépasse et déborde le propos qui nous intéresse ici ; nous nous contenterons de prendre cette proposition comme base de déduction ; un moment donné je lui donnerai force à s'infléchir, mais de façon indirecte ; il sera alors question de supposer que le temps ne tient pas forcément du déroulement, en particulier le passé de l'histoire.

Au gré de la série à laquelle appartient *Eglise à Domburg (1914)*, la régularité du tracé (la soumission du dessin à la grille orthogonale) devient à mesure drastique et le problème de mise en phase entre représentation plane et plan de représentation se pose comme dess(e)in (de planéité). En un sens, sa comparaison avec le tableau de 1910 montre le bouleversement engendré dans l'œuvre de Mondrian suite à sa rencontre avec le cubisme -celui de Braque en particulier. Il le montre d'ailleurs en plein, tandis que ses apports, tout-puissants soient-ils à l'usage, font encore questions. En l'occurrence celle de l'entrecroisement régulier de lignes orthogonal envisagé comme critère de représentation plane et celle de la limitation de cette représentation en un champ ovale supposé soutenir, par superposition avec le rectangle de la toile, sa mise en phase avec le plan de représentation. Le présent de *Eglise à Domburg* version 1914 à sa création est en quelque sorte l'évaluation de ces deux apports cubistes, ou voulus tels, dans leur aptitude à servir simultanément l'unité de l'œuvre et son universalité. Son devenir, une radicalisation de la représentation, de sa régularité, une allégeance du trait à la double orientation verticale/horizontale, au détriment de son iconicité (ou de son mimétisme aurait dit Marc Le Bot, selon un écart terminologique qu'il n'est pas lieu ici de développer). Précisons toutefois que la croix repérée par l'auteur pour son lien de ressemblance avec celle du bâtiment religieux répond aussi (contrairement aux ogives) de la radicalisation susdite ; or le cas, s'il est remarquable, est loin d'être isolé, nombre de segments horizontaux et verticaux jouent aussi de ces deux qualités, à l'exemple du double trait vertical en bas à gauche reprenant la partie basse du contrefort mentionné pour son rôle de cache dans la version de 1910. Cela pour dire que le choix du sujet n'est pas étranger à cet élan de radicalité. De là, d'ailleurs, pouvons-nous supposer dans ce choix une certaine volonté exprimée par l'artiste. Mondrian revient sur quelque problème laissé en suspens pour cause de révélation cubiste, la représentation d'un édifice en plan. Ce faisant, la réduction du volume fait place à une tentative de mise en phase avec le plan de représentation, soit à une conception de l'image beaucoup plus sévère, notamment dans sa régularité, sa constance, son unité, voire l'universalité de son traitement, mais aussi moins assurée quant à son champ, ses limites jugulées du fait qu'il n'y ait ici que dessin, tracé qui par réserve joue de rappels avec les coins délaissés de la feuille (soit, en un sens, son déploiement qui pose en filigrane la question d'un rapport figure/fond). Or, nous l'avons dit, l'*Eglise à Domburg* de 1910 trouve dans le travail de dessin l'argument essentiel de son aplanissement, un travail éminemment perspectif, à ce point maîtrisé qu'il se peut mener à tension extrême, rudolement et même « contrôle de maladresse » pour susciter l'extrapolation et ainsi provoquer le « leurre ». Il n'est donc pas exagéré de penser que

Mondrian considère ce retour à l'*Eglise de Domburg*, via le dessin uniquement, susceptible d'apporter sa contribution à la mise en phase de la représentation plane et du plan de représentation, sinon une réponse, une piste, un savoir-faire précis, une connaissance profonde, une assurance de moyens, qui permettraient d'y concourir : la perspective des peintres.

Que peut bien devoir à la perspective des peintres un dessin tel que l'*Eglise à Domburg* de 1914 ? Tentons de raisonner dans la logique d'un tel dispositif suivant la lignée du tableau de 1910. Le point de vue porté sur la façade de l'édifice est parfaitement frontal ; qu'il y ait fuite, l'infini en ce cas se résorbe en un point unique et central. Dès lors, tout segment horizontal ou vertical est susceptible de relever de ce dispositif, mais faire le tri reste hasardeux par le nombre et du fait qu'aucune diminution de taille suggérant un rapport d'éloignement ne saute aux yeux. Les traits déviants, plus rares, se divisent en deux catégories : ceux qui trahissent (même dans le doute) une inclinaison inhérente au bâtiment, par exemple la pente d'un toit, le dessus d'une porte, la silhouette d'un contrefort ; ceux qui distinctement ne reprennent aucune spécificité de la sorte et que l'on peut donc imaginer en fuite. Il en est au moins quatre (Fig. 19) : deux d'entre eux se répondent dans la partie supérieure de la tour ; en bas à droite, un troisième fait écho aux deux segments verticaux du contrefort déjà mentionnés qui se différencient légèrement par leurs tailles ; au pied de la porte centrale, un quatrième trouve résonance dans un différentiel du même genre (j'ajouterai à cela deux amorces au niveau des fenêtres conversant l'une avec l'autre). A chacun de ces couples correspond dans le prolongement un point de rencontre où l'infini normalement se résout. Or, une congruence devrait se faire qui permette de reconnaître un « point de centre », ce qui n'est pas le cas. Certes, il apparaît qu'une droite bien particulière accueille l'ensemble des croisements ainsi obtenus, l'axe de symétrie vertical que comprend l'œuvre (le rectangle de la feuille, le cerne ovale et, par certains traits, la représentation elle-même) ; mais, si l'on peut entendre là une cohérence, celle-ci n'est pas d'ordre perspectif à proprement parler. Il n'empêche, le conditionnement axial de ces intersections trouve quelque similitude défiante à l'égard de la perspective centrale, comme si l'user en nombre pour en user le nombre devait renverser sa portée : en multipliant le point de centre, le dessinateur multiplie le point de vue ; puisque le lieu de convergence des lignes de fuite est sensé dépendre de l'endroit où se situe l'œil, par symétrie vis-à-vis de la « fenêtre » ; cette multiplication dédoublée désamorce le regard qui, lui, ne peut jouir de l'ubiquité, la penser dans le cheminement peut-être, mais ne l'éprouver au mieux que par la synthèse, c'est-à-dire en mettant dos à dos les deux multiplications de sorte que leur symétrie se réduise au niveau de la représentation, jusque parfaire sa planéité. L'approche est par trop conceptuelle, sûrement, mais ne semble pas pour autant exagérée, les traits sont là. Et comme un fait exprès, plus ils sont prégnants, plus leur rencontre éventuelle tire le pseudo point de convergence infinie vers le bas. Par ricochet, la position de œil. Et, par deux fois, en deçà de l'œuvre. Soit à l'opposé du mouvement induit par le sujet, sa vue frontale, quelques pointes, une imposante répétition de verticales, l'orientation du cerne ovale, la béance en son sommet, la disposition du rectangle... Comme s'il était question de reconduire tout le dessin sur la page, en sens inverse, mais sans empêcher l'effet d'ascension primordial, ainsi d'asseoir ou de parfaire son équilibre en même temps que son rapport avec le support et, en définitive, la planéité de l'œuvre.

Reste qu'un tel rôle concédé au segment oblique ne connaît dans l'œuvre mondriane aucun équivalent : en particulier s'agissant de la série dont tient ce dessin, à l'exemple de

Façade d'église de 1912 qui la débute (Ill. 128a) et de *Façade d'église* de 1914 qui, probablement, l'achève (Ill. 128c) ; ni par la suite, et pour cause, le tracé déviant ne sera plus usité qu'à de très rares exceptions, telle *Composition dans le carreau avec lignes grises* de 1918 ; ni précédemment, le plus proche demeurant le recours symbolique dont nous avons convenu à propos de *Nature morte au pot de gingembre II*. Cependant, considérons la méthode employée (la multiplication du point de centre en un axe de symétrie vertical par jeu d'obliques) à part dans l'interrogation évolutive qui sous-tend le travail de Mondrian, à cette heure où la « planéité » se pose en tant que problème de mise en phase entre représentation plane et plan de représentation, et précisément comme celui d'un renversement de portée via la maîtrise du dispositif perspectif, voire par ce biais d'un renvoi dos à dos de l'œil spectateur et du point d'infini au niveau du plan servant leur symétrie. Et, dès lors, demandons-nous si la réflexion en ces termes ne se pose pas, simultanément, de manière différente dans *Eglise à Domburg (1914)*, de sorte que cette œuvre se comprenne à la fois dans le regain d'une piste délaissée le temps d'appréhender dans la forme certaines propositions cubistes (la même que celle développée précédemment mais fondée sur d'autres critères que le segment oblique et la multiplication du point de centre) et dans la poursuite d'une piste plus évidemment ancrée dans le présent, ne serait-ce qu'en lien avec les autres dessins de la série, eux-mêmes touchés par ce regain (mais uniquement d'après ces autres critères). En réponse à cette demande, une affirmation de Marc Le Bot servira de clef, une fois démêlée : « *Eglise à Domburg (1914)* est une composition dans l'ovale qui, par là, pose l'illimitation du domaine visuel. ».²³⁰

En quoi la forme ovoïde à laquelle se voit contraint le champ du dessin poserait-elle l'illimitation du domaine visuel (davantage que le format rectangle de *Façade d'église* de 1912 par exemple) ? La réponse à cette question dépend à l'évidence de ce que l'on entend par « domaine visuel ». Il ne peut bien sûr s'agir de ce qui est effectivement tracé, ici le domaine se limite au rectangle de la feuille, là au cerne compris par le champ du support et, pour partie, à son bord supérieur. Il ne peut non plus s'agir d'une extension potentielle, relative à un sentiment initié par certaines qualités du tracé, l'imposante fréquence de segments horizontaux et verticaux en particulier, l'affirmation sinon serait erronée (car l'effet centrifuge, que saurait générer cette régularité si le dessin atteignait les bords de la feuille, se voit débouté par la circonscription opérée par contour). Via cette expression, Marc Le Bot entend plus sûrement définir un rapport entre l'image produite et l'espace référent, ce qu'elle suggère de non représenté eu égard à son champ restreint, de non restitué à la vue du spectateur compte tenu de ses propres frontières, bref, de « hors champ » dirions-nous sans retenue s'il était question d'un cliché photographique. L'allusion n'est pas fortuite, à insinuer l'idée de « hors champ », l'expression de Marc Le Bot invite à penser l'œuvre en terme d'optique, à l'exemple d'un procédé foncièrement perspectif, celui qui prévaut à l'impact de la lumière sur une surface photosensible dès lors qu'il est fait usage d'un appareil photographique. L'incidence lumineuse et la réaction photochimique constituent, bien évidemment, l'essence de la photographie, c'est d'ailleurs pourquoi elle se définit en tous les cas et avant tout comme indice, suivant la terminologie de Charles S. Pierce.²³¹ Mais là n'est pas le propos, la notion de hors champ

²³⁰ Le Bot, p. 150 (précédemment cité)

²³¹ Les deux références majeures concernant l'indicialité photographique ont été ultérieurement citées : Dubois, *L'Acte photographique* et Krauss, *Le Photographique*.

renvoie à la photographie que conditionne le point de vue monoculaire d'un objectif et le cadrage d'une fenêtre, soit à une image absolument culturelle mais (et de ce fait) volontiers considérée comme exacte représentation de la réalité. Dans la chambre noire, l'image projetée sur l'écran est réelle, effectivement (c'est en ce sens que l'on peut parler d'« objectif »), mais son équivalence avec l'espace référent ne saurait s'accorder que dans le cadre d'une optique géométrique, en raison d'un objet purement théorique (sans existence physique), le rayon lumineux, un objet qui n'est pas sans rappeler le rayon visuel albertien et qui le devient, en quelque sorte, une fois l'image reversée (rétablie, révélée puis fixée) sur papier et contemplée. C'est à ce titre (le propos rapporté se voudra convaincant) qu'un « Delacroix se félicitait déjà de disposer, avec l'appareil de prise de vue, du moyen de produire automatiquement l'armature perspective du tableau : la boîte photographique est ainsi agencée que l'image qui se forme au fond de la chambre noire obéit à une règle projective analogue à celle qui est au principe de la construction perspective ». ²³² Il n'est que de revenir à la notion de « fenêtre » et nous comprenons ce que le cliché photographique doit au tableau renaissant. Tout cela étant dit, quel rapport peut-on établir avec *Eglise à Domburg (1914)* de Mondrian ? Nous penserons que, dans la *camera obscura*, l'image projetée à travers le trou ponctuel occupe naturellement un champ curviligne qui, informé par la fenêtre de l'appareil photographique, se voit communément taillé en rectangle. D'où, peut-être, cette idée que le périmètre courbe, et donc l'ovale, pose l'étendue référentielle sans limite par-delà celle de la représentation bien davantage que le rectiligne. Seulement, le rapprochement se perd à vouloir tenir compte du véritable format de *Eglise à Domburg (1914)* qui implique la feuille : ici, le champ rectangulaire reçoit celui de la représentation ovale (hormis la coupe opérée par le bord supérieur), tandis que le champ arrondi de la projection dans le cas de l'appareil comprend la fenêtre donnant à l'image son pourtour.

Or, c'est ici qu'intervient la qualité du sujet sur lequel Mondrian fait retour, un édifice religieux. L'histoire, mieux encore la légende, veut qu'un petit trou se soit un jour ouvert à l'œil pour lui offrir, au moyen d'une perspective centrale reversée en miroir, l'image d'un baptistère florentin si fidèle qu'elle se pouvait croire la réalité même. L'on imagine aisément que l'illusion, pour être parfaite, devait couvrir tout le champ accessible à la vue ; que ce champ se découpait en arrondi en deçà du périmètre de la *tavoletta* réfléchi par le miroir ; que Brunelleschi avait établi la taille du panneau et de la glace en fonction de l'étendue saisie depuis le petit trou à distance de bras, afin que les lisières de l'un et l'autre ne paraissent pas. De sorte, le spectateur devait croire à la réalité de ce qu'il voyait, le baptistère San Giovanni, c'est-à-dire aussi de l'espace alentour qui, normalement, se poursuivait par-delà la frontière imposée à l'œil. Ce, tandis que la *tavoletta* en dehors du contexte expérimental montrait les limites de sa puissance illusoire, dont sa restriction en champ rectangulaire. Ainsi, là où la courbe donnait l'impression que l'espace réel pouvait se continuer, invisible, mais sans encombre, le rectangle se révélait comme fin du prodige, clôture d'une représentation conforme n'ayant d'inclination à se poursuivre que potentielle. D'où cette idée que l'ovale dans le dessin de Mondrian pose l'illimitation du domaine visuel (par-delà la représentation elle-même, l'étendue référentielle), quoiqu'il en soit du rectangle de la feuille qui n'est pas atteint, ou bien à revers si tant est que la légende fasse retour. Et de quelle manière, pas d'illusion de l'édifice ici, pas d'espace en profondeur, une représentation que tout concourt à aplanir, même les quelques traces de

²³² Damisch Hubert, *A partir de la photographie*, in Krauss, *Le Photographique*, préface, p. 11

fuite. Or, concordance oblige, dans cette optique, l'ovale tracé par Mondrian n'intègre pas pleinement le format de la feuille, comme si l'ajustement nécessaire au bon déroulement de l'expérience brunelleschienne n'avait, dans ces conditions, plus lieu d'être. Et pas seulement, jugeons de l'effet produit : outre le sentiment d'ascension, la représentation se voit ainsi ramenée au devant de la page, en même temps le dessin. Rappelons que le problème de mise en phase entre représentation plane et plan de représentation se pose alors, selon l'écueil rencontré dans *Composition ovale (Tableau III)*, en terme de rapport figure/fond ; le champ ovale se détache en qualité du champ rectangle, la représentation se fait aussi figure, et le support, fond. Que la configuration ovale/rectangle provienne de l'intérêt prêté par le peintre au cubisme ne fait aucun doute, mais le problème qu'elle pose porte le dessinateur à lui concevoir ce qui, profondément, motive l'inspiration qu'il trouve dans les œuvres de Braque (à mille lieues de cela pourtant) : un retournement du tableau classique, et d'abord de sa légende. En donnant au verso de la *tavoletta* l'occasion de se faire recto, Mondrian augure d'une piste qui devait le conduire à solutionner (au moyen du dessin principalement, mais reste à savoir sous quels critères) la « planéité » de l'œuvre.

Avec *Façade d'église (1914)* le retournement s'enhardit : si l'hégémonie des traits horizontaux et verticaux n'interdit pas l'éventualité d'une perspective centrale (que la vue soit frontale, chacun d'eux pourrait en répondre), rien n'est fourni toutefois qui permette de spéculer sur l'emplacement du point de centre, ainsi de l'œil, sinon qu'il tendrait à tirer vers le bas comme semblent l'indiquer les très rares segments déviants (Fig. 20) ; en contrepartie, le champ de représentation brunelleschien se voit trancher, et donc passer du revers à l'avant, par le bord supérieur mais également le droit et le gauche.

Une fois trituré l'horizon (dans le prolongement somme toute de cette logique « perspectiviste »), une fois laissée sa chance à la couleur (autant par souci de peintre que par dépit de dessinateur, serait-on tenté de dire suite à l'« échec » des petites croix), le retour au tracé coïncide avec la disparition de l'ovoïde, une atteinte inconditionnelle des bords (*Composition en gris et ocre brun, Composition avec gris*), mais aussi avec l'emploi d'un format rectangulaire orienté manifestement à la verticale, c'est-à-dire tel qu'il en est depuis 1909 de toute œuvre relevant d'un sujet architectural (la dernière en date étant très certainement, dans la lignée de *Façade d'église (1914)*, *Composition n°7 (Façade)* -Ill. 129b). De là, peut-on dire que le retournement du tableau classique (ou de sa légende fondatrice) s'accomplit. Mais uniquement via le dessin (dont la continuité bord à bord se décline trait à bord et trait à trait suite à l'impasse des croisillons) car, avec le retour de la couleur vive, l'atteinte perd son systématisme, à l'instar de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 (Ill. 85), et ne le retrouvera qu'au bout de 9 ou 10 ans.

Dans ce contexte, les deux *Compositions dans le damier* de 1919 font, de prime abord, figure d'étrangeté. En poussant à l'extrême la régularité du tracé mené jusqu'aux limites de l'œuvre, elles répriment au plus juste l'éventuelle qualité perspective du dessin, puisque aucun rapport de trait à trait ne prête à l'idée de fuite, même sourdement. Certes, nous pouvons lui trouver une ressemblance avec la mire, le carroyage, supposer dès lors un lien avec la *Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire* de Dürer et juger, par ce biais, d'un renvoi. Mais en dehors de toute allusion architecturale. D'ailleurs, le recours au format rectangulaire versé à l'horizontale semble devoir en ceci confirmer une certaine volonté. Rappelons que c'est avec l'une de

ces deux compositions que Mondrian renoue franchement avec la couleur, et sous condition de son allégeance au dessin. Aussi, n'est-il pas vain de penser que l'artiste, échaudé par l'échec de *Composition (1916)*, estime nécessaire de tester en parallèle les limites éventuelles de sa solution entendue comme retournement du tableau, c'est-à-dire par-delà sa légende fondatrice (classique) celui d'une forme dégagée du moindre souci « symbolique » (de l'illusion en profondeur d'abord, de la fuite ou de l'œil ensuite, puis du rapport figure/fond, puis du format, etc. -ce qui reste à voir). Le chemin sera long et s'avèrera sans fin ; la forme comme possibilité de structure ressortira toujours à charge du sens : du rendu d'une façade à celui de la façade, de l'idée de façade à la division du mur, de la division du mur à l'architecture, puis du tressage de la paroi au tissu, au textile. C'est peut-être ainsi que l'on entendra chez lui l'abstraction joindre « son but ultime, l'expression de la réalité pure... ». ²³³ Toujours comme quête. Nullement comme convenue, ainsi que le sous-entend Pierre Cabanne par exemple, à propos de *Façade bleue* de 1914 lorsqu'il écrit que cette œuvre (déjà) « dépasse cette problématique (l'expression de la réalité pure) en éliminant toute suggestion de la présence de l'objet. ». ²³⁴ L'interprétation, en effet, suppose le sort du référent réglé, la question de l'abstraction décidée en marge de toute considération à l'égard du sujet figuré. « Le tableau se résout à un agencement de signes géométriques compartimentant l'espace dans une harmonie de bleus et de bleu gris éliminant la courbe et limitant rigoureusement l'emploi des diagonales », argumente l'auteur ; ce qui est en un sens mais ne tient pas compte de l'importance que revêt, tant dans la démarche qu'au résultat, le choix du référent, son aspect propre, lors même qu'il participe de par ses « traits » à l'aplanissement de la représentation, qu'il en est l'argument premier en même temps que vecteur (III.146). Le rejet du modèle (pris au sens artistique ou même esthétique du terme) ne concerne pas le travail de Mondrian qui veut tendre à l'universel *et* à l'unité. C'est dans la jonction de ces deux conditions qu'il parle de « réalité pure ». Et puisqu'il en est à ses yeux une représentation mentale, puisque la réalité ne se rend pas telle qu'on la perçoit mais telle qu'elle se révèle être au travers de la pensée, le problème qui se pose à lui, fondamental, en est l'expression -l'exprimer en tant que peintre et suivant ses moyens. Ainsi cherche-t-il l'abstraction, la « réalité abstraite », en composant ses tableaux avec le dessin, avec la couleur, avec le tableau, mais, à l'époque concernée du moins, suivant une stratégie où la représentation se commet à l'encontre de « sujets prétextes », ²³⁵ aptes à servir par leurs caractéristiques propres (par exemple, une abondance de verticales et d'horizontales) ses intentions de « pureté ». Il n'est pas dit, bien sûr, que le rôle crucial joué par le motif architectural dans l'avancé du problème n'aura pas d'autre influence sur le devenir de l'œuvre, non moins que la grille orthogonale, facteur d'unité « cubiste », mais ce, en conséquence du tableau retourné et de sa perspective maîtrisée au point de se concevoir « neutralisée ».

²³³ Seuphor (édition nouvelle), p. 79 (déjà cité)

²³⁴ Cabanne, *Le Cubisme*, p. 131

²³⁵ Seuphor, p. 81

II - B - 5 - Michel Butor, la puissance imageante

Nous aurons noté que la première *Composition avec rouge, jaune et bleu* (Ill. 85) de Piet Mondrian montre un format rectangulaire versé à l'horizontale. Or, parmi toutes les œuvres produites par l'artiste depuis lors jusqu'à sa mort, seule une *Composition avec rouge et noir* de 1936 revêt cet aspect (Ill. 147), et dans des proportions très modérées. Les autres offrent un champ porté à la verticale ou ramené à un carré qui, dans certains cas, vire de 45°. Nous pouvons comprendre cette spécificité de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 dans la lignée des deux *Compositions dans le damier*, c'est-à-dire occasionnée par le souci de tester le « retournement » tandis que la variation de traits (uniquement dans l'écart de distance pour l'heure) se voit reconduite comme paramètre de composition et que l'éventail de teintes usitées se radicalisent en primaires et neutres. Cela étant dit, compte tenu du crédit que Mondrian accorde selon cette logique à l'épreuve du format « paysage », nous pouvons concevoir que le paysage lui-même ait pu avoir quelques influences notables dans l'évolution qui devait le mener à cette solution. Non seulement sous couvert de l'écueil, tel l'abandon des petites croix nées de sa dispute avec le front de mer, mais aussi de manière plus directe et formelle. Certains passages de « Réalité naturelle, réalité abstraite » semblent abonder en ce sens, lorsque le peintre abstrait-réaliste forge ses explications (Mondrian, sa rhétorique) sur des références paysagères. Tel celui-ci²³⁶ :

« Y - Vous disiez que, plastiquement, l'universel c'est la manifestation de l'inchangeable en tant que relation fondée sur l'angle droit. Cette relation originelle, j'apprends à la sentir dans le paysage de tout à l'heure où il n'y avait que l'étendue de la terre et la lune. Mais à présent ? Est-ce que le rapport primordial [le rapport horizontale/verticale] domine tout autant dans ce ciel étoilé ?

Z - Je vais essayer de vous montrer qu'il y domine tout autant et même qu'il y devient en quelque sorte plus intelligible pour nous, précisément à cause du grand nombre d'étoiles. Il apparaît en ce moment dans la multiplicité, mais nous ne sommes pas obligés de le penser comme un multiple : il suffit qu'il devienne visible en soi. Le rapport primordial que nous avons vu tout à l'heure d'une manière déterminée en partant d'un seul point, notamment la lune, cesse à présent d'être unité. Car nous avons devant nous autant de points fixes qu'il y a d'étoiles sur la surface indéterminée du ciel et cela fait tout autant de rapports qui se prononcent.

Y - Je dois donc appliquer aux étoiles ce que vous me disiez à propos de la lune [tracer la verticale passant par ce point exact afin de définir positivement le plan du ciel] ?

Z - Certainement. Les étoiles sont, tout autant que la lune, des points lumineux déterminés. Avec cela les étoiles ont l'avantage de paraître effectivement comme des points, ce qui n'était pas le cas de la lune. La multiplicité des étoiles suscite ainsi une représentation de rapports beaucoup plus accomplie. Je vous disais déjà que le rapport primordial doit être représenté dans la multiplicité pour nous faire voir la réalité vivante. Représenter la position étendue et la position debout comme unité, sans plus, ne serait évidemment pas de l'art mais tout au plus un *symbole*. Et encore : le rapport primordial en soi représente quelque chose qui est relativement déterminé par la position naturelle de l'homme. Or la Nouvelle Plastique ne veut justement rien représenter d'individuellement déterminé. Veut-on faire sentir et contempler l'universel seul, il faut alors faire

²³⁶ X correspond au peintre naturaliste ; Y, à l'amateur de peinture ; Z, au peintre abstrait-réaliste.

disparaître toute particularité individuelle. C'est pourquoi la Nouvelle Plastique doit en quelque sorte briser chaque fois la représentation du rapport primordial, de la même manière que dans ce ciel étoilé les rapports s'annulent les uns les autres. Et c'est justement par cela que l'harmonie apparaît ici si puissamment, bien mieux encore que dans le ciel lunaire de tout à l'heure.

C'est encore la multiplicité qui donne naissance au rythme. Celui-ci est en quelque sorte, pour nous autres humains, l'énoncé plastique de la vie qui fait et refait toujours l'unité avec le particulier. X sera d'accord là-dessus avec moi. Or la multiplicité du particulier forme un rythme qui supprime quelque peu ce qu'il y a de grimaçant dans les choses. De même la multiplicité du rapport primordial forme un rythme plus intérieur qui supprime à son tour ce qu'il y a d'absolu dans le rapport primordial. C'est dans cette différence qu'apparaît clairement la séparation de la plastique ancienne et de la Nouvelle Plastique : la peinture naturaliste avait pour tâche de prononcer le rythme dans la représentation, tandis que l'art nouveau doit précisément supprimer autant que possible le rythme naturel. Il est vrai que, dans la Nouvelle Plastique, le rythme demeure, quoique très intériorisé, et qu'il est même changeant par l'inégalité des rapports de mesure par lesquels s'exprime le rapport de position, c'est-à-dire le rapport primordial. Mais c'est justement par cela que cette Plastique demeure, pour nous autres humains, une réalité vivante. »²³⁷

A supposer que nous reconnaissons, dans le cheminement explicatif du peintre abstrait-réaliste, le chemin qu'il avait lui-même parcouru auparavant (c'est-à-dire celui de Mondrian), il apparaît que le paysage, entendu comme attention de l'homme portée sur le monde extérieur, fait le nœud du problème et, pour le peintre, ce qu'il en résulte d'expression (non la nature en soi, sa valeur universelle que rejoint la qualité de relation qui prévaut à cette attention). Il est cependant des cas de paysages où le rapport primordial, vertical/horizontal, qui est aussi celui de l'homme debout face au monde qui le porte, se manifeste à vue. Ou, pour le dire autrement avec Michèle Pichon prenant à témoin Mondrian : « Certains paysages induisent parfois, il est vrai, une vision plastique pure, lorsque le *capricieux* et le *grimaçant* occupent peu de place. Tel est le cas, par exemple, d'un ciel étoilé au dessus d'une plage de sable. Mais cela est extrêmement rare car la nature n'exprime jamais de façon parfaite les rapports. C'est là, en revanche, la fonction de l'art qui, du même coup, doit développer notre vision plastique pure. »²³⁸ Et l'auteur de préciser dans la foulée : « Un tel art ne saurait être « naturaliste ». Mondrian entend par *naturaliste* un art qui représente les choses naturelles dans leur apparence singulière. Celui qui fait appel à notre vision naturelle et ne peut donc nous délivrer du tragique. Même lorsqu'il nous permet d'entrevoir les rapports, ceux qui ne sont pas *en équilibre*. »²³⁹ Un art (ajouterai-je en raison de ce que nous avons conçu de l'évolution de l'œuvre de 1909 à 1920) qui, classiquement, se résout par le biais d'un dispositif perspectif.

Cependant, nous devons à John Milner d'avoir établi, à travers une étude précise des dessins et des tableaux de Mondrian, que son art, volontiers qualifié de « non-figuratif », trouve largement à se fonder sur l'observation du monde, qu'il réside dans ses compositions une tension entre éléments proprement formels et sujet figuratif

²³⁷ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, pp.251-252 (c'est Mondrian qui souligne)

²³⁸ Pichon Michèle, *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait : avec Bachelard, rêver et peindre les éléments*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 142 (c'est l'auteur qui souligne)

²³⁹ Pichon, p. 142 (c'est l'auteur qui souligne)

sous-jacent.²⁴⁰ Nous nous demanderons, donc, en quoi ce genre de « constat » n'entre pas en contradiction avec le rejet de l'ancienne plastique, de l'art dit « naturaliste », voulu par le peintre abstrait-réaliste.

Une première réponse est que le sujet susdit précède, dans l'évolution de l'œuvre, toute velléité néo-plastique, qu'il lui sert à ce point d'amorce, puis de moteur,²⁴¹ que l'on peut y reconnaître, même en ses heures les plus abstraites, certaines « ressemblances ». En cela, nous penserons au paysage hollandais, non pas tant au *Paysage de dunes* (Ill. 148), qu'à celui d'une plaine à perte de vue que retient, outre l'éventuel appoint d'un astre (Ill. 149a), l'emblématique silhouette d'un moulin à vent (Ill. 149b).²⁴² Soit, mais à peine Mondrian s'émeut-il de ce motif que les ailes de la bâtisse se figent en croix, tel un symbole évoquant peut-être un édifice religieux (Ill. 149c). Et il s'en approche, à cette période où, la *Tour-phare de Westkapelle* et l'*Eglise à Domburg* devenues référents, le pays alentour est évincé hors du champ de représentation, pour produire un tableau relativement déconcertant : *Moulin à Domburg (Le Moulin rouge)* (Ill. 149d). Déconcertant, au même titre que la *Tour-phare de Westkapelle* et l'*Eglise à Domburg* certes, de par la radicalité de son format, de son cadrage, de ses teintes, le sentiment de frontalité hiératique et même de planéité qu'il engendre, mais surtout de par ce qu'il tient de différence à leur rencontre. Ici, la verticalité du sujet n'est pas reprise par des traits verticaux, ou si peu ; ici, la verticalité ambiante ne se voit pas « équilibrée » au moyen de segments horizontaux, ou si peu ; notamment, les ailes, auparavant pointées dans ces deux directions, se tendent instamment à l'oblique (d'un bord à l'autre du tableau) ; notamment, le pied du bâtiment comme le sol apparaissent curvilignes (Fig. 21). Peut-on imaginer un Mondrian désappointé face à la rondeur de la construction ou le biais de ses flans ? Qui sait... Mais alors pourquoi ne pas jeter l'éponge plutôt que forcer la déviance au gré des seuls éléments mobiles, c'est-à-dire supposés répondre d'une orientation délibérée une fois fixés dans leur rendu. Et justement, si dans ce cas l'oblicité se voulait dès l'abord, si dans ce cas l'approche était dans cette intention. Pensons contexte, 1910, *Eglise à Domburg*, maîtrise du dessin, tension perspective portée jusqu'au leurre. Pensons déviance en terme de fuite. Une interprétation fait suite : à mesure que l'on monte, ce qui est sensé être courbe se raidit, devient tangentes (telle l'ouverture représentée en noir) ; au sommet, les ailes se croisent en formant un losange de ciel, une part d'infini qui, rehaussée par contour, semble en même temps repoussée vers l'avant ; aussi, cette figure géométrique, pour peu que l'on imagine ses angles arrondis, s'apparente-t-elle à un œil ; moulin cyclope ; symbole du peintre perspecteur, du scrutateur brunelleschien, du borgne debout ; relent de dispositif : oculaire infini, sujet fuite, tableau projectif, œuvre plane ; propension au retournement qui s'opèrera quatre ans plus tard avec une série de dessins ayant trait à l'église de Domburg. D'où conclusion, s'il est un reste de paysage hollandais dans la maturité de l'œuvre mondriane, ne serait-ce que dans l'unique *Composition avec rouge, jaune et bleu* tirée à l'horizontale, il n'est pas tant « de ressemblance » qu'il se conçoit, dans l'approche de son élément architectural, comme une prise à revers du dispositif qui, classiquement, sert ce genre d'image. Soit,

²⁴⁰ Milner John, *Mondrian*, Paris : Phaidon, 1992

²⁴¹ Outre l'influence de théosophes tel que M. H. J. Schoenmaekers (dont je ne traiterai pas car les écrits de Mondrian en ce domaine sont d'un apport suffisant au propos).

²⁴² Milner, pp 24 à 34

comme retour sur soi du dispositif qui, en deçà de ses perfectionnements historiques, forme la base de la représentation classique.

A moins que le dit élément soit un lieu d'habitation considéré de manière frontale, telle cette *Maison à Abcoude*, peinte avant 1900, que rappelle fortement *Composition I avec rouge, jaune et bleu* de 1921 (Ill. 150). Ou un lieu d'exploitation agricole se reflétant sur une eau calme, telle cette *Ferme à Duivendrecht*, réalisée vers 1907, qui se retrouve dans *Tableau II* achevé en 1925 (Ill. 151). Dans ces cas, la ressemblance prendrait le pas... Si sûrement que l'inconsidéré n'aurait plus d'yeux qu'au découpage... « Tout était là dès les débuts, j vous dis, voyez cette *Grange à Nistelrode* brossée courant 1904... » (Ill. 152). Jouissif *Photoshop* ! Massicot génial ! Section de l'œuvre en ritournelle. Pour finalement la qualifier d'« étimologique », par delà Krauss, avec l'orgueil d'avoir saisi les causes de la « névrose » : « petit d'homme perdu dans l'immensité de son pays plat, qui se rassure en focalisant sur son habitat »... Stoppons fissa ces élucubrations. Et retenons seulement un attrait précoce pour l'horizontale et la verticale, tel un repère non encore consacré, qui le sera au gré d'un questionnement formulé suite à une révélation cubiste entendue à l'encontre d'une conception de la peinture profondément classique.

Reste qu'une composition de Mondrian, même après 1920, se surprend parfois à suggérer un paysage (Ill. 153a), un portrait (Ill. 153b), une nature morte (Ill.153c), une « cité idéale » (Ill. 153d). Doux fruit de l'imagination. C'est là une seconde réponse. Que ces œuvres revêtent une certaine puissance « imageante ». Car « ces tableaux sont faits, objectivement parlant, écrit Hubert Damisch, pour dérouter le regard, lequel ne saurait demeurer passif devant de pareils objets. »²⁴³ Et pour sûr, il ne l'est pas : l'exemple, à peine convoqué, perd sa pertinence qui revient déjà, s'échappe, revient, s'échappe... « La conscience en effet s'égare, qui ne peut faire que telle ligne ne lui apparaisse comme une « barre » et tel rectangle coloré comme une forme qui se détache sur un fond, mais hésite à les constituer en un *analogon* à travers lequel il lui serait loisible de viser une « image ». »²⁴⁴ Que Mondrian saisisse ce genre d'égarement, cette activité du regard face à ses œuvres, le problème ne se pose pas en termes d'âpreté et de déroute puisqu'à ses yeux leur radicalité plastique sert l'expression de la vision pure ; il procède, tout au contraire, d'une inconséquence inhérente au regard, de son attachement perceptuel à l'extériorité et de sa complaisance pour le cas singulier ; le voir selon l'artiste est avant tout question de volonté. Déjà, face à la nature, écrit-il, « notre vision doit être abstraite, universelle. Alors l'extériorité devient pour nous ce qu'elle est effectivement : le miroir de la vérité. Pour atteindre cela il est nécessaire que nous nous libérions de l'attachement à l'extérieur, car alors seulement nous surmontons le tragique et pouvons contempler consciemment, en toute chose, le repos. »²⁴⁵ Subséquemment, dans le domaine artistique, « nous devons quitter [...] les différents concepts de beauté les uns après les autres jusqu'au dernier concept, entièrement purifié et intériorisé. [Or, de sorte,] le donné naturel n'est plus nécessaire à l'artiste pour parvenir à l'expression du beau. Quand l'universel se fait plus conscient en lui, c'est-à-dire lorsque l'individuel a perdu son influence prépondérante, il exprime directement, depuis cette conscience accrue, le beau plastique, l'harmonie parfaite, bref cela même qui est le but de l'art. Il a accueilli en

²⁴³ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 68

²⁴⁴ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 68-69

²⁴⁵ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, p.258

lui-même le monde extérieur ; celui-ci est de ce fait toujours présent en lui et toujours capable de l'émouvoir. »²⁴⁶ Et, puisque le peintre abstrait-réaliste, disant tout cela, s'adresse à l'amateur de peinture, plus qu'au peintre naturaliste pris en faire-valoir, c'est qu'il pense devoir en aller de même à la réception. Avec « Réalité naturelle, réalité abstraite », Mondrian explique *a priori* sa vision du monde et ce qu'il en est de son expression aux moyens de l'art, mais *a fortiori* ce qu'il doit en être pour nous, lecteur/amateur de peinture : du recevoir en tant que spectateur de l'œuvre, du comprendre en soi en tant que témoin du monde.

C'est pourquoi je suis profondément d'accord avec Hubert Damisch lorsqu'il écrit : « Si la peinture illusionniste a pu viser à se faire oublier en tant que peinture, le peintre d'obédience néoplasticienne se veut attentif au contraire aux moyens de l'art *plus qu'à ses ressources expressives*. Par une variation que l'on peut qualifier d'eidétique, on va donc voir Mondrian éliminer successivement du registre de la peinture les éléments [...] dont il considérait qu'ils étaient du ressort de la subjectivité, pour la réduire à ses seules données « objectives » : savoir le panneau et le trait qui le partage en le redoublant »,²⁴⁷ sans oublier la plage de couleur primaire et celle de couleur neutre bien évidemment. Passons cette précision, tout mon accord s'articule, d'une part, sur l'emploi d'un « plus que » qui ne nie pas complètement l'idée d'un peintre abstrait-réaliste prêtant attention aux *ressources expressives de l'art*, soit, par-delà la mise en valeur de ses moyens, à leur aptitude générative en terme de représentation visuelle, d'autre part, sur le recours aux guillemets, concernant le caractère objectif des données finalement préservées par Mondrian qui, de fait établies, posent questions quant à l'impartialité de leur sélection et à leur indépendance vis-à-vis de toute « vue de l'esprit » ou conviction d'ordre spirituel.

Je ne résiste pas au plaisir de citer en exemple une interprétation de *Composition avec deux lignes* (Ill. 153a) proposée par Michel Butor dans son *Répertoire III*. Car il est l'un des plus opérants en ce sens : l'on y conçoit Mondrian orchestrer, au gré d'un arsenal de moyens plastiques excessivement réduit, une « image » relative à un motif qui ne saurait lui être indifférent. Car, parallèlement, cette interprétation révèle ses propres limites : l'on y conçoit Butor dans une posture, celle du spectateur (de tableau) classique qui, pour conclure, refuse à (l'œuvre de) Mondrian, non une communauté d'effet, mais de dispositif, avec la peinture classique.

« La forme de toile, carré sur pointe, fréquemment employée par Mondrian, semble en contradiction flagrante avec certains de ses principes, puisqu'il déclare ne vouloir s'exprimer que par horizontales et verticales. Dans toutes les œuvres de ce genre, depuis 1921,²⁴⁸ le bord du tableau se présente comme coupant la composition ; les lignes se prolongent au delà du cadre. Depuis 1921 ses toiles sont des fenêtres; les carrés sur pointe sont comme des lucarnes à travers lesquelles nous regardons une figure dont nous ne percevons que la partie la plus importante.²⁴⁹

²⁴⁶ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, pp.275-278

²⁴⁷ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 59-60 (c'est moi qui souligne)

²⁴⁸ Michel Butor se réfère sûrement à *Composition dans le carreau* de 1921 (Ill. 154), la première parmi les œuvres à la rhombe montrant un tracé noir, exclusivement axé sur l'horizontale et la verticale, cernant des plages de couleur vives ; ce faisant, il en omet de plus anciennes qui, pourtant et contrairement à elle, offrent toutes un tracé porté jusqu'aux bords du support, telle leur doyenne : *Composition dans le carreau avec lignes grises* de 1918 (Ill. 141).

²⁴⁹ S'agissant des œuvres rectangulaires, il arrive encore que le trait s'interrompe (juste) avant d'accéder

Que s'offre-t-il donc à notre vue à travers ce trou de serrure ? C'est d'abord un abrégé du paysage hollandais. Relisons *Réalité naturelle et réalité abstraite* :

« Dans ce paysage-ci l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon... L'opposition est exprimée par le ciel dont la position élevée apparaît comme un vaste plan. Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune pose un point exact. Ainsi le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale, bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale... La luminosité du ciel prononce la verticale, l'horizon masqué prononce l'horizontale. »

Nous comprenons dès lors pourquoi la verticale de la toile d'Hilversum [*Composition avec deux lignes*] est nécessairement plus mince, moins prononcée que l'horizontale. Mais cet abrégé d'un paysage correspond-il exactement à la scène qui sert de décor au début de ce dialogue ? Mondrian parle d'un pays plat, et nous demande de tracer la verticale depuis la lune jusqu'à l'horizon. Ici nous voyons cette ligne se prolonger de l'autre côté de l'horizon comme par son reflet, comme par cette raie de reflets que la lune produit sur la mer. Ce pays plat s'est gorgé d'eau, et cette croix noire sur fond blanc nous apparaît comme l'héritière de celles qui font vibrer la merveilleuse toile marine du musée Kröller-Müller,²⁵⁰ et toutes celles qui l'ont précédée, tous les océans avec des jetées qui appartiennent à la période dite « plus et moins ».²⁵¹

Il disait : fin de soirée ; or cette grande ouverture en haut à droite évoque irrésistiblement le matin.

Examinons le seul *détail* que nous propose ce tableau : le croisement des deux lignes noires près du bord. Comme l'horizontale est plus épaisse, sa section à quarante-cinq degrés par le cadre est plus longue, ce qui est fort sensible puisqu'elle est ici très rapprochée de l'autre ; c'est donc comme s'il s'agissait de deux lignes égales tranchées par un bord plus proche de l'horizontale ; il en résulte que tout le carré semble légèrement basculer. Les deux autres sections étant fort éloignées l'une de l'autre, la différence de leurs longueurs n'est plus perceptible.

Cette toile, si simple à première vue, se révèle la conséquence, la conclusion de toute une série d'études ; sa composition comporte un grand axe dynamique vers le haut à droite, plus un autre qui, si l'on veut, s'élève de l'horizon, anime le soleil en son lever. Enfin, comme la forme carré sur pointe se donne comme lucarne ouverte sur le détail d'une composition plus vaste, et même illimitée, il y a un troisième axe qui va du spectateur à travers ce trou de serrure jusqu'à cette composition.

Mondrian réussit à traduire la profondeur avec des moyens qui n'ont rien de commun avec ceux des perspectives classiques, si nous interprétons ce croisement de lignes comme paysage, nous sommes obligés de donner à ce ciel matinal une profondeur infinie. »²⁵²

Ainsi que je le disais de l'image qui vient, s'échappe, revient, s'échappe... A vouloir décrire une œuvre telle que *Composition avec deux lignes*, l'évidence et son contraire se tiraillent à bouts de champ, frisant sans cesse le paradoxe. Celui des mots convoqués bien

au pourtour de la toile jusque 1929, à l'instar de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 dans sa partie supérieure gauche (Ill. 155).

²⁵⁰ Michel Butor évoque ainsi *Composition en lignes* de 1917 (Ill.136)

²⁵¹ Michel Butor fait référence à la série que nous avons dite « des petites croix ».

²⁵² Butor Michel, *Répertoire III*, Paris : Minuit, 1968, pp.311-314 (c'est l'auteur qui souligne)

sûr, mais d'abord de ce que l'on voit et de ce que l'on regarde. A parler de fenêtre, et plus encore de trou de serrure au travers duquel on perçoit indéniablement d'un œil, tel paysage ou autre chose d'ailleurs, on se place mentalement en perspective, ce qui ne va pas sans forger l'interprétation ; d'où l'on ne peut conclure que ce que l'on regarde n'a rien de commun avec cette sorte de dispositif ; ce que l'on voit peut-être, mais dans ce cas tout le sens s'effondre puisqu'il se résout comme infondé. A moins que le peintre en son temps se soit lui-même placé en regard comme à l'encontre de ce dispositif jusqu'à le neutraliser, et même, à force de recherche puisque nous sommes en 1931, jusqu'à baser sur quelque autre principe son expression. Soit, à parler de réduction « eidétique » concernant les moyens plastiques mis en œuvre, jusqu'à altérer dans leur essence les formes sélectionnées selon qu'elles présentent à l'esprit telles idées : une communion d'élan au regard de l'humain entre idée « monde » et idée « tableau », plutôt qu'une pâle redite de l'un par l'autre.

Précisée de la sorte, cette interprétation de Michel Butor touche au plus juste, me semble-t-il, les aspirations du peintre abstrait-réaliste. Or, elle intervient comme argument crucial dans une analyse de l'évolution de l'œuvre proposée par l'auteur sous le titre « Le carré et son habitant »,²⁵³ une analyse de prime abord restrictive puisque le dit carré s'y conçoit telle une chambre.

Michel Butor détermine dans cette évolution sept étapes comprises de 1921 à 1937 et les caractérise selon sept figures emblématisées chacune par une œuvre. Figure A : Le carré dans le carré, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1921 (Ill. 156). Figure B : L'espace s'ouvre en haut à droite, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930 (Ill. 157). Figure C : L'habitant, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 (Ill. 155). Figure D : La croix, *Composition avec rouge* de 1936 (Ill. 158). Figure E : L'isolé, *Composition avec bleu* de 1935 (Ill. 159). Figure F : Le constructeur ou l'échafaudage, *Composition avec rouge et noir* de 1936 (Ill. 147). Figure G : Le carrefour, *Composition avec bleu* de 1937 (Ill. 160). Puis il conclut avec une œuvre estimée de synthèse, *Composition II avec bleu* débutée en 1936 et achevée en 1942 (Ill. 161). Une ultime période, 1939-1942, mentionnée comme « lyrique », puis « d'une complexité immense » en regard des vingt années précédentes, n'est pas étudiée.

La figure clé comme l'indique le titre du texte est la figure C, celle de l'habitant, qui combine la figure A et la figure B. La « toile est divisée par une horizontale et une verticale, qui laissent un grand carré [ou quasi-carré] ouvert en haut à droite (figure B) », tandis que nous avons, en bas à droite, « un second carré plus petit, entièrement cerné de lignes noires, soutenu par deux petits pieds au moins. » (figure A).²⁵⁴ Cette figure de l'habitant née en 1928 fait leitmotiv jusque 1932 (Ill. 162a à d) ; elle « continuera, précise l'auteur, à hanter l'œuvre de Mondrian jusqu'à sa mort. »²⁵⁵

Pourquoi « l'habitant » ? Cette désignation s'amorce dès la description de la figure A. Le carré dans le carré, c'est « le tableau dans le tableau »,²⁵⁶ « blanc, vide, une pure ouverture, promesse de chambre future [...] et les couleurs, les rectangles qui l'entourent, sont l'encadrement dont il a besoin pour *tenir* dans le milieu actuel », non « comme des

²⁵³ Butor, pp. 307-324

²⁵⁴ Butor, p. 314

²⁵⁵ Butor, p. 315

²⁵⁶ Butor, p. 314

murs », à l'image d'un plan de chambre déplié dont le carré central représenterait le sol, mais comme « *passage* entre les murs de la pièce réelle et ceux de cette *habitation* qui nous attend ». ²⁵⁷ Or, pris de mouvements (Ill. 163a à d), ce carré blanc vient aussi se caler dans le coin supérieur droit de la toile pour donner naissance à la figure B en 1929 (Ill. 164a et b). Ainsi, la chambre « se met à déborder en quelque sorte de la toile, à envahir la salle dans laquelle nous nous trouvons ». ²⁵⁸ Lorsque que les deux figures se combinent, l'auteur affirme que le petit quadrilatère enclos représente la chambre réelle, confrontée à l'autre, ouverte et à venir. Et il remarque que celle-là paraît de plus en plus habitée, prenant pour exemple *Fox Trot B* « habité par un danseur » (Ill. 165). ²⁵⁹ Cependant, cette combinaison trouve exemple dès 1928, suivant l'œuvre retenue pour emblème, c'est-à-dire plusieurs mois avant la première figure B. Le détail est d'importance car l'on peut prétendre avec lui que, dans un premier temps, Mondrian pense la chambre expansive apte et suffisante à prendre en charge l'espace réel de la pièce d'exposition ou à s'insuffler en lui. Ce qui mène à supposer le recours à la figure C à partir de 1929 tel un recul (soit comme un aveu d'échec concernant l'effet de débordement produit, du moins comme une nécessité ou une volonté de retenue) et dans cette veine la représentation cernée de la chambre réelle « de plus en plus habitée ». Cette supposition ne remet pas en cause l'interprétation de l'auteur, au contraire, elle en force le trait : puisque bientôt la chambre cernée, occupée par un bleu « nocturne » et « surmonté[e] d'une *croix* qui raie l'ouverture en haut à droite [c'est-à-dire la chambre expansive] », paraît recluse (Ill. 166) ; puisque bientôt l'habitant, assombri et soumis au « calvaire » ²⁶⁰ de la figure D, fait place à l'isolé (figure E). Parallèlement à tout cela, « la *croix* envahit et se multiplie » (Ill. 167a, b et figure D) ; *l'habitant isolé* se défend », « un second bras » lui pousse (Ill. 168) ; il implore, maintient l'ensemble (Ill. 169a et b) ; il se déplace, tente l'échappée (Ill. 170a et b) ; mais, au moment où il parvient « à atteindre le bord supérieur, [...] à conquérir en quelque sorte sa liberté » (Ill. 153d), alors « il prend la forme d'une échelle, ou de l'échafaudage d'un bâtisseur, recueillant ainsi l'héritage de nombreuses toiles anciennes » ²⁶¹ (figure F). En conséquence, la grande raie blanche et verticale qui traverse *Composition avec bleu* de 1936 (Ill. 153d), à l'image d'une « rue », se voit reprise en une sorte de « carrefour » ; celui-ci forme un rectangle versé à l'horizontal et comprenant « la plus grande surface nue » ; ainsi, « la *croix* assure son énorme prééminence sur le petit *isolé* bleu qu'elle écrase et à qui elle interdit en quelque sorte l'entrée de la place future » ²⁶² (figure G).

Dans cette analyse, l'interprétation de *Composition avec deux lignes* intervient dans le prolongement de la figure B, tel un argument relatif à l'« impression de diffusion » ²⁶³ occasionnée par l'accolement au coin supérieur droit du carré dans le carré. Le dynamisme de cette œuvre et celui de cette figure relèvent d'une orientation tout à fait comparable, la chambre comme le paysage se porte en haut à droite. Ainsi, l'auteur

²⁵⁷ Butor, p. 309 (c'est l'auteur qui souligne)

²⁵⁸ Butor, p. 310

²⁵⁹ Butor, p. 315

²⁶⁰ Butor, p. 320 (c'est l'auteur qui souligne)

²⁶¹ Butor, p. 321 (c'est l'auteur qui souligne)

²⁶² Butor, p. 321 (c'est l'auteur qui souligne)

²⁶³ Butor, p. 310

sous-entend que l'effet produit est le même dans les deux cas. Or, concernant l'œuvre à la rhombe, il le décompose selon trois axes : un basculement qui stimule l'orientation susdite, une élévation solaire depuis l'horizon et une profondeur infinie qui ne doit rien à la perspective (les deux derniers ayant pour postulat que l'on est face à un paysage vu à travers une lucarne ou un trou de serrure). Est-ce à dire qu'une œuvre répondant de la figure B joue d'un basculement, d'une élévation et d'une profondeur assimilables à ceux-ci ?

Pour le premier axe, Michel Butor ne précise pas ; et pour cause, si *Composition avec deux lignes* semble pivoter, c'est en partie lié à la rotation de son format carré. Cependant, arrêtons-nous quelques instants sur le rapport de traits qui, de grosseur, participe également à l'effet de bascule (dirigé dans le sens inverse des aiguilles d'une montre puisque c'est le bord inférieur gauche de *Composition avec deux lignes* qui tend à l'horizontale). Que ce soit dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930 pris pour emblème ou dans les deux *Compositions dans le carré* de 1929 convoquées pour exemple, il n'est aucune différence de largeur entre les deux segments réinvestis dans l'œuvre de 1931. Et pourtant, ce sentiment diffus mais persistant d'élan précaire concernant l'œuvre de 1930 et celle avec rouge de 1929 ; comme si leurs carrés allaient bientôt se déverser en contrebas de leurs flans droits, plutôt que de porter vers le haut à l'instar de *Composition avec deux lignes* ou de *Composition dans le carré* avec jaune et bleu dont l'assiette paraît plus ferme... Mesures faites, l'on comprend ce qui, somme toute, pervertit l'élan ressenti pour cette dernière dans les autres cas de figure B (Fig. 22) : chez eux, le trait vertical qui traverse la toile de part en part borne le grand carré ouvert par l'extérieur, tandis que l'horizontale le fait par l'intérieur et que ce jeu est inversé s'agissant du petit carré qui lui fait pendant en bas à gauche ; cela provoque un double décalage entre les deux quadrilatères valant de ci de là grosseur de trait, d'où ce sentiment de glissement, de bascule qui perdure, sous-jacent à la rectitude de leur lien formel. Soulignons tout de même que, contrairement au cas de *Composition avec deux lignes*, ce basculement potentiel va dans le sens des aiguilles d'une montre. Soit vers l'est, vers le soleil levant.

De quoi répond la couleur rouge employée dans l'œuvre de 1930 selon Michel Butor : le « rouge qui se lève à droite, à l'est du tableau, évoque irrésistiblement un événement naturel. [...] Aurore ou aube, avènement. Le bleu du petit carré en bas à gauche se révèle alors comme nuit : il figure la chambre actuelle dont il absorbe l'obscurité, et que le tableau nous fait quitter pour nous amener à la chambre lumineuse. » Si l'on veut. Pour ma part, le jaune qui pointe en bas à droite évoque d'autant mieux l'aube ; et le rouge, en contrepartie, rappelle la couleur du soleil couchant, d'un soleil refoulé par manière de bascule en sens inverse de sa course habituelle, d'un soleil matinal donc qui retombe ; aussi, demeure la nuit à l'ouest qui se couche en chambre réelle. Toute abusive soit cette lecture opposée à celle de l'auteur, elle recouvre au moins le mérite d'intégrer le fait que *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930 est l'ultime représentante de la figure B ; d'autant qu'elle confirme le retour de la figure C opéré en 1929 comme nécessité ou volonté et qu'elle anticipe, d'une certaine manière, la coupe produite par la croix courant 1935 à l'encontre du carré accolé au coin supérieur droit, c'est-à-dire de son élan de diffusion à l'heure même où l'habitant devient l'isolé pour reprendre le fil de l'interprétation proposée par Michel Butor (Ill. 166 et figure E). Tout ça pour dire que l'auteur suppose le deuxième axe, conçu à l'égard de *Composition avec deux lignes*, en germe dans la figure B et que, de mon point de vue, il est à considérer d'emblée comme

avorté, hormis le succès ponctuel de 1931 obtenu sous couvert d'un format versé à 45° et d'une exclusion de la couleur, tel un baroud d'honneur via le dessin.

Si tant est, bien sûr, que *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930 (et va pour chacune des *Compositions dans le carré* de 1929) soit envisagée comme une fenêtre à travers laquelle nous regardons un paysage, c'est-à-dire aussi selon une posture qui conditionne le troisième axe. Si tant est, parallèlement, que soit une symbolique claire et certaine des couleurs utilisées par Mondrian, c'est-à-dire aussi de leur implication en terme d'espace. Or, rien que pour le rouge, Michel Butor ne mentionne pas moins de quatre déterminations possibles : soleil levant et prometteur quand il regarde *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930,²⁶⁴ soleil couchant et tragique quand il regarde *Composition avec rouge et noir* de 1936 (Ill. 147),²⁶⁵ lune funeste quand il cite « Réalité Naturelle, Réalité abstraite »,²⁶⁶ matière d'architecture au même titre que le jaune et le bleu, lorsqu'il cite les « Principes généraux du néo-plasticisme » édictés par Mondrian.²⁶⁷ Et, si les trois premières déterminations supposent pour l'auteur une implication en profondeur (il ne précise pas), la dernière s'y oppose nécessairement, puisque la dite matière est, suivant ces principes, contraire au vide porté par ce que le peintre nomme non-couleur,²⁶⁸ le gris, le noir et le blanc.

A mon sens, le rouge convoqué par l'artiste revêt en tous les cas une valeur « tragique ». Pour autant, il m'importe peu de forger l'argumentaire qui donnerait raison, et même cohérence, à ce ressenti. Quelque puisse être la validité du propos obtenu, il ne remettrait pas en cause celle du texte de Michel Butor qui répond d'une toute autre logique : lui met l'accent sur les fluctuations symboliques de l'œuvre, j'insisterais sur ses permanences. Et nous serions contraints d'admettre, par opposition à Z, que cette œuvre ne parvient pas à « faire disparaître toute particularité individuelle ». Ambiguïté de sens ou « chant » du signe.

Percevoir tel rouge étalé par Mondrian comme un soleil qui retombe, tragique, n'a pas plus, ni moins, de pertinence que de le percevoir comme un soleil montant et prometteur : sa qualité profonde justement réside dans la nébuleuse que constitue ses possibilités signifiantes. L'appoint que nous accordions précédemment à la définition de Ludwig Wittgenstein trouve ici une illustration des plus limpides puisqu'elle se greffe sur

²⁶⁴ Butor, p. 311

²⁶⁵ Butor, p. 320

²⁶⁶ Butor, p. 320

²⁶⁷ Butor, p. 308 (L'auteur fait référence à un petit essai de Mondrian publié sous brochure en 1920 (*Le Néo-plasticisme*, repris par Michel Seuphor, pp. 129-130) dont la première partie est intitulée « Principes généraux du néo-plasticisme ».)

²⁶⁸ Par souci d'allègement et commodité, je ne traiterai pas de cette considération. Deux remarques seulement. Elle n'est certainement pas sans lien avec le caractère moteur, souvent précurseur, que revêt chez Mondrian l'œuvre de dessin (ou, plus globalement, l'œuvre de couleurs neutres). A parler de débordement concernant la couleur, d'effet centrifuge de manière générale, le fait que le peintre identifie neutralité de teinte et non-couleur n'interdit pas de penser qu'il ait pu concevoir le gris et le noir de valeur centripète, voire le blanc jusqu'à la fin des années 1920, époque à laquelle il devient manifestement éclatant ; pour ma part, dubitatif quant au bien fondé d'un tel revirement, je pense plutôt qu'il ne leur prêtait en principe, et au moins pour le blanc jusqu'à « preuve » ou mieux « intuition » du contraire, aucun de ces deux penchants.

l'exemple « couleur » convoqué par Hubert Damisch lorsqu'il la rapporte²⁶⁹ : la forme est une possibilité de structure et *qui peut faire signe*. Mais poursuivons. Si le rouge ne signifie pas forcément « soleil » ou « lune », s'il peut vouloir dire « matière d'architecture », pourquoi pas « peinture » ou tout autre chose (parmi les catégories répertoriées par Michel Pastoureau,²⁷⁰ l'excellence, la beauté, le dynamisme, la créativité, la joie, la fête, le feu et la matière seraient en l'occurrence envisageables), rien n'assure, ni n'interdit, que le bleu signifie « nuit », « matière d'architecture », « peinture » ou autre (ainsi, selon la même source,²⁷¹ la préférence, la stabilité, l'infini, le rêve, la foi, le froid, le sous-noir et, donc, la solitude, l'austérité, le renoncement, la modernité, l'autorité, sauraient ici convenir). Et rien n'assure, ni n'interdit, non plus que le blanc veuille dire « profondeur atmosphérique », « chambre future » « pure ouverture », pourquoi pas « évanescence picturale » ou bien autre chose (l'on ne s'en lasse pas,²⁷² la pureté, la stérilité, la simplicité, l'absence de couleur, le divin seraient en ce cas défendables). Passons sur le jaune, le gris, le noir, car le sens donné au blanc par l'auteur se révèle un argument essentiel dans le corps du texte de ce que Michel Butor comprend de l'évolution de l'espace généré par l'œuvre mondriane.

Blanc, c'est d'abord le carré cerné de la figure A. C'est la « chambre future », le vide en architecture. Principe de la nouvelle plastique. C'est une « promesse ». Non pas représentation d'architecte. L'œil perspecteur insinue. En premier lieu, sa profondeur. Mais sans repère, ni portée, ni mesure. Le regard ne situe pas la pièce, n'évalue pas son volume. Ce n'est pas une « description ». C'est une « pure ouverture », qui n'est pas sans rappeler le troisième axe évoqué à propos de *Composition avec deux lignes*. Toutefois la seule raison de ce blanc est de « tenir dans la salle ». C'est une « proposition ». C'est voir venir. En deuxième lieu, l'espace où nous nous tenons. Mais cela sans compter la lisière. Le tracé s'interrompt. Le dessin s'arrête au beau milieu d'une relation, bien qu'il y ait matière, couleur. Il est pris de mouvement. En dernier lieu, chercher l'amarre, tourner en rond.

Blanc, c'est ensuite le carré de la figure B. Ouvert. C'est-à-dire libéré pour partie du tracé. Mais aussi mis au coin. La contrainte est claire. Éviter de là toute allusion à sa pureté.²⁷³ C'est désormais « envahir la salle ». C'est aussi faire le « vide ». Confondre en espace les deux pièces. En premier lieu l'endroit où nous nous tenons. Face à l'œuvre, évidemment. L'œil perspecteur renâcle. C'est perdre en profondeur. C'est prendre à contre-sens le troisième axe. C'est voir rouge. En second lieu un paysage. Mais la symbolique n'opère pas forcément. Ainsi, Michel Butor ne parle pas de profondeur, sans doute parce qu'il est stipulé ailleurs que la couleur ne correspond pas à du « vide », peut-être parce que la

²⁶⁹ Damisch Hubert, « La grille comme volonté et comme représentation », p. 31 (cf. I - E - 4)

²⁷⁰ Pastoureau Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, coll. *Images et symboles*, Paris : Bonneton, 1992, pp. 142-143

²⁷¹ Pastoureau, pp. 31-32 et 117

²⁷² Pastoureau, pp. 23-24

²⁷³ Très présente à propos de la figure A, la notion de pureté ne reparait qu'une fois dans la suite du texte : en conclusion de la partie consacrée à l'œuvre de synthèse (*Composition II avec bleu* de 1936-42) et au « hasard » d'une citation voulant « montrer la profondeur à laquelle sont enracinées les représentations dans l'œuvre de Mondrian » (suite à la description d'un film d'animation reprenant les mouvements de troupes au début de la seconde guerre mondiale, le peintre conclut par ces mots : « des signes purement abstraits peuvent être des moyens d'expression... »). Butor, p. 324

course inversée du soleil inquiète implicitement son regard perspecteur.

Blanc, c'est alors tout un fond à la rhombe. L'œil pointe. La lisière participe et se tait. Déploiement sans limite. Profondeur azimut. Atmosphère horizon. En premier lieu et en dernier, la spatialité du monde en représentation.

Reste à l'habiter.

Blanc se partage donc en deux chambres qui se confrontent : l'une cernée dont le vide se perçoit de plus en plus habité, l'autre ouverte dont il n'est pas précisé si elle verse dans la salle ou, par delà les limites d'une fenêtre, tel le monde représenté en profondeur...

La description de *Composition avec deux lignes* finissant tout juste et la chambre cernée étant qualifiée de « réelle », il semble que Michel Butor privilégie la seconde option qui, de plus, ne bouscule pas outre mesure sa posture classique. Pour ma part, l'œil tout autant perspecteur (cela va sans dire), je tablerais volontiers sur la seconde qui s'accorde à l'optique du retournement précédemment conçue.

Puis, après réflexion, je concéderai au regard leur tiraillement.

Suite à l'habitant, l'auteur réserve toute une partie à la description de *Composition avec lignes jaunes* de 1933 (Ill. 171) qui, de sorte, fait pendant à *Composition avec deux lignes*. Il écrit : « Aux dynamiques déjà étudiées à propos de la toile d'Hilversum s'ajoute une flèche extrêmement puissante dans la profondeur qui nous entraîne vers le haut à travers le carré de la toile, puis, à travers ce carré de lignes jaunes, jusqu'à cet espace ouvert, cette vie nouvelle, cet homme nouveau dont Mondrian rêve.

Mais comme le jaune d'or rivalise de luminosité avec le blanc, lorsqu'on aura regardé pendant un certain temps cette image, apparue d'abord comme un dessin jaune sur fond blanc, il se produira une inversion optique, et ce que nous verrons alors, c'est un rectangle gris sur fond lumineux. [...]

Nous ne nous étonnerons pas lorsque nous retrouverons, dans les années suivantes, la figure C, de voir le carré habitant devenir bleu, cerné de lignes noires. L'œil du spectateur qui fait un saut à travers cette fenêtre ouverte vers l'avenir se trouve soudain en pleine nuit, en pleine épreuve à surmonter. »²⁷⁴

Le virage est explicite. La profondeur n'est plus d'espace mais de temps. Jusqu'à la fin du chapitre consacré à la figure C, l'intérêt porte sur la spatialité de l'œuvre et, l'auteur a beau parler de « chambre », de « paysage » et d'« habitant », l'enjeu considéré se veut essentiellement plastique. Même l'errance en ce domaine (celle du carré dans le carré) apparaît constructive : elle pousse au débordement. Or, étant dit que l'habitant hante l'œuvre du peintre depuis lors jusqu'à sa mort, étant confirmé de manière formelle ce caractère « spectral » à travers le cas de *Composition avec lignes jaunes*, tout le discours auparavant soucieux des moyens mis en œuvre se soumet irrésistiblement au dictat du sens (en gros, c'est le temps de la réclusion, du calvaire et de la lutte). Ainsi, par opposition aux qualités de la peinture néo-plasticienne perçues par Hubert Damisch, Michel Butor privilégie l'expression au détriment des possibilités formelles. Ou, pour le dire autrement, ce n'est plus la forme qui génère du sens, mais le sens qui conditionne l'appréhension de la forme. Et, dans ce contexte, l'espace se réduit à un fond blanc, l'œuvre à une succession de pages au gré desquelles se dispense une histoire dont le cadre se résout en diagramme urbain. Une fois compromise l'ouverture, aussi bien en profondeur qu'en débordement, soit la mise en habitat du monde et la mise au monde de

²⁷⁴ Butor, p. 317

l'habitat par le peintre néo-plasticien, reste son oppression grandissante (symbolisée par la croix) qui force l'élévation (le constructeur, l'échafaudage, l'échelle) à se rabattre en plan de ville sommaire (en rue, en carrefour, en place), inexpugnable (puisque la place reste interdite)²⁷⁵, mais qui, toutefois, revient au monde (puisque au « milieu de l'œuvre [de synthèse] nous retrouvons [...] le miroitement des toiles marines en « plus et moins »), telle peut-être « l'annonce de cette foule en fête qui peuplera les dernières toiles » en signe de « victoire ».²⁷⁶ Conclusion, cette histoire se révèle « l'aventure personnelle de Mondrian », qui n'est pas sans lien avec l'« *effroyable évènement mondial* qu'il a traversé en [...] travaillant. »²⁷⁷

Mondrian meurt en février 1944, soit plus d'un an avant la fin de la seconde guerre mondiale ; suggérer un tel lien est donc inconvenant ; son emménagement à New York en 1940 et sa découverte du Jazz, par exemple, auraient mieux servi cette thèse de « l'aventure personnelle » qui, même précisé ce détail chronologique, apparaît oiseuse.

Par delà le plaisir enfantin du décodage et le confort rassurant du « tout dans un sens et c'est logique » : le doute et l'insatisfaction. On entend là résignation, élan brisé. D'accord, la lecture se tient dans l'ensemble. Mais comment s'imaginer l'artiste poursuivre en fantôme de lui-même ? Z aurait dit : « Représenter la position étendue et la position debout comme unité, sans plus, ne serait évidemment pas de l'art mais tout au plus un *symbole*. Et encore : le rapport primordial en soi représente quelque chose qui est relativement déterminé par la position naturelle de l'homme. Or la Nouvelle Plastique ne veut justement rien représenter d'individuellement déterminé. Veut-on faire sentir et contempler l'universel seul, il faut alors faire disparaître toute particularité individuelle. C'est pourquoi la Nouvelle Plastique doit en quelque sorte briser chaque fois la représentation du rapport primordial, de la même manière que dans ce ciel étoilé les rapports s'annulent les uns les autres. »²⁷⁸ Et Z, à peindre, serait revenu là-dessus ? Oui, répond Michel Butor, Mondrian révisé ses ambitions néo-plastiques à partir de 1935, et même avant, avec ses croix... D'ailleurs, son affaire n'aura pas fait long feu : « en 1921, la *croix* est noyée dans le tissu de vitrail de l'ensemble ; en 1922, la *croix* est systématiquement évitée. C'est cette période-là seulement qui correspond aux théories du néo-plasticisme. Après le silence de trois ans, [fini,] en 1925, [il se] résign[e] au thème de la croix, [cependant] comme l'accent est d'abord mis sur les surfaces, elle est en quelque sorte camouflée. [Mais elle] prend de plus en plus d'importance dans les toiles rectangulaires, et devient le thème dominant de ce que nous pouvons appeler sa période *tragique* de 1935 à 1939. »²⁷⁹ Et la toile d'Hilversum est la preuve irréfutable que son abandon du néo-plasticisme est une acceptation de l'individuel : cette composition, avec ses deux lignes, représente la position étendue et la position debout. C'est le basculement insufflé qui fait de cette toile une œuvre d'art : sublime certes, énonciatrice d'un monde à naître au regard de l'homme, mais foncièrement pétrifiante puisque sa position naturelle le cantonne définitivement au rang de spectateur, ce spectateur au rang d'individu et cet

²⁷⁵ Butor, p. 321

²⁷⁶ Butor, p. 323

²⁷⁷ Butor, p. 324 (l'expression est soulignée par Michel Butor car elle ressort de la description du film d'animation faite par Mondrian qu'il cite peu avant)

²⁷⁸ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, pp.251-252 (déjà cité)

²⁷⁹ Butor, p. 318 (c'est l'auteur qui souligne)

individu au rang d'isolé ; d'où son abandon par la suite, en tant que peintre et premier spectateur, de toute implication constructive immédiate quant à cette nouveauté dans le monde réel, ou du moins concevable comme telle, plus de débordement formellement induit, ni en profondeur, ni en retour... Plus tard, le monde nouveau s'offrira de lui-même ; et ce sera la fête, la liesse dans le dénouement ; mais son dédouanement... Bref, l'on pourrait digresser longtemps à partir de l'interprétation de Michel Butor. Elle est saisissante, et par sa cohérence, et par sa posture ; or, considérons avant de nous y perdre ce qui lui fait défaut.

Il y a d'abord cette prise en compte du « carré dans le carré » en tant que « tableau dans le tableau », une considération enrayée d'emblée par le fait que le blanc signifie le vide architectural. Cette prise en compte est de prime abord formelle, le tracé rectangle renvoie au format rectangle, ainsi le champ cerné au champ limité de l'œuvre, mais l'un l'autre se comprennent uniquement comme champ de représentation. Nous ne sommes plus chez Zeuxis et Parrhasios, le symbole a pris le pas sur l'icône ; nous ne sommes plus chez les peintres classiques, leur perspective n'est plus de mise ; toutefois, nous sommes dans cette lignée : le format quadrangulaire est une fenêtre à travers laquelle nous regardons une image, celle d'un tableau, d'une chambre, d'un paysage... Bientôt les trois. Cet imbroglio devrait faire surgir la notion de « tableau de tableau »... Mais non, Michel Butor ne pense pas « tableau de tableau », il pense « tableau dans le tableau », regard à travers, image axée en profondeur, qu'il soit question de l'œuvre elle-même ou de l'œuvre représentée. Il pense image dans l'image, en premier lieu « tableau dans le tableau » puis, happé par la couleur, ses dimensions symboliques, « chambre dans le tableau », par association d'idée « chambre dans la chambre », et plus tard « soleil dans la chambre », « chambre dans le paysage », « soleil dans le paysage », etc. Penser « tableau de tableau » impliquerait une toute autre manière de reconnaissance, d'une part l'objet représenté renverrait à l'œuvre en tant qu'objet, d'autre part le caractère conventionnel de la représentation renverrait à la prédétermination du regard. Le premier remettrait en cause la prééminence du signe au profit du tracé et de la couleur, le second remettrait en cause la prévalence de l'image au profit du dispositif rectangle. En un mot, penser « tableau de tableau », mènerait l'auteur au primat de la forme. Et comme tel, le tracé prendrait le pas puisqu'il conditionne le champ chromatique, le blanc comme les autres couleurs, leur mise en rapport.

Donc vient ensuite le problème du dessin. A aucun moment l'auteur n'envisage le tracé de manière générale, il ne relève nulle part l'hégémonie de sa double orientation verticale-horizontale. De fait, la répétition bidirectionnelle qui le conditionne n'est pas mentionnée, en particulier l'implication des bords du tableau en ce domaine et, *a fortiori*, l'entrecroisement régulier de lignes orthogonales qui le sous-tend ou qu'il engendre potentiellement. Jamais l'auteur ne reconnaît la grille comme critère de composition. Aussi, n'est-il jamais question de cohésion et, s'il est pointé certaines variations (le mouvement du carré, son accollement, son dédoublement, etc.), celles-ci le sont au détail et en conséquence de l'évolution du discours : voici la chambre comme elle doit tenir, voici la salle comme elle devrait convenir, voici la chambre comme elle n'est pas viable, voici l'habitant comme il n'est pas prêt, voici l'habitant comme il se retranche, voici l'isolé et ses états d'âme, voici son calvaire, voici son combat, etc. C'est pourquoi divers points ne sont pas précisés. Par exemple, Michel Butor ne s'émeut pas de cette

communion bidirectionnelle qui préside au rendu d'un tableau, d'un paysage et d'une chambre, soit d'un objet d'art, d'un abrégé du monde et d'une pièce d'architecture, et qui, très certainement, répond de cette volonté d'unité *et* d'universalité revendiquée par le peintre abstrait-réaliste, lors même que la double orientation, son hégémonie, perdure bien après 1935, jusqu'à la fin. Rien que ceci jette le doute sur l'abandon présumé du néo-plasticisme par Mondrian ou sur son insuffisance à pouvoir y contribuer autrement qu'en spectateur. Car cette hégémonie relative au tracé lui permet déjà de dépasser le simple fait de représenter, et même la possibilité de contracter, au moyen de quelques traits, de multiples images. Le champ se neutralise, le champ s'aplanie, le champ se démultiplie de par cette constance bidirectionnelle. Et malgré la variété d'autres paramètres. Le champ se planifie, le champ se rythme.

Cela concerne déjà ces œuvres réalisées de 1920 à 1929 dont les traits n'atteignent pas systématiquement les bords de la toile. Que l'entrecroisement régulier de lignes en ces cas se poursuive potentiellement, l'impression porte « ailleurs », dans un autre « espace » que celui du tableau, dans un autre « temps » que celui de l'exposition. Le tracé quant à lui se réserve ou se suffit. A ce titre, l'on estimera l'œuvre centripète, bien que la couleur « déborde » : dans l'effet, au-delà de la toile (comme le dit Michel Butor à propos du carré ouvert de la figure B, mais de manière plus générale, dès lors que la plage de couleur, primaire ou neutre, s'étend sans retenue jusqu'à la lisière du support) ; dans les faits et avant tout, au-delà du tracé. Aussi, durant cette période, le tableau (qu'il signifie « chambre » ou autre) n'a-t-il d'autre enjeu que de « tenir », dans la salle certes, mais d'abord en tant que tel. A cet égard, il se doit d'éviter, à la fois, de sombrer dans la neutralité formelle (le surcroît d'unité) et de se disloquer par trop plein de variété (par surcroît de distinction). L'équilibre se cherche entre les deux, et si l'on entend « quête », l'on comprend aussi « démêlé », car tout l'art réside, non dans le fait d'atteindre à cet équilibre, puisqu'il est au monde, mais de le révéler : y tendre formellement tout en préservant son jeu. L'impression de planéité engendrée par la grille, son éventuelle coordination au plan du tableau, est partie prenante dans ce jeu. Elle confère à l'œuvre une certaine cohésion qui, toutefois, n'interdit pas l'effet distinct provoqué par la singularisation des éléments mis en œuvres (en terme de grosseur, de teinte, etc.), par leur mise en rapport et/ou par la charge expressive que leur prête telle qualité de regard. Celle-ci s'avère parfois rédhitoire : Michel Butor ne ressent pas cette planéité d'ensemble parce qu'il fixe son œil à travers un tableau fenêtre et qu'il presse la couleur au symbole. En réponse, une considération matérialiste de l'œuvre (qui trouverait là l'accomplissement de la peinture, de sa surface) aurait pour travers d'occulter toute impression contrariant cette planéité et/ou cette coordination - nous nous garderons tout autant de cet écueil. La puissance imageante est aussi partie prenante dans ce jeu. Le regard dont elle est tributaire pousse la distinction, fruit des variations conçues en vue de révéler l'équilibre, à l'imagination. De fait, ce processus participe également de l'œuvre, mais celle-ci ne contrôle pas pleinement le degré, voire la qualité, de fixation de l'image. Ainsi finit-elle par relever de la symbolisation chez Michel Butor et de la réalisation chez Eric De Chassey. Et l'on saura toujours gloser à savoir si Mondrian juge là d'un outil ou d'un problème, non sur l'intérêt qu'il lui porte. Le rythme est pour lui l'instrument de préservation essentiel de ce jeu d'équilibre entre cohésion, distinction et regard. En raison de ses théories : parce que le rythme est pour nous, « humains, l'énoncé plastique de la vie qui fait et refait toujours l'unité avec le particulier » ; parce que, intériorisé, le rythme « supprime [...] ce qu'il y a d'absolu dans le rapport primordial » ; parce que, « dans la

Nouvelle Plastique, le rythme demeure, quoique très intériorisé, et qu'il est même changeant par l'inégalité des rapports de mesure par lesquels s'exprime [...] le rapport primordial [et que] c'est justement par cela que cette Plastique demeure, pour nous autres humains, une réalité vivante »²⁸⁰ En considération de ses productions plastiques de 1920-1929 : parce que, agencement régulier en terme d'orientation, le rythme répond d'une forme cohésive, la grille ; parce que, combinaison d'éléments divers, le rythme ménage suivant cette forme de l'allure : de la cadence bien sûr, mais aussi de l'aspect ; parce que, organisation mêlant constance et distinction, le rythme, s'il ne maîtrise pas toutes ces implications, permet de composer avec.

La composition chez Mondrian revêt pour condition la grille orthogonale : en ce sens qu'elle se fonde en contrainte du tracé qui est le facteur déterminant de la mise en rapport des plages de couleurs, celles-ci se voyant restreintes à compter de 1920 aux valeurs neutres et primaires. Une fois posée ces modalités spécifiques, soulignons que la composition mondriane rejoint la définition générale que nous avons posée à l'encontre d'un recours quelque peu déplacé de la part d'Amy Golding (en particulier, qu'elle répond à la fois des principes de changement et de régularité, qu'elle trouve ainsi à se marquer simultanément des sceaux de l'indétermination et de la prévisibilité, au point de se comprendre suivant ce paradoxe en terme de variabilité), à ceci près qu'elle nous permet d'avancer que le principe d'organisation spatiale joue aussi de l'imagination, et même s'en joue le cas échéant.

Cette prédisposition n'est pas propre aux compositions mondrianes. Déjà, la simple possibilité d'une lecture matérialiste cohérente interdit de prétendre son imagerie nécessairement manifeste, même un intérêt du peintre abstrait-réaliste établi à cet égard ne la rend pas telle en conséquence. N'oublions pas que la notion de composition, classiquement, s'applique à un ensemble de règles qui, par delà l'évolution, le respect et l'entorse, prétend parfaire la représentation peinte, ses qualités symboliques, scéniques, rhétoriques, iconiques, illusoires. Une composition picturale ne saurait totalement s'en abstraire dès lors qu'elle paraît fondée sur une forme connexe au tableau. Mais cela sans compter qu'il puisse être certains regards imperméables à ce type d'émergence, le regard « tout matière » par exemple (et par opposition au regard « tout image » réfractaire à la moindre objectivation relative au concret du tableau). Entre les deux, le regard « tout sceptique » se veut perméable aux différentes possibilités de l'œuvre, il n'en reste pas moins malaisé, incertain, parfois douteux.

A ce propos, je pense à Albert Gleizes envers qui je n'ai pas été particulièrement tendre. Mettons de côté le ton péremptoire de ses textes, sa volonté d'établir en pratique un ensemble de règles irrécusables au préalable du faire, sa résolution éminemment conceptuelle de l'espace, son goût prononcé pour la géométrie, soit un ensemble de constats que d'aucuns pourraient faire à l'encontre de Mondrian, sous couvert de reproches, mais que je ne fais pas. L'œuvre du peintre hollandais me touche, pas celle du cubiste français, cela dit tout et n'explique rien, alors pourquoi ? Qu'est-ce qui fait chez l'un la complaisance du regard « tout sceptique » et qui chez l'autre l'éreinte ? Le poids de l'histoire, peut-être. L'un au panthéon, l'autre aux oubliettes. Le poids de l'histoire influe sur l'appréciation. Mais à force d'attention portée à ces deux œuvres, d'immersion au quotidien, je prétends qu'il s'é mousse, qu'il se résorbe, se rogne, se corrige, se fustige,

²⁸⁰ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, pp.251-252 (déjà cité)

se maîtrise, se boute, c'est un travail. Cette différence d'estime tient plutôt d'un déphasage que je pourrai exprimer le plus simplement ainsi : d'un côté, réalité abstraite, de l'autre, abstraction réaliste. Gleizes ne part pas d'une conception du monde mais d'une conception de la représentation peinte. Si, pour Mondrian, le cubisme est un apprentissage, il est pour lui une Ecole. Le premier confronte sa vision du monde à une représentation cubiste, le second confronte sa représentation cubiste au monde de l'art. Aussi, ne comprennent-ils pas le tableau de la même manière : pour le peintre hollandais, c'est un moyen ; pour le peintre français, un motif. Abstraire n'a pas pour eux le même enjeu.

Pour Gleizes, ce qui pose question, c'est ce que l'œuvre montre d'intégrité (Ill. 172a). Une composition chez lui se redouble généralement d'un cadre, elle se représente elle-même en tant que représentation ; ainsi bornée, ce qu'elle produit d'espace est ambigu, certes, tiraillé entre bidimension et tridimension, mais motivé de manière relativement distincte ; la planéité repose essentiellement sur deux critères, une grille orthogonale que génèrent quelques grandes traverses horizontales et verticales, dont celles qui participent au redoublement périmétrique du support, et de grands aplats de couleurs ; l'impression de volume, elle, s'appuie sur le contraste chromatique, diverses obliques (qui, nous l'avons vu, reposent sur un jeu plus ou moins complexe de translations et de rotations de rectangles) et quelques courbes, le tout agrégé de sorte que paraît au milieu du champ dédoublé un semblant de figure (dans certains cas d'ailleurs, le titre est en ce sens explicite -Ill. 172b). Ces compositions le sont-elles visuellement ? Pour le regard « tout sceptique », il n'y a aucun doute, le discours est clair : la composition gleizienne se présente comme l'héritière du tableau classique, son représentant ultime puisqu'il se suffit à lui-même en tant que représentation spatiale peinte en champ plan et rectangulaire, synonyme à la fois d'œuvre et d'objet d'art. Ce peu de doute écorche ou indiffère le regard « tout sceptique », son parti pris se révèle entre ces deux écueils, je ne saurais en dire plus. Sinon cette idée : qu'à vouloir préserver la figure en même temps que l'intégrité du tableau, Gleizes ne pouvait parvenir à son retournement complet, quoiqu'il ait su donner à sa représentation rectangle (non au dispositif prévalant à cette représentation justement) certains degrés de rotation ; le mouvement explicite chez lui, et même revendiqué, tout au contraire de Mondrian, ne devait servir que l'oblicité, l'effet pseudo perspectif, la figuration spatiale qui « cubistement » poursuivait à ses yeux « la courbe traditionnelle », soit « la peinture même. »²⁸¹.

Pour Mondrian, ce qui pose question, ce n'est pas tant l'intégrité de l'œuvre que sa capacité générative, non seulement à parler d'image (ceci reste une éventualité peu maîtrisable), aussi et surtout de spatialité. Dès 1920, la réduction des moyens formels obtenue et la communion bidirectionnelle qui préside à la variabilité du rendu permettent au peintre de ménager à la fois son unité et son universalité ; en conséquence, l'intégrité de l'œuvre ne lui pose plus problème, sinon par rapport à ce qu'il lui prête de propensions spatiales, et notamment en terme de limite ; mais n'allons pas trop vite. Nous avons vu avec « Le carré et son habitant » qu'une composition de Mondrian pouvait produire dans le même temps des impressions de profondeur, d'avancée, de débordement et de bascule ; nous avons relevé depuis un effet de planéité omis par l'auteur ; nous leur ajouterons bientôt celui d'extension, et même un sentiment d'expansion plus ou moins confus.

²⁸¹ Gleizes/Metzinger, pp. 9-10 (déjà cité)

En amont, il nous faut pour cela traiter d'un troisième point critique concernant l'interprétation de Michel Butor : le peu de considération qu'il accorde à l'atteinte absolue des bords du tableau par le tracé. Il y fait allusion, nous l'avons dit : pour lui, le phénomène devient systématique à compter de 1922 ; or, non seulement il ne l'est qu'à partir de 1929, mais les premières œuvres où cette atteinte complète est avérée datent au mieux de 1927 (si l'on excepte bien sûr 1918-1919, nous y reviendrons). Ces dates sont significatives : 1922, aux dires de l'auteur, correspond à l'unique époque où l'œuvre mondriane se conforme aux théories du néo-plasticisme, sous prétexte que la croix s'y trouve constamment évitée ; 1927, justement, est l'année où les premières croix apparaissent ; 1929 marque la naissance de la figure B, en raison de laquelle l'auteur vient à parler de débordement. Rappelons ce qui est écrit à propos de cette figure, la « toile est divisée par une horizontale et une verticale, qui laissent un grand carré [...] ouvert en haut à droite ». Notons qu'il n'est à aucun moment question de débordement à l'égard de tout autre quadrilatère accolé à la lisière du support. Au contraire, le seul qui soit mentionné par Michel Butor [le petit carré bleu en bas à gauche de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930] selon lui « absorbe ». Admettons qu'une couleur puisse avoir des propensions centripètes et une autre, centrifuges. Il n'empêche, une plage chromatique étendue aux confins de la toile, quelles que soient ses valeurs intrinsèques (sa teinte, sa saturation, sa luminosité) et quel que soit le nombre de bords touchés, tend toujours davantage à se poursuivre vers l'extérieur qu'une plage chromatique située au beau milieu du champ du tableau, d'autant lorsque celle-ci se voit incontestablement cernée. Ainsi, le débordement, tel que l'entrevoit Michel Butor concernant le carré de la figure B, se généralise en tout sens dès les premières *Compositions avec rouge, jaune et bleu*. Je l'évoquais déjà à propos des couleurs neutres et primaires étalées en périphérie des œuvres de figure A, précisant que le trait, souvent interrompu avant de toucher les bords dans ce genre de cas, se perçoit lui-même dépassé. Cela étant dit, soulignons que le tracé divisant la toile de figure B n'est pas comparé dans le texte à une croix, sinon « camouflée » puisque « l'accent est d'abord mis sur les surfaces ».²⁸² Admettons que l'image d'un « calvaire » (la symbolique « religieuse »²⁸³ est sans conteste) ne puisse survenir que si le trait horizontal se situe assez haut par rapport au trait vertical. Quoiqu'il en soit, de ce niveau comme du degré de suggestivité lié à cette image, ou à telle autre d'ailleurs, un croisement orthogonal traversant de part en part tout le champ rectangle du tableau potentialise une grille orthogonale qui, non seulement provoque une impression de planéité, mais aussi une sensation d'extension sans réserve au-delà des limites du support. Plus sûrement que ne le fait, au demeurant, celui qui se voit stoppé en deçà de ses frontières. Ce genre d'impression trouve son fondement dans le fait qu'un trait rectiligne directement limité par le pourtour de la toile insinue très fortement l'idée de droite, et par la même son prolongement potentiel (le cas singulier de la toile d'Hilversum nous le rappelle). D'ailleurs, si l'on en croit Mondrian, ce fondement serait lui-même variante d'une exhortation beaucoup plus radicale, « la tension de [toute] ligne jusqu'à sa conclusion finale dans la droite absolue », ²⁸⁴ mais passons. Ainsi, le tracé orthogonal qui, sans retenue, joint les quatre bords de l'œuvre reprend la main sur la couleur débordante. Mieux, il rectifie son élan centrifuge sans l'altérer outre mesure ; il force sa

²⁸² Butor, p. 318 (déjà cité)

²⁸³ Butor, p. 319

²⁸⁴ in Seuphor, p.247

dispersion tous azimuts à se canaliser suivant les deux directions privilégiées par les lisières du tableau ; il ajoute au débordement ressenti tout en lui offrant un semblant de rationalité : l'impression diffuse devient sentiment d'extension réglée. A l'échelle de l'œuvre, cette transition ne se fait pas d'un coup : elle est consommée en 1929, mais les premières compositions résolument extensives apparaissent en 1927. Et puisque celles-ci répondent de la figure D (Ill. 173), l'on peut penser que la récurrence de la croix par la suite, tel un quadrillage minimum prenant à charge tout le champ rectangle, relève d'abord d'une volonté de poser, par-delà toute éventualité imagière ou symbolique, l'extension réglée comme caractère génératif essentiel au tableau néo-plasticien. Je disais 1927, mais c'était sans compter les quelques propositions de 1918-1919, assimilables à des dessins, dont le tracé accédait pleinement, mais de manière provisoire, aux extrémités du support, telles *Composition en gris et ocre brun* et *Composition avec gris* (Ill. 139 et 140). Souvenons-nous que ces travaux venaient suite à deux séries de *Compositions avec plans de couleur* (Ill. 137 et 138) qui, toutes, s'appuyaient sur un épanchement blanc poursuivi jusqu'aux confins de la toile ; puis relevons que, si la croix se complexifie de façon progressive (se multiplie, se ramifie, intègre la figure de C, la figure E, etc.), la palette, elle, se simplifie de sorte que l'œuvre ne montre bientôt plus qu'une ou deux couleurs primaires et un blanc, éclatant ; en cela, nous jugerons d'une certaine continuité formelle. La croix forge l'extension du dessin conditionnant par là même le débordement de couleur et devient foisonnante ; le blanc vaut pour l'épanchement le plus expansif et se fait de plus en plus étincelant, prédominant ; la plage primaire se réserve en nombre, se cerne ou s'accrole ponctuellement, ramenant sa diffusion au rang de tentative. Ainsi Mondrian continue sa recherche et son œuvre évolue, elle se radicalise encore, elle gagne en amplitude, en rigueur, en maîtrise, elle marque peut-être quelques hésitations quant à l'usage des couleurs primaires, pourquoi pas quelques doutes plus puissants et vifs, son calvaire (restons magnanimes), mais tout cela sans jamais renier ni trahir ce qui fait la base théorique du néo-plasticisme : le rapport vertical/horizontal exclusif, la réduction des plages peintes en primaire et neutre, le refus de toute symétrie, la variabilité souveraine et la quête de l'harmonie. Michel Butor est à ce point conquis par ce qu'il perçoit d'images et conçoit de signes, notamment la croix, qu'il néglige l'accession progressive du tracé aux confins du tableau, ce qu'elle suggère d'extension et, finalement résolue, ce qu'elle revêt d'engagement néo-plastique. Nous entendrons en conséquence un quatrième point critique à l'encontre de son interprétation : à partir de 1929, le problème du tableau n'est plus trop de « tenir » dans la salle, puisqu'il tient de lui-même dorénavant, sa prétention sera de l'« envahir ».

Quitte à parler de continuité formelle d'ailleurs, nous estimerons le tracé qui n'atteint pas encore pleinement le pourtour de la toile comme une résistance de l'ovoïde où se concentrait le dessin des premières compositions mondriane. Que l'on ait trouvé dans cette forme ramassée les limites d'un champ de représentation, la possibilité de percevoir une figure sur un fond puis l'occasion de retourner le tableau classique en neutralisant son dispositif d'énonciation, l'on ne s'étonne pas, à l'heure où les traits poussent vers les bords du support jusque les atteindre occasionnellement, de voir naître au beau milieu de la composition, tel un champ de représentation, telle une figure difficile à maintenir, telle une plage neutre, un carré comparable à celui de l'œuvre. Reconnaître tout le champ du tableau comme y tendre, c'est saisir son format : se faire une idée de ses dimensions et le

supposer formé.²⁸⁵ Que cette reconnaissance aboutisse, que le tracé atteigne résolument les lisières du tableau, que celles-ci parachèvent les contours d'autres rectangles, il n'est pas déroutant de voir le carré s'accoler suivant ce pourtour auquel il est comparé. Comprendre tout le champ du tableau comme en être, c'est jouir de son format : partager ses dimensions et prétendre l'informer. Que cette compréhension soit assumée, l'on trouvera logique que la composition mondriane consacre pour principe fondamental la division, pour corollaires ceux d'articulation, de distribution, et révèle problématique celui de limite. Que l'œuvre de Mondrian se résolve sur les quelques points posés en implications de la grille par Hubert Damisch ne doit rien au hasard, les critères formels établis par le peintre néo-plasticien en répondent à leur manière et, malgré son évolution, perdurent (quoiqu'en dise Michel Butor), se durcissent. D'où cinquième et dernière critique concernant « Le carré et son habitant » : l'auteur parle de division, soyons justes ; il la place même au principe de ces œuvres qu'il considère exclusivement correspondre aux théories du néoplasticisme, en définitive celles de figure A ; ce, à travers deux citations issues de « Réalité naturelle, réalité abstraite » mais à raison d'en déduire une image, déjà, celle d'une chambre en l'occurrence ; une fois conçu cet éclairage, il se resserre inmanquablement aux bornes de la toile ; ainsi, l'auteur ne peut admettre que la division, même parvenue à plénitude dans le champ du tableau, puisse de soi servir un effet centrifuge ; c'est à l'imagination que revient de rompre (ou non) avec les limites ; l'image proprement dite se résorbe donc en point de vue et le reste fait hors champ, éventuellement ; d'où la limitation concernant la figure B au seul débordement du grand carré, puis la restriction complète à la mesure d'une croix et de quelques figures accordées au format du tableau, la désinvolture (la notion de division ne revient plus qu'en deux occasions : un trait partageant une plage de couleur primaire, un trait partageant une figure), finalement l'oubli. Pourtant...

Reste à savoir maintenant ce qui se divise et en quoi. Le champ rectangle en champs rectangles, soit. Mais c'est là sans compter ce qui s'offre simultanément d'effets, tantôt localisés, tantôt d'ensemble : profondeur, avancée, planéité. Le tableau en tableaux, dirons-nous. Mais il y a aussi glissement, basculement, débordement, extension, expansion même, quand celle-ci s'accommode d'une impression de volume. Le mur en tableaux, peut-être. Mais cela suffit-il à concevoir le tiraillement spatial généré.... Et en deçà de toute image ? La salle... ?

Sans parler du « repos » soi-disant consenti...

Qu'écrivait Mondrian à propos ?

« Quand les proportions d'une chambre sont bonnes, elle peut nous satisfaire au premier coup d'œil, mais non pas à la longue. Car cela ne suffit pas à la rendre *habitable*. Pour répondre à ce but, c'est-à-dire pour nous satisfaire continuellement au point de vue esthétique, une chambre ne doit pas être un espace vide, limité par six murs vides qui s'opposent partiellement les uns aux autres ; elle doit être un espace divisé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surfaces divisées elles aussi et qui s'équilibrent mutuellement par les rapports de positions, les dimensions et les couleurs »²⁸⁶

²⁸⁵ « FORMAT n. m. représente probablement un emprunt (1723) à l'italien *formato* « dimensions du papier » (XIII^{ème} s.), « mesure, dimension » (XIV^{ème} s.), participe passé du verbe *formare* « former », emprunt au latin *formare* ». (Rey, tome 2, p.1460)

²⁸⁶ Mondrian, cité in Butor, p. 308

« L'aspect général, les formes et les couleurs d'un meuble doivent être en accord avec l'aspect général de la pièce, et non seulement cela mais encore les rapports des mesures et les rapports des couleurs entre elles -on ne saurait, sans cela, atteindre l'équilibre pur. Par leur forme principale, généralement rectangulaire, les toiles des peintres naturalistes s'accordent, elles aussi, avec le mur, avec la forme rectangulaire d'une pièce d'habitation, mais il vaudrait mieux ne pas regarder ce qui se trouve peint à l'intérieur du cadre ! Il vaudrait mieux retourner ces peintures la face contre le mur afin de les utiliser simplement comme des éléments de division du mur. »²⁸⁷

²⁸⁷ Mondrian, cité in Butor, p. 309

II - C - Questions d'équilibre

II - C - 1 - Michel Seuphor, une chronologie de l'équilibre serein

Michel Seuphor cible en deux mots l'évolution du travail de Mondrian : simplification et division. Le premier concerne toute cette période qui, aspiration théosophique et révélation cubiste aidant, conduit le peintre à réduire ses moyens au seul tracé vertical-horizontale délimitant des plages de couleurs primaires et neutres. Volonté de « pureté », résultat drastique, le terme est bien choisi ; maturation lente, déconvenues ponctuelles, cependant, il ne valorise ni les difficultés, ni l'acharnement, de l'effort fourni ; ça n'était pas joué d'avance, ça n'était pas commode, nous l'aurons vu, redit. Restrictions faites, le second mot désigne le principe qui prévaut manifestement aux compositions néo-plastiques. Or, c'est dans les œuvres de 1929 à 1931, écrit l'auteur, « que le néo-plasticisme atteint peut-être le sommet de sa puissance calme, n'excluant pas le chant profond. Un grand nombre de toiles sont alors des carrés parfaits ».²⁸⁸ Cela, donc : à partir du moment où le tracé touche systématiquement les bords de la toile ; à l'heure où les compositions mondriane répondent de la figure B puis de la figure C ; avant que la croix se multiplie, intègre celle-ci pour donner naissance à la figure E et domine l'ensemble.²⁸⁹ Soulignons que, par cette réflexion, Michel Seuphor ne prétend pas définir une période durant laquelle l'œuvre mondriane correspondrait de manière unique aux théories du néo-plasticisme, ni qu'une telle conformité, d'ailleurs, soit de niveau moindre entre 1920 et 1928 puis 1932 et 1937²⁹⁰ ; il suggère seulement que leur mise en pratique reflète de 1929 à 1931 davantage de sérénité. En d'autres termes, selon lui, la composition d'obéissance néo-plasticienne montrerait moins de quiétude tant que le tracé se réserve en deçà des limites du support (soit majoritairement encore pour 1927-1928) et, une fois l'effet centrifuge optimisé, dès lors qu'il s'accommode d'une quantité de blanc et d'une adjonction de traits toujours plus importantes, soit d'une expansivité comme d'une canalisation toujours plus renforcées.

Ce découpage chronologique semble plastiquement fondé : par ce qu'il comprend de permanence d'abord (de 1920 à 1937, les mêmes critères formels, la grille orthogonale, les couleurs neutres et primaires, un principe de base, la division en champs rectangulaires, et une problématique incontournable, celle de limite) ; par ce qu'il conçoit de charnière ensuite (l'accession révolue du tracé au bord du support, soit une atteinte sitôt « accomplie » que déjà « dépassée ») ; enfin, par ce qu'il suggère de revirement qualitatif dans le procès rythmique (quid, en effet, de l'articulation et de la distribution lorsque l'impression servie par le dessin passe du centripète au centrifuge ?). Forts de ces repères, nous pouvons supposer que la « puissance calme » estimée par Michel Seuphor se joue dans la permanence, en fonction du degré d'incertitude que revêt la limitation de la composition (et, par-là, du souci plus ou moins intense qu'elle procure). Ou, dans la

²⁸⁸ Seuphor, p. 123

²⁸⁹ Ce découpage prend en compte la caractérisation établie par Michel Butor dix ans plus tard et le fait que Michel Seuphor parle de format « carré » ; je le préciserai à mesure et en raison de trois problèmes : l'apparition de la figure C en 1928 ; l'absence de format « carré » en 1931, sinon incliné à 45° ; le retour de la figure C en 1932.

²⁹⁰ Cette dernière date marque un tournant, l'accession de la couleur au trait -*Composition en lignes jaunes* demeurant longtemps un cas isolé. De 1937 à 1942, l'œuvre mondriane change de physionomie tout en gardant les mêmes critères formels (la grille orthogonale, les couleurs neutres et primaires). Nous suggérerons de quelle manière elle relève encore du néo-plasticisme lorsque nous tenterons de saisir les enjeux de cette période ultime.

continuité du problème de déphasage rencontré à l'heure de l'ovoïde entre représentation plane et plan de représentation : selon la tension occasionnée par la coïncidence toute relative du champ généré par la composition et du champ impliqué dans la composition. Ainsi : suivant l'écart qui, peu ou prou forcé, sépare l'étendue spatialisée de l'étendue œuvrée. Dans cette logique, le sentiment de sérénité véhiculé par les travaux datant de l'époque charnière est avant tout de plénitude : l'atteinte révolue des bords se perçoit d'abord en tant que concordance formelle, non seulement entre la lisière et les traits, mais aussi entre le pourtour de la toile et chacun des contours imposés aux plages de couleurs, entre rectangle et rectangles, format et divisions, tableau compris dans ses limites conventionnelles et composition comprise en son principe limitatif. Pour le dire simplement, de 1929 à 1931, *a priori*, la composition se limite au tableau et le tableau se limite à l'œuvre. Afin d'éviter néanmoins la méprise, il me faut préciser ce qui peut tenir lieu d'extrapolation à l'égard de la lecture proposée par Michel Seuphor. Si, chez lui, la division s'entend comme « séparation, partage », ce qu'il en coûte en terme de champ implique en amont de la comprendre au sens de « clivage », de dissension entre verticale et horizontale. Soit, en conséquence de leur rapport dit « primordial » par Mondrian car il est selon lui l'expression force de l'équilibre au monde comme enclin à le révéler tel dans le domaine de l'art. Non sans raison, donc. Mais il est regrettable que cela porte parfois l'auteur à dénigrer certains paramètres importants. Ainsi, trouve-t-il dans les carrés des œuvres de 1929-1931 un argument suffisant à justifier la « puissance calme » qu'il leur accorde. Or, si tel était le cas, certaines compositions de figure A datant 1922 n'offriraient pas moins de sérénité (Ill. 163b et d) : l'atteinte des bords par le tracé, quoique cruciale en tant que telle, n'est pas reconnue expressément par l'auteur. Pour autant, il le suggère : à parler non seulement de carrés mais de « carrés parfaits » (ce qui n'est pas systématique, au demeurant), il identifie « puissance calme » et proximité de taille entre arêtes verticales et arêtes horizontales, sous-entendu que cet « équilibre », contraire au « tragique » suivant la nomenclature posée par Mondrian, est aussitôt compris par le tracé mené complètement bord à bord. Pourquoi ce manque de fermeté et de netteté dans le discours ? Pour lui, ce genre de rapport est une évidence d'ordre axiomatique qu'il n'est pas chaque fois nécessaire de préciser. Une réflexion d'ordre général née de sa lecture d'un article de Mondrian publié dans le premier numéro de *De Stijl* (lui) permet(trait) d'engager cette réponse. Il écrit : « Voilà donc l'axiome véritable : rouge est rouge, noir est noir, un angle droit est une opposition irréductible de deux mouvements, quatre angles droits réunis forment la croix, qui est l'équilibre parfait de divers mouvements s'annihilant les uns les autres. C'est justement par la croix, qu'il représente asymétriquement et par l'équilibre dynamique de cette asymétrie, que l'art de Mondrian apprivoise l'absolu. »²⁹¹ D'où, à conjuguer pleinement le tracé en croix, tenant de « l'équilibre parfait de divers mouvements s'annihilant les uns les autres », et le pourtour, valant pour « carré parfait », les œuvres de figure B et C annihilent au regard de Michel Seuphor tout effet centrifuge *et* centripète, si bien que l'absolu s'apprivoise dans leur champ parfaitement limité, si bien que l'œuvre tend à maîtriser en elle cet absolu, offrant à vue l'occasion de son apprentissage et, d'abord, l'assurance que toute impression mutuellement se rompt à l'équilibre. Pour le dire simplement (bis), à ses yeux, de 1929 à 1931, la composition se limite à l'œuvre, la division (clivage et, donc, partage) se marie

²⁹¹ Seuphor, p. 116 (Le mot croix chez Michel Seuphor vaut pour « croisement orthogonal », c'est une disposition générique dont il ne retient pas nécessairement les enjeux symboliques.)

au format carré et la perfection (l'absolu, l'équilibre fait-monde en même temps que fait-homme, l'équilibre fait-art, l'harmonie pour reprendre un mot cher au peintre abstrait-réaliste), en principe et jusqu'à preuve du contraire, se résout en tableau.

Mondrian lui-même y aura cru, mais pas longtemps. Dans une lettre de 1929 (Ill. 174), il pose en trois schémas annotés l'équilibre inhérent à l'œuvre de format carré, tel l'argument ultime d'opposition au tragique. Croquis oblige, nous remarquons que le bord vaut pour trait, le format pour rectangle à l'instar de ses divisions. Or, l'une d'elles ne dépend d'aucun bord ; l'exemple est de figure C, non de figure B, déjà. En pratique, Mondrian tient compte de ces rapprochements entre bord, trait, format, division, rectangle et carré : lorsque le tracé atteint pour la première fois avec plénitude et plans de couleurs les lisières de la toile, en 1927, ce n'est certainement pas un hasard si tous les éléments susdits s'interpellent les uns les autres via de subtils décalages en grosseur (Fig. 23) ; lorsque la figure C paraît pour la première fois, en 1928, l'on peut estimer son petit carré cerné comme un reliquat de la figure A, le tracé se réservant une fois encore en deçà des limites du support ; quand il fait résurgence, en 1929, suite aux quelques œuvres de figure B ne montrant que des plages accolées, l'on peut admettre qu'il représente aux yeux du peintre une manière de manifester ce genre de rapprochement, d'autant que l'atteinte complète se trouve désormais révolue, soit une façon d'asseoir la composition et ses divisions dans les limites du tableau, le format du tableau comme dimension absolue de l'œuvre et, ainsi, de parfaire l'équilibre. Mondrian devait d'abord croire ce genre d'assise inhérente aux œuvres de figure B, avant de s'apercevoir que la chose n'est pas manifeste, que leur tracé ne jugule pas l'impression de débordement, que l'équilibre finalement n'y est pas si flagrant, qu'il s'y trouve même en péril plutôt que dynamisé, sinon à produire un effet d'extension qui présage peut-être quelque autre piste de maîtrise possible, la canalisation, voire quelque autre conception de l'absolu fait-art, mais certainement pas l'arrêt, la limitation définitive de la composition au bord du support. Toutefois, dans l'immédiat et pour quelques mois, étranger ou revêche à ce genre d'auspices, enthousiaste et volontaire à l'égard de cette excellence dont il sent son travail si proche, il recourt à la figure C qu'il pense suffisamment éloquente à l'y voir parvenue. Cependant, nous précisons à ce propos une erreur dans la chronologie proposée par Michel Seuphor et par-là même un virage qu'elle ne rend pas.

II - C - 2 - 1930-1931, années charnières

Nous pouvons concevoir les œuvres de figure C datant de 1930 dans la continuité de celles de 1929, tel le produit d'une volonté de la part du peintre : entériner l'assise qu'il estime alors manifeste, avérée, obtenue et parfaite. Mais, rapidement ou dans le même temps, cette conviction s'étirole : courant 1930 et durant toute l'année 1931, l'emploi du format « carré » est ajourné, dans sa version droite en tous cas, au profit du format à la rhombe. Le fait n'a rien d'anodin ; à l'instar de l'emploi du format ovale chez Braque, l'usage du format losange chez Mondrian marque des moments bien particuliers dans l'évolution de l'œuvre, des moments que nous dirons de doute et/ou d'enthousiasme sans qu'il soit besoin de digresser autant qu'à l'égard du cubiste parisien. Nous en distinguons aisément sept, dont trois principaux : 1918-1919, l'ovoïde est évincé par le dessin seul ou accompagné de plages très pâles, le format sur pointe apparaît et revient par trois fois (Ill. 141 et 143) ; 1921, une œuvre à la rhombe accompagne les premières *Compositions avec rouge, jaune et bleu*, nous notons que c'est la seule du genre où les traits se voient interrompus avant les bords (Ill. 154) ; 1925-1926, quatre compositions losanges précèdent les premières compositions rectangulaires avec plages de couleurs (« pures ») dont le tracé atteint pleinement les lisières de la toile (Ill. 175a et b) ; 1930-1931, trois compositions versent à 45°, dont bien sûr *Composition avec deux lignes* (Ill. 153a) mais aussi *Fox-trot A* et *Composition I A* (Ill. 176a et b), elles sont toutes restreintes au noir et blanc, cette particularité nous assure que le prolongement potentiel du tracé par delà les limites du champ œuvré et le caractère expansif des plages accolées sont alors au cœur des préoccupations du peintre néo-plasticien ; 1932, la couleur accède au tracé pour la toute première fois avec *Composition en lignes jaunes* (Ill. 171) ; 1938, une *Composition avec rouge* (Ill. 177) de format losange signe la fin des compositions en lignes (exclusivement) noires, tel un clin d'œil au cas précédent qui, jusque *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937 (Ill. 178), faisait figure d'anomalie et se pose ainsi en précurseur de l'ultime période qui débute alors ; enfin, *Victory Boogie-Woogie* (Ill. 179) commencée en 1943, demeurée inachevée, versée sur pointe, ne reconnaissant qu'un équivalent rectangulaire, *Broadway Boogie-Woogie* de 1942-43 (Ill. 180), résonne comme un étrange appel...

1930-1931, donc, marque une charnière, l'abandon ponctuel de la figure C au profit de compositions éminemment centrifuges, expressément portées à l'extension : et par la nature de leur format, et par leur tempérament « dessin », et par l'usage d'un blanc des plus éclatants. Enthousiasme et volonté à l'égard d'une portée longtemps retenue, un moment présumée contenue : revirement complet. Le retour à la figure C en 1932... Ce n'est plus la même chose. Résignation peut-être. Acceptation sûrement. Il n'est plus temps d'asseoir la coïncidence, il n'est plus temps de forcer l'excellence au format du tableau, il n'est plus temps d'y croire absolument. Il en reste pourtant quelque chose. Quelque chose qui aurait à voir avec la citation faite en fin de chapitre précédent, évidemment, mais avant de nous y plonger je voudrais éclaircir un point qui, prêtant à réflexion sur les enjeux ayant conduit l'œuvre néo-plasticienne à ce virage, nous permettra d'affirmer son évolution axée sur ce que le peintre abstrait-réaliste conçoit (ou assume) progressivement de la grille (orthogonale).

II - C - 3 - 1920-1930, période d'abstraction réaliste picturale

Je disais que les œuvres de figure B et C, selon Michel Seuphor, annihilent à la fois tout effet centrifuge *et* centripète. Carré et croix, format parfait et division parfaite, faisant qu'ils se réduisent à néant l'un l'autre. Et pour l'auteur ceci tient au fait, d'ordre général, qu'à l'équilibre les « divers mouvements » (entendons les différentes impressions, d'avancée et de recul par exemple) se consomment mutuellement. L'on peut comprendre. L'on sent aussi le paradoxe, qui toutefois se conçoit en fonction de l'inquiétude reflétée par les œuvres de 1920-1928 et, par-là, donne un éclairage plutôt probant sur l'évolution de l'œuvre mondriane et des motivations du peintre néo-plasticien ; nous l'allons voir.

Rappelons que l'atteinte est décidée depuis longtemps par le dessin seul au moment d'être consommée avec la couleur. Durant dix ans, elle demeure incomplète. Mondrian tire certains traits jusqu'aux bords de la toile ; ces prolongements lui permettent de réguler partiellement l'effet de diffusion chromatique qu'il sait susceptible de malmener la cohésion de l'œuvre (en d'autres temps, la faculté de la couleur à générer de l'espace faisait obstacle à l'impression de planéité qui devait servir cette cohésion, or il avait réglé la question sensiblement de la même manière, en soumettant les plages au tracé). Mais, parallèlement, il en réserve d'autres en deçà des limites du support ; l'atteinte engagée lui pose dix ans problème, certainement parce qu'il considère alors que l'unité de la composition est à ce prix, que tout ne doit pas tendre vers l'extérieur et que le trait qui touche au bord pousse dans le sens du débordement, qu'il réfrène certes, mais ne contient pas véritablement. L'indécision reine ne nous empêche pas, cependant, de remarquer dans l'entre-deux un moteur unique : préserver l'intégrité de l'œuvre en regard de ses limites. Il est probable que Mondrian songe, un moment donné, redoubler les bords par tracé pour clore l'affaire ; *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1922 (Ill. 163b) semble suivre cette veine. Mais il ne pousse jamais plus loin la solution ; nous supposons qu'à ses yeux une composition cernée, déclarée foncièrement centripète par ce biais, sabrerait l'élan néo-plasticien, qu'une œuvre de cette obéissance ne saurait s'opposer de façon arbitraire, si ostensiblement du moins, à quelque impression spatiale et se montrer de la sorte bridée dans ses propensions génératives. Est-ce à dire qu'elle se « débride » totalement à partir de 1929, que le peintre accepte de laisser libre cours au débordement canalisé, qu'il admet finalement l'extension comme effet satisfaisant aux motivations néo-plastiques, que parmi celles-ci l'intégrité de l'œuvre n'en est pas menacée ? Pas encore, cela viendra mais, en premier lieu, ses raisons semblent tout autres. Forts de la qualité d'équilibre qu'il concède au format (quasi) carré, de sa persistance de 1929 à 1930, d'abord à l'égard d'une figure n'offrant que des plages accolées puis selon l'appoint d'une division cernée, formellement comparable aux autres divisions comme au champ de l'œuvre, nous pouvons penser que cette atteinte révolue des bords est, durant cette courte période, conçue comme étant celle d'un absolu, le tableau. Le tableau, éventuellement générateur de sensations spatiales, plus ou moins fortes, contradictoires (fruits du presque équilibre pensé plus révélateur que l'équilibre lui-même), mais avant tout saisi dans son champ formel comme dans son format (à deux doigts) parfait, essentiel en ce sens qu'il répond de l'harmonie au monde, de l'extrême un et de l'extrême autre, de l'horizontale et de la verticale, du rapport primordial, équilibré ou à peu près, exemplaire. Le tableau dont le peintre pense avoir évincé tout caractère conventionnel, classique, en retournant son dispositif, et qu'il qualifierait volontiers par ce fait de peinture pure, mais de manière abusive pour deux raisons au moins et qui se

rejoignent : parce qu'il y a format rectangle ; parce qu'il y a dessin. Je pense que le Mondrian de 1929-début 1930 croit son œuvre parvenue aux fins du néo-plasticisme tels qu'il les posait par écrit dans le premier numéro de *De Stijl* douze ans plus tôt. Je pense que Michel Seuphor l'aura toujours cru (et de façon plus décisive puisqu'il parle de perfection sans restriction et de mouvements ramenés à néant) : en tous cas, l'article correspondant est reproduit dans sa monographie au préalable de l'axiome que je citais précédemment. Extrait :

« La nouvelle plastique ne saurait donc avoir la forme d'une représentation naturelle ou concrète, laquelle, il est vrai, indique toujours dans une certaine mesure l'universel ou, tout au moins, le cache en elle. Cette plastique nouvelle ne saurait se parer des choses qui caractérisent la particularisation, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Elle doit au contraire trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie.

[...]

Cependant la nouvelle plastique demeure purement peinture : les moyens d'expression sont toujours la forme et la couleur, quoique dans leur plus complète intériorisation : la ligne droite et la couleur en aplats restent des moyens d'expression purement picturaux. En dépit de toute différenciation d'expression, chaque art, quel qu'il soit, devient de plus en plus, par la culture progressive de l'esprit, une représentation exacte de rapports équilibrés. Le rapport équilibré est, en effet, la plus pure représentation de l'universalité, de l'harmonie et de l'unité qui sont le propre de l'esprit.

[...]

Dans la nature, nous pouvons constater que tous les rapports sont dominés par un seul rapport primordial, celui de l'extrême un en face de l'extrême autre. Or la plastique abstraite des rapports représente ce rapport primordial d'une manière précise par la dualité de position formant l'angle droit. Ce rapport de position est le plus équilibré de tous, parce qu'il exprime dans une parfaite harmonie le rapport de l'extrême un et de l'extrême autre et qu'il porte en lui tous les autres rapports.

Si nous concevons ces deux extrêmes comme une manifestation de l'intériorité et de l'extériorité, nous trouverons que dans la nouvelle plastique le lien qui unit l'esprit et la vie n'est pas rompu ; ainsi, loin de la considérer comme une négation de la vie vraiment vivante, nous verrons en elle la réconciliation de la dualité matière-esprit. »²⁹²

Pensée binaire s'il en est. L'esprit *et* la matière. L'intériorité *et* l'extériorité. L'angle droit qui comprend l'un *et* l'autre, la verticale *et* horizontale, l'unité *et* l'universalité. Pensée binaire s'il en est ? L'unité *et* l'universalité qui sont le propre de l'esprit... Et la matière ? La ligne droite *et* la couleur ? Les moyens d'expression purement picturaux ? Ceux-là mêmes, (quoique) totalement intériorisés, spiritualisés... Visions l'abus. Pensée binaire s'il en est : conciliante *et* totalisante. L'abus qui ne vient pas seul : forme vaut pour figure, ligne vaut pour trait... Ca se tient. Pensée binaire s'il en est. La représentation exacte de rapports équilibrés provient de la culture progressive de l'esprit ; c'est une convention. Carré de carrés. Summum du calme et de l'équilibre. Repos et perfection. Ou presque. Art de révéler. Rectangle de rectangles. Divisions de champs formels en champ formel, de formes en format, de couleurs en quadrillage. Tout concorde dans le tableau, quasi. Pensée binaire s'il en est. Art de révéler. Dans le tableau purement peinture ? Ce peut se

²⁹² Seuphor, pp. 112-114

concevoir mais, quant à l'affirmer, demeure à voir...

1930-1931, bascule. La suite sera autre, enthousiaste pas moins, fébrile.

La période 1920-1930 peut se penser dans une logique que nous qualifierons d'Abstraction réaliste *picturale*, épargnant ainsi l'abus que Mondrian, manifestement, éprouvera en son heure. Durant cette période, l'enjeu demeure la mise en phase. En conditionnant les plages de couleur au tracé qui fait leurs contours, le peintre sait que la représentation plane ne pose plus problème : les effets adviennent et c'est tant mieux, l'œuvre se doit d'être générative, ils font le rythme qui, dans l'inflexion, l'apparent déséquilibre, assure (de) sa nature révélatrice ; le dessin garantit la cohésion d'ensemble, ceux-là se neutralisent en même temps que celui-ci provoque une forte impression de planéité ; la réduction des moyens certifie l'universalité. 1920, la composition néo-plastique est née. Dilemme sur les franges, Mondrian reconnaît depuis peu que le dessin seul peut servir la coïncidence, lorsque le tracé est mené pleinement jusqu'aux bords de la toile, mais la couleur lui pose souci, des faits de l'expérience et de ses tendances expansives. Longtemps Monsieur ménage la chèvre et le chou ; or, justement, de quelle mise en phase à présent parlons-nous ? Tant qu'il y avait l'ovoïde, l'expression « plan de représentation » restait sans trop de conséquence et, finalement, nébuleuse : qu'il fut question du support ou d'une membrane idéale, d'une rencontre ou d'un entre-deux, les limites étaient légères, cela importait peu. Je dis « coïncidence entre champ généré par la composition et champ impliqué dans la composition, étendue spatialisée et étendue œuvrée. » ; si cette formulation est éloquente, elle n'expose pas clairement que, pour Z, « la nouvelle peinture devient plus consciente du fait que la peinture exige le plan ». ²⁹³ Je dirai donc que durant dix ans le peintre néo-plasticien cherche à voir coïncider la composition plane, ou du moins planifiée dans ses effets (régulée, contrôlée, mesurée, maîtrisée, rythmée), avant tout cohésive et répondant de l'équilibre au monde, et le tableau, l'objet-plan supposé dégagé de toutes conventions « naturalistes » et notamment du dispositif perspectif, retourné sur lui-même, restant à concevoir que son format rectangulaire, bien qu'entaché par cette symbolique (Mondrian n'est certainement pas dupe et c'est là une part de son souci), répond avant tout lui aussi de cet équilibre, à l'instar du croisement vertical-horizontale, et qui plus est pleinement de la cohésion par excellence, celle de l'unité et de l'universalité au monde, au moyen de la peinture. Bref, je dirai qu'il cherche à « réaliser l'œuvre d'art picturale absolue ».

L'expression peut prêter à confusion. N'oublions jamais qu'elle se rapporte à un dessein qui occupe l'œuvre d'obédience néo-plasticienne de 1920 à 1930, du moment où paraissent les premières *Compositions avec rouge, jaune et bleu* jusque cette année durant laquelle le peintre abstrait-réaliste revoit dans l'étendue ses intentions. Il s'agira de montrer par-delà la valeur que nous avons dite du découpage chronologique proposé par Michel Seuphor en quoi, précisément, le changement opéré courant 1930 marque une évolution au sein du néo-plasticisme et non contre lui. Si j'emploie délibérément cette expression, « réaliser l'œuvre d'art picturale absolue », c'est parce qu'elle marque au fond le carcan formaliste dans lequel la critique réservera longtemps les propositions mondriennes commises entre 1920 et 1937 : soit sans nuance, à considérer toute la période comme un bloc figé dans ses préceptes néo-plastiques, soit sans finesse, à distinguer selon tels ou tels critères les travaux qui, véritablement, rendraient grâce à ce genre de

²⁹³ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, p.247

préceptes, et quoiqu'il en soit incapable d'appréhender autrement qu'avec bienveillance la bizarrerie ou la liberté dont feraient preuve à l'encontre de ceux-là les toiles postérieures à 1939.

Dans l'immédiat, quelque développement relatif à l'emploi d'une expression telle que « carcan formaliste » m'apparaît nécessaire.

II - C - 4 - Approches « matérialistes » : à pousser Greenberg, à lire Pierce

A parler de « carcan formaliste », je songeais d'abord à une réflexion de Michel Seuphor concernant la formule « *nieuwe beelding* que, dit-il, nous traduisons très mal par nouvelle plastique ou néo-plasticisme, que les allemands traduisent mieux par *Neue Gestaltung* »²⁹⁴ qui en français peut vouloir dire Nouvelle Réalisation ou Nouvelle Formation. Outre le fait de souligner l'idée de processus ou de démarche, cette précision se place en opposition à l'usage d'un terme qui, dans le domaine de l'art, concerne l'élaboration de « formes visibles ».²⁹⁵ Or, puisqu'il est une autre formule dont l'auteur lui-même donne la traduction française, « réalité abstraite », nous pouvons être à peu près sûrs qu'il entend par *Neue Gestaltung* : Nouvelle Réalisation. Nouvelle Réalisation qui, en ses heures les plus apaisées selon lui, touche à la perfection fait-œuvre, c'est-à-dire au tableau. Au tableau nouant si bien en son sein l'universalité du monde que tout effet se neutralise l'un l'autre au profit de son unité. Du rapport primordial mesuré par les arêtes du tableau à la division complète de son format « parfait » en champs de couleurs rectangulaires, souvent proches du carré, l'on entend aussi que cette cohésion reconnaît l'attachement de l'œuvre à ses moyens propres en même temps qu'elle tient à la prééminence de la totalité sur les parties qui la composent. Il est étonnant de reconnaître chez Michel Seuphor, une fois consacré le tableau dans ses « vertus » symboliques (spirituelles), quelques résonances avec certains propos défendus par Clement Greenberg dans son ouvrage intitulé *Art et culture*,²⁹⁶ je cite : « Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, [...] même Klee, Matisse et Cézanne tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent. Ce qui anime leur œuvre par-dessus tout, c'est le souci essentiel d'inventer et d'ordonner des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs, etc., à l'exclusion de tout ce qui ne leur est pas intrinsèquement lié. »²⁹⁷ En conséquence,²⁹⁸ le « tableau est aujourd'hui [1954] devenu une entité appartenant au même espace que notre corps, il n'est plus le véhicule de son équivalent imaginaire. L'espace pictural a perdu son « intérieur » pour devenir tout « extérieur ». Le spectateur ne peut plus fuir son propre espace pour s'y réfugier. S'il arrive que son œil soit quelque peu trompé, c'est désormais du fait d'un processus plus optique que pictural : du fait de rapports de couleur et de forme largement dénués de connotations descriptives, du fait de manipulations au cours desquelles le haut et le bas du tableau, de même que le premier et l'arrière-plan, deviennent interchangeable. Le tableau abstrait semble proposer une forme d'expérience plus restreinte, plus physique et moins imaginaire que celle qu'offre le tableau illusionniste. Il semble surtout faire l'économie de ce qu'on pourrait appeler les substantifs et les verbes transitifs du langage de la peinture. L'œil a du mal à repérer des polarités et il est plus directement conduit à traiter l'ensemble de la surface comme un champ d'intérêt d'un seul tenant et indifférencié. Il nous contraint à ressentir et à juger le tableau plus immédiatement et en fonction de son unité d'ensemble. Apparemment (et seulement apparemment) le tableau figuratif ne nous demande pas de comprimer nos

²⁹⁴ Seuphor, p. 108

²⁹⁵ Rey, Tome 2, p. 2780

²⁹⁶ Greenberg Clement, *Art et culture – Essais critiques*, Paris : Macula, 1988

²⁹⁷ Greenberg, p. 13

²⁹⁸ J'ose le raccourci.

réactions à l'intérieur de limites aussi étroites. »²⁹⁹ Mais le dit étonnement ne tient que si l'on définit Greenberg en tant que chantre d'un formalisme entendu comme théorie de la forme opposée au contenu (et notamment, dans la continuité de la pensée kantienne du goût, porté au jugement sur l'œuvre d'art). Or, dans un article intitulé « Constraints and conventions : Kant and Greenberg on aesthetic judgement »,³⁰⁰ Jason Gaiger montre l'inanité d'un tel catalogage envers le critique américain. S'il souligne que ce genre d'approche occupe ses premiers textes (nous penserons à l'article « Avant-garde et kitch » publié en 1939 où Clement Greenberg distingue « High Art » (Haut Art) et « Low Art » (Bas Art)), il relève dans ses contributions ultérieures et son implication auprès des artistes de son temps, une toute autre conception formaliste, basée sur la reconnaissance des contraintes et des conventions qui président à l'appréciation de l'art. C'est de la sorte que Clement Greenberg identifie, concernant le médium pictural, une orientation phare, liée à ses qualités propres et historiquement fondée, une tendance à la planéité ; et cette inclination trouve, dans le modernisme d'où il parle, ses deux ensembles de règles et d'usages, ses deux formes en ce sens, les plus avancées, qu'il nomme Hard-Edge (Dur-Bord) et Color-Field (Couleur-Champ), mais qui toutes deux recouvrent une seule et même problématique, à savoir ce qu'il en est de la délimitation que l'on accorde à cette planéité comme de sa suffisance à définir la peinture. Sous couvert de s'accorder à ce principe de reconnaissance et à cette notion de tendance, il n'est pas outré de dire que le Mondrian de 1920-1930 (celui qui cherche à mettre en phase composition « plane » et tableau « objet-plan », celui qui voudrait résoudre la division en plages de couleurs selon un quadrillage comprenant son champ rectangle autant que compris par son format, celui qui pense la lisière comme un trait et le trait comme limite radicale, celui qui hésite à prolonger pleinement le tracé jusqu'au pourtour par crainte de le voir malgré tout dépassé (et se trouver lui-même rudoyé dans son dessein une fois encore) par la couleur, eu égard, donc, à l'intérêt porté par ce Mondrian à la bordure de ses toiles comme à leur « bord dur ») fait figure de précurseur Hard-Edge. D'autant que ses réserves à conclure durant dix ans tiennent assurément de la dite problématique générale. Mais ce serait là sans compter avec la radicalisation qu'aura connu, à faire école, le formalisme greenbergien. Ainsi, Rosalind Krauss, en héritière farouche, écrit³⁰¹ : « Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même -transfert au cours duquel rien ne change de place. Les qualités physiques de la surface sont alors, pourrions-nous dire, projetées sur les dimensions esthétiques de cette même surface. Et ces deux plans -physique et esthétique- se trouvent être le même : ils sont coextensifs et, par les abscisses et les ordonnées de la grille, coordonnés. Considérée sous cet angle, la ligne inférieure de la grille est d'un matérialisme strict et sans ambiguïté. »³⁰² A travers le cas Mondrian, pris pour emblème, l'élève « double » le maître, il n'est plus temps de reconnaître une tendance mais d'affirmer une réalité, un fait, un avènement, une coïncidence entre la composition plane et l'objet-plan tableau, en l'occurrence entre la grille (ou plutôt l'entrecroisement de

²⁹⁹ Greenberg, p. 152

³⁰⁰ Gaiger Jason, « Constraints and conventions : Kant and Greenberg on aesthetic judgement », in *British journal of aesthetics*, vol. 39, n°4, Oxford : Oxford University Press, 1999, pp. 376-391

³⁰¹ Nous poursuivons ici une citation engagée en introduction (Répère 1)

³⁰² Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 94-95

lignes inférieures, le tracé quadrillé qui, à proprement parler, n'est pas la grille -mais Rosalind Krauss ne fait pas de distinction entre structure et forme, accomplissement, possibilité et virtualité, ligne et trait, etc.) et la surface picturale. Et c'est en cela que le Mondrian de 1929-1930 aura cru. Cependant, cette affirmation qui, d'une part relance la question du contenu, d'autre part ne règle en rien celle de limite, sombre d'emblée dans les tréfonds du raccourci. Ainsi forcé, le formalisme greenbergien rejette tout discours, à l'instar de la grille (moderniste) qui exclut toute histoire ; Rosalind Krauss se voit donc dans l'obligation d'expliquer l'élan spiritualiste qui accompagne généralement son recours, tel celui porté par les écrits de Mondrian ; elle ne se défile pas et répond en substance que, face au fossé creusé tout le long du XIX^{ème} siècle entre profane et sacré, face au divorce consommé début XX^{ème} entre science et religion, l'artiste moderne devait choisir entre matière et esprit et que la grille, parce qu'elle serait une « structure mythique », c'est-à-dire une construction capable de préserver en elle la contradiction, lui aurait permis d'allier les deux et par-là même de sauvegarder « le refuge de l'émotion religieuse », la « forme profane de croyance » qu'était devenu en conséquence l'art.³⁰³ Nous évaluerons en conclusion et par le détail l'intuition remarquable et, somme toute, avortée que renferme cette proposition. Par ailleurs, Rosalind Krauss souligne en tant qu'irrésolue la question du centrifuge et du centripète ; à force d'exemples, elle finit même par botter en touche : en résumé, l'œuvre centrifuge est l'apanage des peintres « matérialistes », l'œuvre centripète, celui des peintres « spiritualistes », il est de ce fait un paradoxe à l'encontre duquel même Mondrian, l'emblème, n'est d'aucun secours puisqu'il pousse l'ambiguïté jusqu'à produire tantôt l'une, tantôt l'autre (selon qu'il prolonge pleinement ou non le tracé jusqu'au bord) ; or, il est à noter que l'auteur ne réalise pas ou se garde bien de mentionner qu'elle bute au fond sur la problématique moderniste qu'avait reconnue Clement Greenberg, celle de la délimitation que l'on accorde à la planéité *comme de sa suffisance à définir la peinture*, et qui condamne son affirmation à l'aporie, à moins de ramener l'accomplissement qu'elle prône à convention.

Le large et subtil intérêt que rencontre chez les théoriciens de l'art les *Ecrits sur le signe* de Charles S. Peirce au début des années 1990 met sous couvercle ce genre de questions ; la seconde trichotomie offre, en effet, cela de magique qu'elle permet d'échapper au poids du formalisme greenbergien, de revenir au sens tout en le surpassant grâce à la notion d'indice, de lui régler son compte sans le trahir vraiment, de clore tout débat sur la consécration de l'autonomie, que dis-je, de l'autotélie de la peinture à l'heure du modernisme, notamment à l'égard de ces artistes ayant fait usage de la grille (frontale et orthogonale bien évidemment) : Yve-Alain Bois d'abord, et d'emblée à propos du cubisme,³⁰⁴ suivant une brèche laissée vacante par Rosalind Krauss bien qu'il n'en dise mot ; Eric De Chassey en définitive, pour qui l'indice... pardon, la grille chez Mondrian se perd de vue, perd son impact, on ne sait plus trop, de 1920 à 1932, je cite : « Avec l'invention du néo-plasticisme, c'est une attaque paradoxale contre la grille que livre Mondrian, pour rejeter en même temps « la non-composition, le référent naturel (même reconstruit) [suggéré par la répétition] et une métaphysique de la lumière ». ³⁰⁵ On

³⁰³ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 95-97

³⁰⁴ Bois Yve-Alain, « The Semiology of cubism »

³⁰⁵ Bois Yve-Alain, « The Iconoclast », in catalogue d'exposition *Piet Mondrian*, Milan : Leonardo Arte, 1994, p. 320 (n. d. l. a.)

la retrouve bien dans les premiers tableaux exécutés à Paris, qui posent la régularité puis l'effacement (il est possible de retrouver une grille sous-jacente jusqu'à *Composition III*, 1920, coll. part.). Mais à partir de la première œuvre néo-plastique, la *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 (Stedelijk Museum d'Amsterdam), la grille est éclatée, ou plutôt elle s'est fondue dans un système qui fonctionne dans l'union de la couleur et du dessin, ainsi qu'en témoignent les esquisses conservées qui montrent les essais de déplacements de rectangles, en référence à des axes qui restent implicites.

A cette grille implicite, Mondrian va substituer l'explicite, à partir de l'introduction de lignes double en 1932, son système va entrer dans une phase qu'il nomme lui-même celle de la « destruction ».³⁰⁶ Si la grille n'est pas à nouveau modulaire, elle n'en acquière pas moins une certaine régularité rythmique, qu'il va multiplier pour en quelque sorte l'annuler dans un équilibre des oppositions »³⁰⁷

Bref, à travers ce passage aussi fourre-tout qu'impatient, et l'on saisit pourquoi, c'est la définition même de la grille en tant qu'indice de peinture qui s'entend désavouée. Il est d'ailleurs très significatif, quant à l'abus représenté par l'affirmation d'un lien physique entre signe « entrecroisement régulier de lignes » et référent « peinture », mais aussi quant à la validité du découpage chronologique initié par Michel Seuphor, que l'auteur vienne à parler d'éclatement à l'encontre de la grille, et même à dire qu'elle est « fondue dans un système qui fonctionne dans l'union de la couleur et du dessin », justement lorsqu'il est question pour le peintre abstrait réaliste (outrepassons la césure de 1930 invariablement manquée) de mettre en phase composition plane et objet-plan tableau. Eric De Chassej rejoint Rosalind Krauss en cela qu'il ne fait pas de distinction entre structure et forme, accomplissement, possibilité et virtualité, ligne et trait, etc. Mais Rosalind Krauss, elle, ne tente et ne tentera jamais de donner à la grille valeur d'indice. Lors même qu'elle compte parmi les premiers à avoir utilisé cette notion peircienne comme outil d'analyse artistique. *Le Photographique*.³⁰⁸ Sans toutefois renier, bien au contraire toujours prête à revendiquer, son obédience moderniste. *L'Inconscient optique*.³⁰⁹ Nous aborderons précisément le passage concerné par cette revendication puisqu'elle y définit en qualité la relation qu'elle fait entre « modernisme », « structuralisme » (d'où lui vient cette idée de « structure mythique » avancée dans « Grilles » quelques années plus tôt) et « gestaltisme » (auquel la remarque de Michel Seuphor n'aura pas manqué de nous faire penser). Mais d'ici là le chemin sera long, riche de plaisirs et d'enseignements. S'agissant d'Eric de Chassej, une lecture de son ouvrage intitulé *La Peinture efficace - Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*³¹⁰ et la vertu que nous lui avons vu prêter à la notion d'indice définie par Charles S. Pierce qui, par ailleurs, compte parmi les fondateurs du pragmatisme, notamment en ce qu'il appelle à « considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception » sachant que « la conception de tous ces effets

³⁰⁶ Cf. Bois Yve-Alain, « New York City I de Mondrian », Cahiers du musée national d'art moderne, n°15, 1985, p. 62-63 (n. d. l. a.)

³⁰⁷ De Chassej, pp. 14-15 (les parenthèses et les crochets sont de l'auteur)

³⁰⁸ Krauss, *Le Photographique*

³⁰⁹ Krauss Rosalind, *L'Inconscient optique*, Paris : Au Même Titre, 2002, pp. 14-25

³¹⁰ De Chassej Eric, *La Peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis, 1910-1960*, Paris : Gallimard, 2001

est la conception complète de l'objet », ³¹¹ il ne me paraît pas outrancier d'entrevoir au fondement du discours critique dechassien l'ambition d'établir les critères d'une pensée proprement pragmatique sur l'art, voire de l'art (de sa pratique). Que l'on entende là un outil de réflexion, l'enjeu est crucial, immense, de ce genre tout ce qu'on voudra, inimaginable dans sa pertinence aussi. Mais redoutons la doctrine et l'école qui déjà rétorquent, à qui proclame que l'art ne saurait se réduire au nécessaire et l'utile : « c'est un poncif ». Cela étant dit, efforçons-nous de concevoir (à la faveur de quelques exemples et de manière chronologique) les étapes qui, durant cette période qualifiée d'Abstraction réaliste picturale, et jusqu'au revirement de 1930, confortaient Mondrian dans l'idée que le néo-plasticisme devait parvenir (à force de volonté et d'assurance, malgré les contretemps) à la réalisation de l'œuvre d'art picturale absolue, comprise alors aux mesures du tableau.

³¹¹ Peirce Charles Sanders, *Œuvres philosophiques*, Volume I, *Pragmatisme et pragmatisme*, coll. *Passages*, Paris : Cerf, 2002, p. 15

II - C - 5 – 1920-1925 : le quasi carré révélateur d'équilibre, jusqu'à l'outrance

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1920 (Ill. 85, Fig. 24a et b) engage cette quête mondriane. Pour la première fois, un tracé quadrillé noir divise le champ de l'œuvre en plages de couleurs primaires et neutres.³¹² La singularité du format « paysage », les quelques traits retenus en deçà des lisières inférieure et supérieure de la toile, côté gauche, tel un reliquat d'ovoïde, et le fait que le prolongement du dessin soit de rigueur concernant les deux plages de couleur primaire portées en périphérie signent l'âpreté du chemin parcouru ; la partie droite préfigure de sept ans la pleine atteinte des bords. Le rouge, insidieusement versé à l'extension du côté où le tracé se réserve, le bleu, tout à fait cerné par le dessin, le jaune, doublé suivant ces deux types de traitement, et le noir, se confondant au quadrillage, captent d'abord l'attention ; mais elle se focalise bientôt sur une large zone blanche, quasi carrée, presque centrale, autour de laquelle tout s'articule. A mesurer l'élément, on se rend compte que l'égalité de ses arêtes tient à une grosseur de trait, soit en plus dans la largeur, soit en moins dans la hauteur -je le schématise en rouge. Sans ce détail, l'on pourrait croire que la grosseur du tracé n'a d'autres enjeux que de juguler au mieux les rapports chromatiques, de réguler l'effet de débordement impliqué par les plages de couleurs limitrophes et de renforcer globalement l'impression de planéité. Avec ce détail, nous comprenons qu'elle sert aussi d'argument au presque équilibre dont le peintre reconnaît par écrit les vertus révélatrices. Afin de clarifier s'il en va de même pour les autres traits de l'œuvre, je décide de les prolonger, par du cyan, en les redoublant suivant leur largeur. Et, comme je remarque que les retenues vis-à-vis des bords jouent pour le plus grand nombre d'une mesure analogue, je poursuis le pourtour de la toile en bleu et caractérise l'ampleur des retraits en bleu nuit. De sorte, un premier rectangle saute aux yeux, que je marque en jaune, celui qui longe au plus près les limites de l'œuvre : il suffirait de rehausser son arête supérieure au niveau de la bordure, c'est-à-dire de deux grosseurs de trait (trois si l'on ajoute son propre contour), pour qu'il soit carré -je le signale en ocre. Sa connivence avec le quasi carré (rouge) est telle que ce dernier y occupe une position presque centrale (décalée d'une grosseur de trait vers la droite et de trois vers le haut -ce, à une largeur près selon comme on considère la figure rouge par l'intérieur ou par l'extérieur). De là, une intuition, je trace en jaune d'or un carré qui intègre le format du tableau, en prenant pour repère sa limite inférieure car elle est la plus éloignée des deux quadrilatères internes (rouge et ocre). A grosseur de trait, le quasi carré rouge vient en son centre et, par conséquent, l'ocre s'y trouve décalé de trois grosseurs vers le bas et d'une grosseur à gauche. Convenant à ce stade d'une logique et puisque le carré jaune d'or nous porte en dehors de la toile, je songe alors à poursuivre la scansion quadrillée par delà les limites de l'œuvre (en vert d'eau), reportant les lignes horizontales (respectivement verticales) privilégiées par la composition telle une séquence au-dessus et en dessous (respectivement de droite et de gauche). Cela fait, je dessine le rectangle obtenu au plus proche des lisières de la toile (en vert). Résultat : il s'aligne verticalement avec les deux quadrilatères de même centre ou presque (le rouge et le jaune d'or), auxquels il rend quatre grosseurs en aval (à une près s'agissant du quasi

³¹² Je mentionnerai pour le détail une œuvre représentative de la transition qui s'opère entre *Composition de couleurs claires avec contours gris* de 1919 (Ill. 142) et *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 (Ill. 85) : *Composition avec rouge, bleu, noir et jaune-vert* (Ill. 181) où la couleur s'intensifie tandis que le tracé, demeuré gris, se voit retenu par trois fois en haut, une fois à gauche et une fois en bas au niveau de la signature.

carré), et *a fortiori* sur le format proprement dit (le rectangle bleu) qui lui se voit relégué vers le bas de trois grosseurs supplémentaires. Nous retiendrons de ces détails que *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 joue sur divers rectangles (divers formats, divers tableaux ?) dont le presque équilibre revêt pour unité de déphasage la grosseur de trait, comme étalon le quasi carré exposé ici comme au cœur des préoccupations du peintre. Et, de fait, nous retrouvons cette mesure d'approximation comme cet élément représentatif au moteur de l'œuvre néo-plastique ou de son évolution.

Dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1921 (Ill. 182, Fig. 25a et b), le quasi carré est porté au rouge et en périphérie. Flanqué d'un tracé noir par le haut, la droite et le bas, sa délimitation à gauche est tranchée par le bord. Or, il lui manque justement une grosseur de trait en largeur pour parfaire son équilibre. Le pourtour de la composition se révèle donc ici comparable au contour considéré depuis l'intérieur ; un quatrième trait émerge potentiellement le long du châssis, hors de la toile. En résonance à cet effet déconcertant et qui certainement fragilise alors aux yeux du peintre la cohésion d'ensemble, le tracé d'une troisième horizontale sous la figure étalon se voit retenu suivant une grosseur de trait, tandis que les autres réserves (relatives aux bords droit et inférieur) offrent une amplitude bien moindre et que l'arête supérieure du quasi carré se règle sur le même écart parallèlement à la lisière haute de l'œuvre. Mais ce n'est pas tout, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1921 connaît un format parfaitement carré ; la chose peut surprendre, elle se conçoit en toute logique si l'on tient compte du plus grand rectangle soutenu en elle par le quadrillage (en jaune), car le carré qui l'intègre (en ocre) épouse le bord gauche malmené. Ajoutons à ces multiple éléments le fait que le rectangle de scansion (le vert) coïncide avec son bord haut, et nous entendrons là une somme de paramètres dont l'ambiguïté des rapports se résorbe à deux unités de déphasage au profit d'une tendance globale : accorder la composition, sa cohésion et ses variances, aux limites du tableau (de proportions « parfaites », en l'occurrence, équilibrées). Reste que cet accord joué en bordure se perd en terme d'alignement vertical : de ce point de vue, le rectangle de scansion (vert) fait lien avec le rectangle interne (jaune). Nous notons d'ailleurs que l'unité de déphasage se fait moins claire puisqu'elle se rapporte à demi-grosseur de trait pour la hauteur, au quart pour la largeur.

Dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1921 (Ill. 183, Fig. 26a et b), le quasi carré est similaire au précédent, si ce n'est qu'il est bleu, qu'il joue côté droit et qu'il est lui-même divisé en trois rectangles.

Le partage d'une plage de couleur par le tracé reste assez rare. Pour l'essentiel, il se rencontre à cette époque, dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* (Ill.153b) et *Composition avec rouge, jaune et bleu* (Ill. 153c) réalisées en 1921, ou dans *Tableau II* (Ill. 184) débuté de même mais achevé en 1925, par exemple. A l'occasion, nous le retrouvons au milieu des années 1930, notamment dans ces œuvres où Mondrian n'emploie qu'une couleur primaire, telle *Composition avec rouge* (Ill. 158) ou *Composition avec jaune* (Ill. 167c) de 1936. Cela dit, à l'exception du blanc évidemment. Le cas permet ce commentaire : si rigoureuse et logique qu'apparaisse l'œuvre mondriane dans sa progression, elle ne constitue pas pour autant le fruit d'un programme mais une somme d'expérimentations ; le dessin comme le dessein s'y mêlent au peindre, si je puis dire ; la réflexion théorique n'y a pas moins d'importance que dans le cubisme de Gleizes, mais ne se délie pas du faire. Mieux, le tableau pour le cubiste reste un motif,

pour le néo-plasticien il devient un outil. Nous reviendrons sur cette distinction dans le chapitre suivant, en incluant le cas de Gris.

Par delà la similarité de traitement réservé au quasi carré, outre les bémols que nous avons dits, la composition qui nous intéresse ici renferme par le détail nombre de déviances par rapport à la précédente. Au fond, l'enjeu demeure le même, accorder la composition aux limites du tableau ; mais si l'expérimentation met auparavant l'accent sur le jeu d'équilibre, et par-là même sur la variance, elle le porte ici sur la circonscription, soit la qualité cohésive de l'ensemble. Ainsi, le format, loin d'être carré, se voit relayé par un rectangle interne (jaune) plus neutre dans ses proportions et le carré (ocre) qui l'intègre rencontre sur sa frange externe (non par l'intérieur) le trait qui suit potentiellement le bord malmené, cherchant sans doute à le ramener dans l'œuvre ; la retenue qui, côté droit, répond en amplitude de l'unité d'écart, trouve son pendant en bas et une réserve plus petite à gauche, cependant elles se voient redoublées chaque fois d'un retrait beaucoup plus large, valant pour deux grosseurs ici, pour deux et demi là ; le rectangle de scansion (le vert) trouve (à demie grosseur près en hauteur) le même centre que le pourtour de l'œuvre (en bleu), contrebalançant le mouvement général porté vers la droite ; enfin, l'unité de déphasage entre les divers quadrilatères redevient plus simple (forcée seulement à mi-grosseur de trait).

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1921 (Ill. 156, Fig. 27a et b) est la première qui, suivant la classification donnée par Michel Butor, correspond à la figure A. Nous la considérerons représentative de la série, excepté le cas de 1922 où le quasi carré s'amplifie (Ill. 163b). Ici, la figure étalon est ramenée dans le champ du tableau, quoique que de manière décentrée. Une grosseur de trait supplémentaire en largeur (ou retranchée dans la hauteur) suffirait à égaliser ses dimensions. Le format qui privilégie en proportion la verticale est adouci par un rectangle interne relativement tassé (en jaune). Le carré qui l'intègre (en ocre) dépasse le bord droit d'une grosseur de trait (ou se retranche à gauche selon cette unité) tandis que son arête de base comprend celle du quasi carré, reprenant le seul trait qui traverse d'un bout à l'autre le champ du tableau. Cette particularité nous invite à considérer (en orange) le quadrilatère que cette ligne délimite avec les bords latéraux et le bord supérieur de la toile. Proche du carré, il lui manque, en accord avec la figure étalon, une grosseur de trait dans la largeur pour parfaire son équilibre. L'influence du carré ocre autant que le décentrage du quasi carré rend sa potentialité plus forte à droite. Le carré (jaune d'or) qui incorpore le format proprement dit compte latéralement trois grosseurs supplémentaires par rapport à lui, c'est-à-dire deux sur la droite en raison de l'orange et de l'ocre. Le rectangle de scansion (vert) qui ménage un écart simple avec le bord droit dépasse l'ensemble avec ampleur sur la gauche et en hauteur. Nous penserons ce surcroît latéral et cette envolée en réponse au déséquilibre insufflé tant par le décentrage du quasi carré que par l'insistance portée sur le traitement des limites droite et inférieure ; comme correction donc, mais sans délicatesse à l'égard de la lisière gauche et de la lisière supérieure du support, ni pour l'alignement des différents quadrilatères d'ailleurs, l'unité de déphasage se réduisant au quart et l'écart maximum (entre le rouge et le vert en l'occurrence) rejoignant celui de ces œuvres où le figure étalon se joue véritablement en périphérie. Cette part donnée à l'effet centrifuge conduit le peintre à s'interroger une première fois sur le bien fondé d'une ambition néo-plastique orientée vers la coordination de la composition et du tableau ; c'est en ces termes du moins que nous interpréterons le recours au format losange avec *Composition dans le carreau* de

1921 (Ill. 154, Fig. 28a et b), l'amplification du quasi carré dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1922 (Ill. 163b, Fig. 29a et b) et une baisse sensible de la productivité jusque 1925, année durant laquelle jailliront des œuvres mûries depuis 1921, ainsi *Tableau II* (Ill. 184, Fig. 30a à c).

Composition dans le carreau de 1921 (Ill. 154, Fig. 28a et b) correspond à cette seule œuvre à la rhombe dont le tracé quadrillé n'est pas prolongé jusqu'aux bords. Du moins est-il stoppé de manière perpendiculaire lorsqu'il vient à toucher les lisières orientées à $\pm 45^\circ$. Sauf une fois, à droite, où le trait horizontal épouse par sa grosseur le biseau de la toile, accompagnant ainsi la plage bleue sans réserve afin d'éviter qu'elle ne le dépasse à vue. Le détail est d'importance car il met en exergue le fait que le dessin, généralement retenu, n'en régule pas moins tous les effets de débordement liés aux couleurs primaires, se faisant dès lors l'apanage du blanc. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de trouver au moteur de l'œuvre deux quasies carrés, un petit noir compris totalement par la toile, l'unique division en ce cas, et un grand blanc hypothétique qui, depuis la partie supérieure, s'étend au-delà, de gauche et de droite. Ici évidemment, la grosseur de trait n'inquiète pas directement les bords. En tous cas, leur inclinaison fragilise déjà, et plus sûrement que toute autre considération, leur valeur de limite. L'impression de perméabilité, cependant, n'a pas d'autre raison que l'idée qu'on se fait du format d'un tableau. *Composition dans le carreau* ne répond pas de cette normalité, la fustige même à nos yeux qui le lui rendent bien. En controverse, je ne sais s'il y a là volonté d'humour, mais le détail me fait sourire : le quasi carré noir pour sombrer dans la perfection en appelle à l'ajout d'une grosseur de trait en largeur ; or, pour peu que nous l'imaginions à sa gauche, elle perce tout juste le bord inférieur et, par-là même, nous oblige à pointer du regard son statut de limite. A droite, ce genre d'addition reviendrait à doubler l'arête qui, se poursuivant en un sens comme dans l'autre, reprend le côté gauche de la figure blanche, ce qui risquerait d'accentuer l'impression de déphasage. En conséquence, nous songeons à retrancher une grosseur dans la hauteur du quasi carré noir. Mais un tel retrait au niveau supérieur stigmatiserait tout autant l'équilibre précaire, puisque le trait concerné limite à sa base la figure blanche, tandis qu'il traduirait, au niveau inférieur, un certain recul concernant la question de limite accordée à l'œuvre. Plutôt que le déséquilibre prononcé ou le dédouanement donc, revient l'ajout à gauche, révélateur : les bords biseautés sont des lisières qui se dépassent. Proposition qui, somme toute, sert dans son éventualité le quasi carré blanc. Or, à estimer désormais sa taille, on s'aperçoit qu'elle équivaut à celle d'un assemblage de quatre carrés obtenus à partir de la figure noire, accolés en largeur et se chevauchant d'une grosseur de trait en hauteur, ce qui implique si l'on souhaite neutraliser ses proportions un rajout unitaire en ce sens. De là, nous pouvons concevoir un principe de composition qui, de prime abord, porte à l'extension. Seulement, la répétition du petit carré ainsi conditionné rencontre les deux extrémités latérales de la toile, à gauche par l'intérieur, à droite par l'extérieur, qui dès lors suggèrent pointées les limites d'un tableau, virtuel certes, mais de format « normal ». Je le trace en prenant repère sur les quatre coins de l'œuvre, en jaune d'or puisqu'il s'avère carré, constatant à regret, mais s'eût été trop simple, que la réitération verticale ne le concerne en rien. Survenue d'un tableau ? La « perspective » pour moitié soutenue est, que sais-je, trop belle, trop rassurante ou trop évidente pour laisser courir. A poursuivre le mécanisme, une accointance reconnue dans les quatre directions insinue avec force ses limites éventuelles : à droite et à gauche, la répétition de la petite figure rejoint (par

l'intérieur, l'extérieur ou à plein), non seulement le carré tangent au support, mais aussi le rectangle de scansion (vert) ; en haut et en bas, elle manque tout juste ce dernier d'une grosseur de trait. Limitation sans fin ou à l'unité près donc : le problème est tendu. Le jeu d'alignement fait l'appoint (et, à cette occasion, l'unité de déphasage est ramenée à la grosseur dans le sens latéral, à la demie pour la hauteur), mais il se garde bien de prêter à conclusion. Le rectangle de scansion vert, format virtuel, s'aligne sur le grand étalon, verticalement, et sur le petit, horizontalement, non sur le format véritable, ni pour cause sur son rival de proportions parfaites (jaune d'or). Expectatives. Contentons-nous pour l'heure malgré la tension.

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1922 (Ill. 163b, Fig. 29a et b) tourne aux mieux l'œuvre de figure A. De format presque carré, il lui manque une grosseur de trait en hauteur pour atteindre l'équilibre. Parallèlement, cette œuvre montre un quasi carré blanc d'une ampleur telle qu'il avoisine ses bords en tous sens ; lui en appelle à deux grosseurs supplémentaires dans le même sens pour prétendre à cette sorte de perfection. La préférence va à l'adjonction côté supérieur qui offre la meilleure tenue d'ensemble : en effet, dans ce cas, l'écart maximum entre le format véritable, le format idéal (jaune d'or), le quasi carré blanc (rouge), mais aussi le rectangle interne (jaune) et le carré (ocre) qui le comprend tout en touchant le bord droit, se porte à cinq grosseurs de trait, autrement à sept. De sorte, le plan de composition tend à se limiter au format du tableau, entendu tant dans sa version effective et quasi équilibrée que dans sa version virtuelle mais parfaite (jaune d'or). Pour préciser, nous pouvons traduire de manière chiffrée les écarts entre les limites de ces divers rectangles : quoiqu'il en soit de l'entendement susdit, ils sont équivalents à gauche 4,5-3,5-0,5, en bas 1-0,5-0 et à droite 1-0-0 ; en haut, ils sont un peu différents, valant 4-1-1 si l'on prend pour repère le bord, 5-2-1 si l'on prend pour repère la frange externe du trait potentiellement ajouté au format quasi carré. Seul le rectangle de scansion (vert) échappe à ce renfort d'ajustement. Bien que saisi dans le prolongement du bord droit, il demeure très décentré par rapport aux autres quadrilatères et dépasse largement l'ensemble par le bas, la gauche et surtout par le haut. Ce fait n'interdit pas forcément toute limitation mais il en souligne le caractère hypothétique, le détache foncièrement de toute notion d'équilibre et relève, paradoxalement, le sentiment d'extension. Ne serait-ce qu'en hauteur et pour exemple, l'écart maximum avec lui se porte à 22 grosseurs de trait ; cette amplitude contraste avec la frange qui préside aux rapports des autres limites rectangles, relativement étroite et plus aisément quantifiable à vue : il en résulte un sentiment diffus d'extension infinie qui pousse volontiers le regard à se raccrocher aux lisières du tableau peu ou prou décisives. Longtemps, je pense, cette *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1922 représentera aux yeux du peintre abstrait réaliste un résultat des plus satisfaisants et, à la fois, dérisoire, une impasse, puisque résorber davantage les écarts opérants reviendrait à réduire à rien les divisions de couleur primaire et, en dernier lieu, le dessin au pourtour, bref à perdre ce qui fait la base de la peinture néo-plastique, c'est-à-dire pour lui ce qui fait peinture ou ce qu'est peindre.

Débuté en 1921 mais achevé courant 1925, *Tableau II* (Ill. 184, Fig. 30a, b et c) distille en réponse son lot de couleurs primaires, deux plages bleues, trois jaunes, deux fois deux rouges, et son lot de rectangles tirés peu ou prou à l'équilibre, un carré blanc très proche du bord supérieur (indiqué en rose) et trois quasi carrés plus grands (indiqués en orange), dans la partie haute un jaune dont l'arête à droite se fonde dans un trait qui longe presque

entièrement la lisière de la toile, dans la partie basse un rouge et un blanc cantonnés plus au centre. A cela, nous ajoutons : d'une part, un quasi carré gris beaucoup plus petit (indiqué en rouge), avorté puisque sa base n'est pas tracée, qui néanmoins est insinué par l'unique réserve du dessin et fait étalon dans la mesure où le carré blanc se rapporte à quatre de ces petites figures se chevauchant les unes les autres d'une grosseur de trait ; d'autre part, un carré (indiqué en jaune paille), de dimensions comparables à celles du premier, que le prolongement du tracé quadrillé (cyan) révèle probablement noyé dans un rectangle noir. Ces éléments, déjà nombreux, permettent d'envisager une stratégie d'ensemble. A concevoir comme principe de composition la répétition par chevauchement tous azimuts du petit étalon depuis le carré blanc cerné, ainsi que le suggère leur rapport de tailles, on s'aperçoit rapidement d'un jeu plus complexe. En effet, étant donnée la position du carré noir sous-jacent (jaune paille), il apparaît que cette réitération conditionne elle-même des écarts : déjà, la petite figure reportée deux fois vers le bas (en rose pâle) depuis le carré source (rose) ne le reconnaît pas en situation mais l'aborde de manière déphasée, accusant un retard d'une grosseur de trait. D'ailleurs, à poursuivre ainsi d'une figure à l'autre, et plus généralement de division en division, on dénombre quelques rencontres de trait à trait (par l'intérieur, l'extérieur ou à plein) certes, mais surtout des décalages d'envergure égale ou proportionnelle à cette grosseur, poussant parfois au facteur un demi dans le sens de la hauteur. Cette parenté dans le déphasage laissant présager d'une logique en sous-main qu'il faut éclaircir, considérons le petit étalon telles deux périodes de base qui, répétées verticalement et horizontalement, s'affublent chaque fois qu'elles avoisinent un trait sans le reconnaître à plein d'un nouveau repère relatif à ses franges. A force les recoupements s'accumulent (Fig. 30b) et finalement nous constatons que la composition s'appuie sur un quadrillage régulier, serré au point de tenir pour intervalle minimum la grosseur de trait en largeur et, en hauteur, la demie. Pour précision, nous pouvons respectivement chiffrer les deux périodes comme suit : $1 / 1.5 / 1 / 1 / 1 / 1$ et $0,5 / 0,5 / 0,5 / 0,5 / 1 / 1,5 / 0,5 / 0,5 / 0,5 / 0,5$. Mais le plus important est que, réglée de sorte dans les deux directions, la répétition « boulimique » de la petite figure depuis le carré blanc atteint les quatre bords de l'œuvre. Aussi peut-on dire que le quadrillage obtenu traduit visuellement la solution envisagée alors par le peintre : une démultiplication du presque (du quasi équilibre conçu comme force révélatrice de l'équilibre) par multiplication des moyens mis en œuvres (des traits épais, noirs, séparateurs, comme des plages de couleurs primaires et neutres) et des déviations, notamment en termes de mesures (de tailles et de situations, d'écarts et de chevauchements, de prolongements et de retenues, de divisions et de sous unités) ; ce, en regard d'un étalon lui-même incertain, et dans ses proportions (ses côtés se rapportent à la mi grosseur de trait, multipliée par treize, non à l'entière), et dans ses limites (à gauche le bord se durcit tandis le tracé en bas se refuse), et dans son maintien (au coin le plus excentré, le gris ne sait plus s'il se diffuse par delà la bordure ou en deçà se retient), et dans ses qualités (division avortée, il n'en reste pas moins référence pour les autres séparations) et enfin dans son statut (élément essentiel de la composition qu'il tend à ramener au tableau, il se peut aussi qu'il ne soit compris ni de l'une, ni par l'autre). Solution du presque à qui mieux mieux donc. Radicale. Trop peut-être. En effet, si l'on considère qu'entre deux franges pris pour repères un trait bat son plein, peu de tranches en définitive demeurent interdites (Fig. 30c) : en largeur, une grosseur entière et une et demie font interstices pour chaque retour de période ; en hauteur, une et demi et une demie. Quoiqu'il en soit, si la répétition renvoie de sorte au pourtour de la toile, nous

l'avons dit, mais également au carré (jaune d'or) qui intègre le format de l'œuvre, ce n'est pas totalement le cas pour le rectangle de scansion (le vert) : il reste ignoré en hauteur, en bas et à droite. Et cela, loin s'en faut, plutôt deux fois qu'une : les trois quasi carrés (dès l'abord signalés en orange) ressurgissent par leurs manques en grosseur ; imaginons d'inclure ces « traits » potentiels dans nos recoupements, cela réduirait encore les interstices ; pour autant, seule son arête supérieure saurait prétendre en plus à reconnaissance ; aussi, de gauche et de droite, se considère-t-il définitivement incompris. Surenchère donc : la composition vise exclusivement le format du tableau, qui se porte éventuellement à l'équilibre. Logique implacable, stratégie sans faille, réussite théorique. Et l'on s'explique les quatre années de maturation. Reste que tout l'attirail, cependant, opère à vue difficilement ; le nombre de paramètres et la gageure que lance aux yeux l'excès de précision par souci d'« à peu près » désamorcent le moindre surgissement, l'ambition soutenue (suggestion d'« un absolu de l'œuvre » comme d'« un équilibre au monde » d'ailleurs) perd en intensité ce qu'elle gagne en redondance. Offrir en quantité le presque équilibre le contrarie en immédiateté. C'est dire en qualité révélatrice. Déjà, le surplus de divisions repousse l'évidence autant que le malaise -visuels. Neutralisation d'ensemble au résultat. Insatisfaction pour conséquence. Mondrian abandonne le procédé de démultiplication, en tous cas stratégiquement réglé selon les multiplications que nous avons dites. *Composition I avec bleu et jaune* (Ill. 175a, le bleu est très foncé) et *Composition avec gris et noir* (Ill. 185), toutes deux effectuées au cours de l'année 1925, interviennent dans cette optique.

Avant de les aborder, je préciserai cette distinction faite entre tableau « motif » et tableau « outil », tel une manière de comparaison entre le néo-plasticisme de Mondrian, le cubisme abstrait de Gleizes et le cubisme analytique de Gris.

II - C - 6 - Tableau motif et tableau outil

J'employais à propos d'un Mondrian typique l'expression « assemblage ajusté de tableaux », ³¹³ insinuant par ce biais la possibilité d'un lien avec le cubisme analytique de Juan Gris, c'est dire avant son rejet de la grille fin 1913. A l'étude, la réduction des moyens, le retournement du dispositif perspectif et le refus du renvoi à une réalité extérieure particulière, adoucis par la notion de puissance imageante, ne contrariaient pas cette approche, suffisamment du moins pour qu'on s'en interroge. Le presque équilibre par contre, l'impression de trop ou de pas assez (dont *Tableau II* fait exemple par le nombre de données), réfrène inlassablement cette image. Le degré d'ajustement ou, par là même, de justesse à regarder l'œuvre néo-plasticienne comme telle, au cordeau, pose problème si elle en appelle au quasi. Avec le temps, le regard peut s'habituer ou passer outre, et l'œuvre elle-même peut y contribuer par inadvertance, à force de redondance par exemple comme *Tableau II*, il n'empêche cela demeure irréductible à la mesure.

Pour être opérant, du moins repérable, le presque (le chevauchement, l'écart, le manque, le trop, etc.) se doit d'intervenir à une échelle assimilable à celle des figures ou du format, ce qui est expressément le cas pour les œuvres néo-plastiques puisqu'il s'accorde à leur unité de grandeur (en l'occurrence, la grosseur de trait, parfois réduite au quart, souvent à la demie, jamais davantage). Or, tous ces rapports de tailles n'ayant pu s'établir qu'en raison d'un arpentage nécessairement axé sur l'horizontale et la verticale, il est certain que l'entrecroisement régulier de lignes orthogonal chez Mondrian prévaut sur l'arrangement en divisions rectangles comme principe de composition (soit sur l'assemblage de tableaux, si tant est qu'une telle image survienne et, bon an, mal an, persiste). Pour Gris, le jeu se passe ailleurs, il y a référent extérieur, figuration, la primauté va à l'organisation des multiples aspects qui, cantonnés rectangles, provoquent l'émergence d'un entrecroisement régulier de lignes orthogonal. L'agencement imagier prévaut sur la grille. Celle-ci prête à la cohésion d'ensemble bien sûr, mais son reliquat trahit paradoxalement les jonctions opérées en les relevant comme séparations, ce qui provoque l'émergence d'une image seconde et néanmoins déroutante quant à ce qui fait la tenue de l'œuvre, celle d'un assemblage ajusté de tableaux. C'est en tous cas ce que devait penser Juan Gris puisque le tracé quadrillé, jamais plus gras que dans le *Portrait de Germaine Raynal* (Ill. 6), toujours dérisoire à chiffrer sa largeur comparée aux autres grandeurs, se tait chez lui volontiers. Devenu systématique, ce mutisme conduit le peintre cubiste à exclure la grille, l'apparent décloisonnement qui en résulte lui faisant craindre une possible dérive vers l'abstraction, mais c'est une autre histoire. Derrière cette comparaison pointe une question difficile sur laquelle nous reviendrons autrement, celle de la grille en tant que schème, du « moment » où elle intervient dans l'œuvre à supposer que l'on considère celle-ci en terme de processus (de création, de réception). En particulier, nous pouvons parler de division à propos des œuvres analytiques de Juan Gris mais, par comparaison au principe de composition néo-plasticien, le mot « répartition » paraît préférable car il se rapporte en premier lieu et quoiqu'il en soit aux aspects du sujet, le cas échéant et en second lieu à leurs limitations rectangulaires, ce qui laisse supposer que, dans son cas, la grille orthogonale advient plutôt qu'elle ne tient du préalable.

Cette opposition que l'on décèle entre le cubisme analytique de Gris et le néo-plasticisme de Mondrian s'agissant du processus d'élaboration des œuvres, ajoutée à celle du figuratif

³¹³ Au début du chapitre I - F - 2

et de l'abstrait que l'on admet généralement sans plus de réserve et bien qu'il ne soit pas si simple, ne saurait toutefois nous faire négliger entre eux une certaine communauté de prise en charge à l'égard du tableau, et qui s'oppose fondamentalement à celle du « cubisme abstrait » de Gleizes. Ce point commun se joue dès l'abord, dans leur manière d'investir le cubisme, tel un domaine d'apprentissage, un socle où se forge et s'aiguise le choix des moyens plastiques mis en œuvre. Certes, ce choix se veut pour l'un propice à la figuration multipolaire, pour l'autre à l'abstraction réaliste ; certes, il se rapporte à deux visions du monde bien différentes et déterminantes quant à savoir ce qu'il en est du peindre ; mais dans les deux cas la question se pose par rapport au tableau conçu comme outil, en ce sens qu'il leur offre, non seulement l'occasion d'une double orientation devenant cohésive par répétition, ses bords, mais aussi prétexte à division, son format rectangle. Or, c'est précisément cette association que Gleizes refuse : évidemment, tant que le référent est extérieur, les directions commandées par les lisières se réitèrent afin de soutenir l'unité de représentation mais, s'il arrive que le tracé joue de « répartition », jamais ses propositions ne se voient axées sur des divisions rectangulaires (l'image qui en ressort tient plutôt de la vitre brisée, non de quelque assemblage de tableaux) ; et, à partir du moment où la composition verse dans l'autoréférentialité, que l'implication bidirectionnelle se porte au redoublement (partiel et modulé) du pourtour de l'œuvre, il n'en devient pas pour autant question, bien au contraire, puisque ailleurs les traits horizontaux et verticaux évitent de se croiser et, qui plus est, s'amenuisent en nombre. La frontière entre ces deux manières de concevoir le tableau, en tant que motif et en tant qu'outil, demeure délicate, j'en conviens. D'un point de vue général, déjà, parler d'« assemblage de tableaux », concernant Gris et Mondrian, suppose de leurs parts une manière d'approche que nous pourrions tout aussi bien traduire par le terme motif, à ceci près cependant qu'aucun de ces « tableaux » ne rend à l'identique celui auquel il participe, contrairement à ce que nous avons saisi d'autoréférentialité dans le « cubisme abstrait » de Gleizes. Cela est clair dans le cas de Gris, chacun des « tableaux » ne vaut que pour l'un des aspects compris par l'ensemble. Et, chez Mondrian, l'étalon rend bien la composition mais, non par équivalence, en son principe. Dans le détail, nous trouvons sinon certains cas limites : j'évoquerai pour exemple cette composition de figure A datant de 1922 (Ill. 163b) où le quasi carré blanc s'étend à peu de chose près jusqu'aux quatre bords, frisant tout autant l'autoréférentialité que le monochrome blanc, c'est dire pour le peintre néo-plasticien quelque chose qui serait en deçà ou au-delà de ce qu'il entend (du) peindre. Partant de ces deux bémols, on entrevoit ce qui sépare profondément l'ambition mondriane de l'ambition gleizienne : outre ce qui tient lieu de réalité référentielle, partie émergée de l'iceberg, ce qui fait que l'œuvre tend à l'absolu, autrement dit (et pour l'heure chez Mondrian) au tableau ; Gleizes s'appuie sur une valeur symbolique, il s'agit d'engager une reconnaissance statutaire, la composition génère une spatialité qui lui est propre et qui confirme sa qualité d'œuvre d'art en la restituant par et pour elle-même dans le dess(e)in d'un cadre ; Mondrian s'appuie sur une stratégie mécanique, il s'agit d'engager une reconnaissance formelle, la composition génère une spatialité qui lui est propre et qui cherche ses limites au format d'un tableau -d'un tableau qui, dans l'idéal, autrement dit dans la mesure où l'œuvre d'art aurait pour enjeu de rendre perceptible l'équilibre au monde, ne correspond pas forcément aux bords de la toile. C'est à partir de ce dessin, parfaitement étranger à celui de Gleizes, que l'on entrevoit ce qui sépare profondément l'ambition néo-plastique de l'ambition analytique : si tant est que l'on puisse parler d'absolu chez Gris, le tableau ne serait pas autre chose qu'un répertoire de

moyens susceptibles d'engager l'œuvre sur sa voie, la reconnaissance complète d'un sujet extérieur à travers un regard entendu comme plasticité du voir (et non fixité), car capables d'en rendre une version syncrétique ; rien de commun avec l'acuité de regard que voudrait insuffler les compositions néo-plastiques de par le monde, l'unité et l'universalité de sa condition, le rapport d'équilibre ; hormis l'outil donc, le tableau comme repère de division, et non seulement d'orientation, que Mondrian, lui, force est de le malmener, n'abandonnera pas. Quitte à s'en dégager dans l'absolu. Il ne faut pas confondre. Ce que nous allons voir.

II - D - A dessein *du* tableau

II - D - 1 - Recentrer les enjeux de la nouvelle plastique et s'ouvrir...

Composition I avec bleu et jaune (Ill. 175a, Fig. 31a, b et c) correspond à la toute première proposition mondriane versée sur pointe qui inclut l'emploi de teintes primaires et la poursuite complète du tracé jusqu'aux bords, le trait épousant chaque fois de sa largeur le biseau de la toile. Le fait est d'importance car jamais l'œuvre néo-plasticienne ne s'était auparavant exposée si franchement à l'effet d'extension. Mondrian, plusieurs fois porté à déconvenue par la couleur et donc dans la crainte de se voir dépassé, n'avait jusqu'ici pris ce risque que par le biais de travaux assimilés dessins. Un détail d'ailleurs me fait dire qu'il franchit le pas, non parce qu'il admet de se contraindre à l'impétuosité chromatique, mais parce qu'il prend confiance dans les capacités régulatrices de son tracé : en comparaison de l'unique prolongement au biseau de *Composition dans le carreau* de 1921 (Ill. 154), rendu obligatoire puisque sans lui le bleu déborderait le trait à vue, l'atteinte s'affiche ici complète en toute volonté étant donnée la façon dont le peintre abstrait réaliste situe les deux plages de couleurs primaires par rapport au pourtour de la toile. Outre cette qualité du tracé et le recours au format losange, il ressort par contraste avec *Tableau II* une diminution sensible du nombre de paramètres : trois traits, un horizontal et deux verticaux ; cinq plages, une jaune, une bleue, une grise et deux blanches séparées d'un trait, qui toute s'accrochent aux limites du support, ce faisant qu'aucune n'est totalement cernée, ni même rectangle ; il n'est, d'ailleurs, qu'un seul angle droit visible puisque le second est repoussé potentiellement par-delà la lisière de la toile, en bas à gauche. Cette diminution des données n'a pas pour intention de lénifier à réception l'embarras provoqué par le jeu d'« à peu près », au moins ceci est clair, mais bien plutôt de rendre au presque cette faculté révélatrice qu'une accumulation d'écarts directs, à l'exemple de *Tableau II*, finalement dessert. J'évoquais en premier lieu le sentiment d'extension véhiculé par *Composition I avec bleu et jaune*, relevant le critère (de nouveauté et, par-là même, remarquable) associé à cet effet, mais c'était sans compter dans le même temps l'étrange impression de stabilité dégagée par cette œuvre. Étrange en ce sens que rien ne prête à l'équilibre en apparence, mais aussi que cette impression saisit d'emblée, sans qu'on la cherche, mais se délite sitôt qu'on tente de la maintenir. Recourir à la mesure fait piste, dont la logique balance entre assurance et conjecture : il intervient du presque là-dessous, calibré et rigoureux, un jeu sur le carré et la grosseur de trait. Arguments : le format de l'œuvre s'inscrit dans un quasi carré (bleu) dont chaque arête reconnaît pour milieux l'un de ses quatre coins ; une grosseur de trait (jaune d'or) ajoutée dans sa hauteur le force au parfait ; nous pouvons concevoir en cela un tableau virtuel ; depuis l'entrecroisement visible jusqu'à l'angle inférieur droit de ce tableau potentiel se détache un quasi carré (rose) ; or, il s'équilibre en proportion à l'instar de ce dernier et, si nous le divisons en quatre, nous obtenons un petit carré qui, reporté dans l'angle diamétralement opposé (en rouge), trahit l'absence d'un trait bien singulier eu égard aux trois que montre la composition, un trait qui de les prolonger tous formerait avec eux un carré (orange), un trait qui, détail amusant autant qu'éloquent, rejoindrait par sa grosseur la pointe supérieure du trait vertical droit biseauté en bordure de support ; ce carré occupe une position relativement centrale et se révèle par l'intérieure (en jaune) proportionnel au petit carré, à grosseur de trait près l'affaire est entendue... Pour le reste, je veux dire le rapport de figure à figure en fonction de leurs localisations, une systématique se dégage, qui reconnaît précisément le tableau virtuel, et dans sa version « quasi », et dans sa version équilibrée, si l'on prend comme étalon le petit carré et pour

écart type la grosseur de trait, tantôt de plus, tantôt de moins. Cerise sur le gâteau, cette systématique s'avère beaucoup plus simple que dans le cas de *Tableau II* : en hauteur comme en largeur, la période répétée vaut pour deux grosseurs de trait « à plein » suivies de quatre « à vide ». En somme, de l'unité de grandeur à l'unité d'ensemble, tout concorde. Cependant, étourdis à coup de spéculations, n'oublions pas de quoi tient cet admirable ordonnance et cette belle complétude : d'une composition perceptiblement portée à l'extension tous azimuts et au maintien précaire (non seulement parce qu'elle se présente sur pointe, propice au vacillement, aussi parce qu'elle offre à vue très peu d'appui et de repère). Du presque à l'ambigu somme toute. Même l'arpentage accompli ne fait que miroiter au regard éprouvé le repos mérité ; goût du mirage, goût du repaire. Aussi subtile et délicate soit-elle, cette œuvre à la rhombe s'éloigne de la quête. A va-l'eau l'absolu tableau (?). Qu'à cela ne tienne, Mondrian se recentre. Soin du dessin. En contrepoint : *Composition avec gris et noir*, également de 1925 (Ill. 185, Fig. 32)

L'heure est à la modération du nombre de paramètres qui raffermirait la faculté révélatrice du presque équilibre. *Composition avec gris et noir* ne montre que sept plages rectangulaires et neutres, trois blanches, deux grises, deux noires, que délimite un tracé mené tout à fait aux bords et constitué simplement de deux traits horizontaux et de deux traits verticaux. Une telle simplicité, toutefois, suppose l'exclusion de certaines possibilités offertes par les deux quadrilatères noirs. En effet, le petit porté dans le coin supérieur droit rend toujours possible l'émergence en bordure d'un segment vertical et d'un segment horizontal supplémentaires ; mais le second trahit ce genre de possibilité pour problématique puisque la marge qu'il donne par rapport au bord inférieur vaut précisément une grosseur de trait. Aussi, dénombrer toutes les possibilités de traits contraint de revoir à la baisse le décompte des plages. De sept, elles passent à six. Ou, bien considéré, l'inverse. Allons savoir... Quoi qu'il en soit, seule certitude, l'énumération des données déjà se dissout dans l'« à peu près » et l'ambigu. Le prolongement des quatre traits dont nous sommes sûrs confine au blanc le plus grand rectangle compris dans le format de l'œuvre (je le reprends en jaune). Celui-ci n'est en fait qu'une division avortée d'un quasi carré blanc plus vaste, découpé sur la droite par le bord de la toile (en rouge). Il lui manque une grosseur de trait en largeur pour prétendre à l'équilibre. Nous l'ajoutons volontiers le long de cette découpe, c'est dire de manière extérieure, étant donné que ses trois autres arêtes relèvent du tracé. Ce quasi carré blanc ne va pas sans évoquer ceux que nous avons croisés dans les œuvres de figure A, notamment celui de 1922, mais amplifié au point de dépasser (suffisamment, tout juste ou un peu trop) les bornes. Par ailleurs, il renoue avec ces compositions, un cheveu plus anciennes, dans lesquelles le quasi carré flirte avec la lisière du support et la malmène, telles les deux premières *Compositions avec rouge, jaune et bleu* de 1921 que nous avons décrites (Ill. 182 et 183). Or, ce genre de procédé atteindra son apogée avec les œuvres de figure B où, à l'instar du quadrilatère noir en coin (repris en orange), un quasi carré beaucoup plus petit le redoublera de façon diamétralement opposée. *Composition avec gris et noir*, travail de dessin et de recentrage, fait aussi dans l'augure. Et ce n'est pas peu dire. D'une part, il suffirait au rectangle intérieur (jaune) d'être entièrement cerné et tassé de moitié pour que l'on obtienne un œuvre de figure C (inversée, il est vrai, de gauche à droite). D'autre part, l'ensemble avoisine cette *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1927 (de même inversée, Ill. 173, Fig. 33) avec laquelle Mondrian associera, enfin et pour une première fois, l'emploi de couleurs primaires, le format rectangulaire et le tracé

poursuivi pleinement jusqu'aux bords de la toile. *Composition avec gris et noir*, œuvre à dessein et de réflexion, fait dans le prototype. Et, une seconde fois, ce n'est pas peu dire. Toute la tension ici se dirige vers le tableau absolu. Que l'on entende par-là, le tableau équilibré. Son format est un carré parfait (repris en jaune d'or). Que l'on entende par-là, le tableau révélateur de l'équilibre au monde, le tableau dévolu au presque. Le rectangle intérieur (jaune), en soi déséquilibré, se meut en quasi carré (rouge). Ce quasi carré, bien sûr, tend au carré, mais le processus ne s'arrête pas là puisque ce dernier, malmené par la marge inférieure du tableau dont la grosseur vaut unité, tire lui-même au quasi carré (repris en rose). Or cette succession de tendances se retrouve inversée à l'égard du format de l'œuvre : le petit rectangle noir en coin rudoie le bord supérieur ; de sorte, il force son format au quasi carré. Par conséquent, le tableau parfait ne correspond pas forcément à la composition. Reste à savoir comme il se maintient. Le rectangle de scansion englobe tout. Le rectangle de scansion comprend. Le rectangle de scansion connaît le même centre que le rectangle interne. Que l'on entende là, le tableau proprement cohérent. Cet alignement saisit le rectangle intérieur comme élément central, d'où se ferme la boucle.

Quatre ans seront nécessaires à Mondrian pour que naisse de cette *Composition avec gris et noir* l'œuvre de figure B et pour que celle de figure C parvienne au même épanouissement niveau tracé. Trois, pour que l'œuvre de figure C en émerge sous couvert d'une réserve de trait. Deux, pour qu'une *Composition avec rouge, jaune et bleu* accède au dit épanouissement. Un, pour s'y remettre. Besoin de repos ? Que nenni ! Zéro. Là n'est pas la question. Satisfaction temporaire, rencontre opportune, révision du moteur, essai d'envol, tout à la fois seraient mieux dire. Durant cette période, le peintre abstrait réaliste fait *Projet pour le salon de M. B. (Ida Biernet)*, à Dresde, et maquette de décors pour une pièce de Michel Seuphor, *L'Ephémère est éternel*, (Ill. 186a, b et c). En quelque sorte, il diversifie son champ de recherche. Ou, à la vue des deux pièces, voudrait l'élargir. Pourquoi ? Pourquoi, à deux doigts de toucher l'absolu, le tableau pensé comme tel, se disperser ainsi ? Pourquoi faire escapade, fouler du pied comme aux pieds l'échelle, rêver quelque autre dimension, se mesurer à l'espace d'une salle et à celui d'une scène ? Gourmandise ? Oui et non. Ambition déjà servie. C'est qu'à ce degré si proche du tableau absolu, le tableau tant voulu se rappelle à lui comme division du mur. L'œuvre de peinture comme expectative. Les enjeux du néo-plasticisme : d'architecture. Il l'avait dit/écrit des années plus tôt, dans « Réalité naturelle, réalité abstraite ». Extrait -de la scène VI, où les protagonistes arrivent devant une façade d'église « *apparaissant comme une surface plate légèrement éclairée par les lueurs de la ville contre l'obscurité du ciel* »³¹⁴ :

« Z - Voici de nouveau une autre réalité, mais non encore abstraite.

Y - Pourtant tout y est plat et géométrique !

Z - L'abstrait est une intériorité portée à sa plus claire définition, ou encore c'est l'extériorité la plus profondément intériorisée. Ainsi il n'y a pas de place dans l'abstrait pour l'indéterminé que ce mur montre par endroits, ni non plus pour certaines formes que nous voyons apparaître ici de façon répétée.

Y - Mais cette église a bel et bien été bâtie en style, l'architecte n'aurait-il donc pas trouvé les justes proportions ?

Z - On n'a pas cherché, en premier lieu, le rapport pur des équivalences, mais seulement

³¹⁴ Mondrian, « Réalité naturelle, réalité abstraite », in Seuphor, p. 268

l'harmonie. En architecture l'extérieur s'exprime selon la construction interne. Lorsque celle-ci n'est pas d'un équilibre pur l'extérieur ne peut l'être davantage. C'est pourquoi il est nécessaire que la construction architectonique change du tout au tout ; l'architecture doit, elle aussi, être une plastique pure.

Y - Ainsi l'architecture ancienne quelle qu'elle soit ne peut vous faire penser à la plastique abstraite ?

Z - Aussi longtemps qu'il n'existe pas une architecture absolument nouvelle c'est la peinture qui doit réaliser ce en quoi l'architecture, comme elle apparaît généralement, est en retard, c'est-à-dire la création d'un équilibre de pures relations ou, en d'autres mots, donner un *être* à la réalité abstraite en art.

Y - Mais l'architecture est pourtant une réalité tangible.

Z - Que d'être réalité tangible n'empêche nullement d'être réalité abstraite. Dans un sens un tableau est tangible lui aussi. Aujourd'hui la Nouvelle Plastique réalise dans la peinture ce que, plus tard, nous verrons autour de nous dans la sculpture et dans l'architecture.

Y - Ainsi vous croyez que la Nouvelle Plastique sera un jour généralisée dans ces arts ?

Z - Généralisée... il faudra sans doute très longtemps pour cela. Ce sont toujours des groupes isolés qui avancent, après les individus isolés. Il y a déjà quelques maisons, aujourd'hui, qui montrent une certaine recherche de la Nouvelle Plastique, mais il faudra beaucoup de temps pour que cela s'élargisse jusqu'aux dimensions d'une ville. Notre entourage sera encore très longtemps privé de réalité abstraite. Aussi est-ce pour cela que la peinture abstraite-réelle demeure provisoirement, faute de mieux, le succédané qui sauve. »

Mondrian espère-t-il accélérer le mouvement via ces deux pièces de 1926 qui, plus directement, se raccordent au domaine de l'architecture ? Sont-ce des occasions qu'il saisit tout bonnement par plaisir ? Quelques manières pour lui de recentrer sa réflexion sur les enjeux du néo-plasticisme ? De mettre à l'épreuve d'un champ artistique plus vaste, ou plus ouvert, l'abstraction réaliste et ses moyens qu'il se croit en passe de consacrer dans le cadre sempiternel et restreint du tableau ? Ou bien de remplir son devoir de reconnaissance à l'égard d'une collectionneuse mécène (Ida Biernet) et d'une « âme sœur » (Michel Seuphor) avec qui il réalise aussi un *Tableau-poème* en 1928 (III. 187)). Ceci, cela ou bien tout ça finalement importe peu car, au résultat, rien de trop concluant : telle une table ronde au beau milieu de nulle part, le salon reste à l'état de projet ; tel un volume de scène très raccourci, le décor confine au tableau. Nous remarquons bien sûr que, dans les deux cas, le trait de division perd son caractère systématique et que, dans celui du salon, la couleur (du moins les trois neutres et le jaune) se continue parfois d'un plan à l'autre, perpendiculaire, du mur au plafond, du mur au sol, du mur au mur ; ce sont des détails révélateurs. Ainsi le peintre revient au tableau : car toucher tel absolu, c'est comprendre la division (le trait, la séparation, la mesure, la variation), maîtriser l'extension (le trait, la répétition, la ligne, la régulation, la limite) et même l'expansion (la limite, le débordement, la couleur, la démesure) puisque la couleur en soi n'implique aucune orientation, les limites qui lui sont données certes, mais c'est là affaire de dessin, de tracé éventuellement, en tous cas de ligne ; car comprendre et maîtriser tout cela, c'est forger le néo-plasticisme et son dessein architectural, c'est faire exemple, étape. Il avait dit « succédané ». Normal qu'à moment clé la fougue donne lieu à empressement, ne lui jetons pas la pierre. Appréciations plutôt : c'est rare chez lui, ça nous change de son habituelle circonspection, des petits pas... Qui s'emballent ici, dérapent un peu : c'est

amusant. Et, parce que très sérieux, cela n'empêche : instructif et moteur. Qui, mieux que ces deux pièces, fait à présent figure d'ersatz ? Le tableau qu'on cherche à cerner depuis si longtemps ? Le tableau qu'on prend comme outil dans le même temps ? Certainement pas. Achever le travail. Franchir le pas.

II - D - 2 - 1927-1928, asseoir l'effet d'extension

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1927 (Ill. 173, Fig. 33), donc. Mondrian associe pour la toute première fois le format rectangulaire, l'usage de couleurs primaires et l'atteinte sans réserve des bords par le tracé. L'œuvre ne respire pas la sérénité, loin s'en faut, le peintre se fait violence : le souci va à l'évidence et le soin au sévère. Un petit carré jaune, délimité par le bord gauche et trois traits, en appelle à la grosseur d'un quatrième latéralement pour parfaire son équilibre. Dans le coin supérieur gauche, un petit carré rouge de taille équivalente renchérit cet appel, non seulement de côté, en hauteur. Un quasi carré blanc, beaucoup plus vaste, joue de manière similaire avec la bordure de droite, à ceci près qu'il lui manque une grosseur et demi pour prétendre à telle perfection. Par ailleurs, il se situe précisément à deux grosseurs de trait du bord inférieur ; or, cette mesure correspond à la marge qui, une fois portée à l'équilibre (en orange), le sépare de l'arête droite du carré (jaune d'or) qui intègre le format de l'œuvre. En bref, tous ces éléments nous incitent à retenir l'impression d'extension aux bornes de ce dernier, un « tableau » virtuel certes, mais de format parfait, aux bornes de ce dernier mais à quelque grosseur près, que dis-je, à quelque grosseur ou presque, quelque grosseur et demi, quelque grosseur double ; et qui dit que ça s'arrête... La systématique sous-jacente se révèle aussi simple, drastique et finalement déconcertante. Le petit carré (que l'on parte du jaune ou du rouge) se répète à grosseur de trait près dans le sens de la hauteur, à deux grosseurs près dans le sens de la largeur. Cependant, cette répétition ne rencontre pas l'arête inférieure de l'œuvre, *a fortiori* celle du « tableau » de format parfait. Nous penserons peut-être qu'il y a décalage ; nous chercherons selon quel écart ces limites idéales répondent de cette systématique (par exemple, en rose) ; avant de comprendre qu'il n'en est aucun, qu'il y aura toujours dans le sens de la hauteur une grosseur de trop. Ainsi, même en théorie, l'équilibre demeure précaire, soumis au presque. Sentiment d'extension, régulation au quasi, la logique se répète : le rectangle de scansion (vert) aura toujours une grosseur de trop pour être compris, dans le sens de la largeur bien entendu, non dans celui de la hauteur c'eut été trop simple, simplement définitif. Assumer l'extension. Assumer la limitation. Assumer l'extension ou la limitation. Assumer l'une et l'autre. Définir le tableau, ou presque.

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1928 (Ill. 155, Fig. 34a, b et c) est la première œuvre de figure C, en ce sens qu'un grand trait vertical croisé d'un grand trait horizontal divise son format en quatre sections rectangulaires : trois plages de couleur neutre ou primaire et une zone plus complexe, en bas à droite, constituée de plusieurs plages rectangles, toutes limitrophes hormis la principale qui revêt pour coin supérieur gauche l'angle formé par les deux grands traits. A cette heure, il est abusif de dire qu'elle associe l'œuvre de figure A et l'œuvre de figure B puisque cette dernière n'est pas encore née. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 est la première œuvre de figure C, dans la mesure où sa configuration sera reprise en série courant 1929-1930, puis courant 1932. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 est l'œuvre de figure C qui vient suite au pas franchi par *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1927 et qui précède l'œuvre de figure B. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 est l'œuvre de figure C dont le tracé n'atteint pas pleinement les bords. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 est l'œuvre de figure C qu'il ne faut pas envisager comme telle *a priori*. La réserve de tracé, en haut, sert le retour de l'effet centripète ; le rectangle cerné est une

manière d'affirmer ce retour volontaire. Compte tenu de l'atteinte complète des bords l'année précédente, l'on peut interpréter en cela un recul, cependant ponctuel et qui sera suivi par une série de travaux ne montrant que des divisions en périphérie. Dans ces conditions, il est peu probable que ce recul ait pour objet de remettre en cause le pas franchi, mais bien plutôt de faire suspens, histoire de dénouer les motivations profondes ayant entraîné cette atteinte et, subséquentement, de consacrer une manière de composition plus adéquate et sereine. En comparaison de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1927, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928 paraît plus « détendue ». Disant ceci, je rejoins dans l'appréciation Michel Seuphor ; avec cette œuvre, nous entrons dans cette période qu'il qualifie de « calme » ; et son format proche du carré, qui contraste nettement avec le pourtour rectangle de l'œuvre de 1927 tiré en hauteur, n'est certainement pas étranger à ce sentiment. Mais il n'y a pas que ça. Ces deux compositions comptent exactement le même nombre de divisions, huit. Or, dans celle de 1927, toutes ne sont pas traitées à la même enseigne ; il se dégage entre elles quelques rapports de subordination ou de hiérarchie ; par exemple, le rectangle grisé entre le petit carré jaune et le petit carré rouge ne semble crucial qu'à les mettre en rapport, tandis que le rectangle grisé dans le coin supérieur droit fait, à l'égard du quasi carré blanc et du petit carré rouge, figure de reste obligé, nécessaire peut-être, mais reliquat tout de même ; de là, l'aspect sévère que je mentionnais. Dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928, au contraire, l'interdépendance des divisions force au comble de l'équité (chacune est travaillée par l'ensemble comme elle le travaille) ou de l'ambiguïté (de l'une à l'autre l'équivoque est insatiable) : la plage rouge, dans le coin supérieur gauche, est portée au débordement puisque le trait se réserve mais, dans le même temps, cette retenue prête à l'ensemble du tableau un caractère centripète (le dessin se refuse à l'extension) ; ces impressions contradictoires se retrouvent autrement servies par les deux quasi carrés blanc ; tous deux en appellent à une grosseur de trait supplémentaire le long de la bordure, l'un par la gauche, l'autre par le haut ; ces tendances adoucissent leur éclat expansif jusque refréner la propagation du rouge qui, en contrepartie, renforce leur potentiel de diffusion ; par association d'idée, le rectangle blanc cerné influe sur la limitation des deux quasi carrés blancs qui, en ricochet, jugulent le rayonnement des plages limitrophes qui le contournent, par le bas et la droite, signant par là même son contour ; mais c'est là sans compter sur le dialogue qui s'insinue entre le coin bleu et le rouge, un dialogue qui, regard à distance, raffermi de façon réciproque leurs tendances expansives ; en réponse, le dialogue entre les deux quasi carrés favorise à même distance l'impression de limitation (ce, en résonance avec le presque équilibre du format) ; malgré quoi, la zone bleue revêt tout de même une forte propension au débordement ; or, elle provoque en ce sens la petite zone noire, sorte d'ancrage pour l'ensemble où se confondent (cependant) peinture et dessin, ainsi que les deux bandes jaune et blanche coupées par le bord inférieur et dont la hauteur vaut (justement) grosseur de trait ; ce détail recouvre la quasi perfection du format ; celui-ci en appelle à une grosseur de trait supplémentaire dans la largeur, qui de gauche poursuit celle initiée par le quasi carré inférieur, renforçant son potentiel régulateur à l'encontre de l'épanouissement du rouge, qui de droite complète le pourtour... Longtemps nous pourrions rengainer au verbe cette sorte de respiration, digresser sur ce mouvement de va-et-vient, qui émane de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928. Je la disais plus « détendue » que *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1927 car moins sévère ; mais je l'écrivais avec des guillemets car elle n'en est pas pour autant, et pour cause, d'une appréhension plus simple.

Cependant, il est une façon autrement ramassée de dire ce qui diffère entre ces deux œuvres, outre la finalisation du tracé par rapport à la bordure. Dans la composition de 1927, un quasi carré fait étalon et se voit redoublé à la verticale selon un intervalle proportionnel à sa propre taille. De ce fait, une systématique de répétition se dégage à vue de manière relativement explicite. Or ce genre d'évidence qui souligne la cohérence de l'ensemble affaiblit l'aptitude révélatrice du presque équilibre puisque, par répercussion, la question de l'équilibre ne paraît pas tant cruciale que subsidiaire. Par opposition et à premier vue, la composition de 1928, elle, n'offre pas de figure étalon. Toutefois, l'on peut envisager comme tel le quasi carré blanc inférieur, sous prétexte qu'il est le plus petit et qu'il s'accommode volontiers d'une grosseur de plus en largeur au même titre que le format de l'œuvre, et donc considérer en lui l'élément de base et l'amorce d'une répétition « boulimique ». Constat, il émerge entre celle-ci et les lisières de la toile une sourde connivence : d'une part, cette réitération relève le bord bas par l'intérieur selon deux grosseurs de trait tandis qu'elle dépasse de deux grosseurs ou presque, de deux grosseurs et demi, le bord supérieur ; d'autre part, cette réitération se porte à égale distance des deux bords latéraux, soit à une largeur de rectangle noir plus une grosseur de trait. Mais ce n'est pas tout, à poursuivre davantage cette répétition boulimique l'on observe qu'elle entretient avec le rectangle de scansion une relation très comparable : latéralement, la largeur de rectangle noir fait encore l'écart, à grosseur de trait près ou non suivant qu'on le considère de trop ou de pas assez, et le décalage se porte à mi-grosseur s'agissant des arêtes haute et basse. Conclusion, la cohérence de l'ensemble s'estime en raison d'un jeu qui, du presque, ne va pas sans favoriser le caractère révélateur.

Reste que les intervalles entre les traits se condensent dans la partie inférieure droite de *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928, autour de la seule division cernée. De là vient l'idée de les regrouper (verticalement et horizontalement) de la manière la plus étroite qui soit, c'est dire en fonction du plus grand d'entre eux, de son envergure, telles deux périodes qui, se répétant, recouvrent chacun des traits en situation (pour exemple, je schématise en bleu les étapes successives du procédé concernant le tracé horizontal). Résultat, il apparaît à l'échelle de l'œuvre une systématique toute aussi probante que la précédente, quoique d'une logique différente (portée d'abord sur les relations de distances, ensuite sur les rapports de séparations, et non l'inverse). Nous reconnaissons dans le dialogue qu'entretient le quadrillage obtenu avec le rectangle de scansion des concordances avec la façon dont se voit traitée la limitation de l'œuvre. Premièrement, ce quadrillage dépasse d'une grosseur de trait les deux arêtes latérales du rectangle de scansion. Ceci ne va pas sans évoquer la grosseur qui, potentiellement jointe au format, saurait parfaire son équilibre et que redouble en appel le quasi carré blanc sur la gauche. Deuxièmement, ce quadrillage rencontre à plein l'arête inférieure du rectangle de scansion via le repère qui, dans la séquence du dessus, recouvre le trait de base du rectangle cerné, une limite sise à tel niveau qu'y ramener le bord inférieur porterait le format de l'œuvre à l'équilibre. Mais est-ce dire « à cohérence » ? En comprenant les rapports de distances (selon la coïncidence à laquelle prétend son arête inférieure du moins), le rectangle de scansion se révèle autrement propice à cohésion, cela fait question. Enfin, ce quadrillage manque d'une grosseur de trait le bord supérieur avant de le dépasser de trois grosseurs. Ainsi, peut-on considérer qu'il porte un appoint à la réserve du tracé qui, retenue radicale en un sens, n'en trahit pas moins un sorte de défection du bord à l'encontre de l'effet de diffusion suscité par la couleur. Un appoint essentiellement théorique. Le dépassement susdit est plus franc que celui de l'arête supérieure du

rectangle de scansion, précisément d'une grosseur de trait. Or, ce détail fait que le quadrillage reprend à son compte le problème de diffusion et le porte ailleurs : soit, au niveau de l'arête supérieure du rectangle de scansion dont il renforce le potentiel par la frange externe, d'où l'on peut supposer une tentative de clore l'affaire, mais de manière si cousine avec le grand quasi carré qui en appelle à trait supplémentaire le long de la bordure qu'on ne saurait dire s'il y a là volonté de consacrer cette sorte de solution ou de la montrer vaine ; soit, au-delà, toujours au-delà, sans arrêt, sans arête, sans limites et sans fin, donc, par delà la couleur débordante , encore et encore une question de dess(e)in.

II - D - 3 - L'absolu tableau...

Toutes effectuées courant 1929 (hormis *Composition avec rouge, jaune et bleu* (Ill. 157) dont nous estimerons plus tard la spécificité), les œuvres de figure B marquent un seuil dans l'évolution de l'œuvre mondriane. Chacune d'elles pourrait faire l'exemple. Nous nous arrêterons sur *Composition dans le carré* (Ill. 164b, Fig. 35a et b). Le tracé se prolonge pleinement jusqu'aux bords de la toile. Désormais, l'atteinte complète est résolue qui, dans les faits, ne sera plus jamais remise en cause. Non dans l'effet car, à convenir ainsi d'une régulation des débordements initiés par les plages limitrophes, ses enjeux évolueront parallèlement au problème de limitation. Pour l'heure, et durant quelques mois encore, cette résolution s'inscrit en quête du tableau absolu, d'une lisière rectangulaire, éventuellement en marge (plus ou moins ténue) du pourtour véritable, jouant de variations comme de cohésion, de génération d'espaces comme de plan et gardant pour dessein de révéler l'équilibre à l'œuvre (c'est dire, pour le peintre néo-plasticien, l'équilibre au monde). A savoir comment : donner rien moins qu'une impression d'extension contenue, ou presque. La solution envisagée est confondante où l'indétermination se convertit à la justesse d'un entre-deux. Voyons l'exemple.

Ainsi que le souligne son titre *Composition dans le carré* peut se targuer d'un format parfait. Néanmoins, l'équilibre qui s'en dégage semble précaire, fébrile. Et pour cause. Un grand trait vertical et un grand trait horizontal tirés de part en part se croisent pour donner lieu à deux quasi carrés qui, histoire de parfaire leurs propres proportions, en appellent à grosseur de trait supplémentaire le long de la bordure (vers le haut pour le plus vaste, côté gauche pour le plus petit). Or, bien que ce genre d'adjonction malmène jusque l'intégrité du format, si ce n'est son équilibre, le potentiel est fort qui vient adoucir le large sentiment d'expansion que confère aux deux plages concernées l'usage d'un blanc éclatant. A ce propos, notons que parmi les sept divisions de *Composition dans le carré*, toutes périphériques, cinq sont blanches. Cette hégémonie associée à telle répartition décuple l'expansivité ressentie à l'égard des deux quasi carrés puisque l'impression semble ainsi concourir de l'œuvre tous azimuts. D'ailleurs, l'unique plage de couleur primaire, rouge, n'est pas en reste : sa valeur centrifuge est renforcée du fait qu'elle touche la bordure en coin. Seule la petite section noire qui n'est coupée que par un bord et se confond au tracé régulateur offre un moindre allant vers l'extérieur (ce qui ne la dit pas cantonnée pour autant). Tout cela étant, il n'empêche, une sourde restriction contrarie cet élan d'ensemble, si fortement que l'équilibre du format ne saurait suffire à donner telle impression, même à juger l'éventuel ajout des deux grosseurs uniquement comme appoint limitatif (ce qui est pensable puisque, joints de concert, ils ne feraient qu'étendre le carré). Nous la devons pour l'essentiel au jeu des divisions et des écarts de traits : celui-ci révèle à la mesure une accointance sans faille avec le rectangle de scansion et, à grosseur de trait près, avec la bordure de la toile. De fait, la répétition boulimique du petit quasi carré qui, visiblement, vaut pour étalon et pour amorce³¹⁵ rencontre les quatre arêtes du premier (par la frange externe de gauche comme de droite, à plein de haut comme de bas), reprend trois des bords par la tranche et dépasse celui de droite d'une

³¹⁵ L'évidence est tout juste un peu moins sévère que celle voulue dans *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1927. En effet, le trait que rencontre le petit quasi carré, une fois reporté vers le haut, n'offre pas pleine correspondance, sa largeur singulière étant d'une grosseur et demi. Par ailleurs, la systématique que nous obtenons ainsi se retrouve à partir du carré noir que je signale en vert foncé, mais cette relation n'est pas commune à toutes les œuvres de figure B.

grosueur. Ce dépassement va de paire avec la manière dont le quasi carré inférieur malmène l'équilibre du format. Le grand quasi carré qui, de son éventuel ajout, double ce rudolement tout en prêtant à l'adoucir recouvre quant à lui l'arrête supérieure du rectangle de scansion ; raffermir le tout c'est aussi ficeler.

Je disais limitation sourde. C'était parler de perception, formuler l'impression que produit cette double accointance qui, du regard seul, s'estime au mieux de façon diffuse : telle une sensation de tiraillement en marge de la bordure, comme si la composition devait tenir et s'en tenir *légèrement* au-delà de ce qu'elle donne à vue. La mesure nous invite à concevoir une certaine latitude, non plus confortable mais probable, où la limitation de l'œuvre, la mise en phase de la composition et du tableau, le tableau absolu avons-nous dit, gravite entre deux manières de rectangle, celui du format, équilibré en proportions, et celui de scansion, cohésif en ce sens qu'il reconnaît, le plus directement qui soit, les divers écarts de traits et autres rapports de divisions (c'est dire toutes les variations de la composition exceptées les nuances chromatiques) en tant qu'élément relevant d'un tout séquentiel, voire rythmique. Aussi peut-on dire que l'équilibre apparent ne vaut que pour extrait et que la plénitude au jeu de l'apparence ne se conçoit que dans l'à peu près. L'absolu tableau se jauge entre ces deux tendances, sans parvenir à se résoudre selon l'une ou l'autre. Quant à les joindre, le grand quasi carré joue de cette intention, soufflant pour le reste que nous en sommes loin. C'est à se demander d'ailleurs si la chose n'aurait pas son travers : pour obtenir un rectangle de scansion aux bornes du format véritable comme à grosueur(s) près (car c'est bien au fond de cela qu'il s'agit), il faudrait conséquemment réduire tous les intervalles de traits de sorte que la séquence horizontale (respectivement verticale) répétées à part(s) entière(s) vers le haut et vers le bas (respectivement à gauche et à droite) rencontrent les bords concernés ou les dépasse d'une grosueur de trait, ce qui ne manquerait pas de contraindre les écarts et autres rapports de tailles à l'évidence, d'où le jeu perdrait en subtilité de son aspect révélateur. Sempiternelle limitation entre ces deux extrêmes donc, où seule l'unité de base se peut définir et montrer déterminée (la grosueur de trait). Reste que ce genre de tiraillement ne récuse en rien les facultés génératives de l'œuvre, tout au contraire ; à l'exemple de ce rouge qui, malgré tout, garde un somptueux potentiel expansif. Précieux mélange d'ambiguïtés.

Seuil disais-je, car il est sans nul doute une énorme avancée. Non pas apogée. L'œuvre de figure B touche au tableau absolu, soit, mais s'il est entendu qu'à le ceindre davantage l'on gagne à saisir ce que l'on perd de saisissement, l'on peut encore améliorer la qualité d'approche sur trois fronts (et Mondrian s'y emploie) : premièrement, souffrir le péril sinon le plaisir du vivier chromatique, faire dans la nuance, recouvrer les trois teintes primaires ; deuxièmement, savoir s'il est encore question de divisions, de séparations, assurer la perceptibilité des bords en tant que traits, retrouver le cerne ; enfin et notamment, bien distinguer cela du travail de scansion (puisque l'on ne peut les confondre en une limite certaine), penser séquençage et périodicité, condenser les intervalles et les écarts, reprendre en configuration *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1928. Bref, mêler ses apports à ceux de *Composition dans le carré* : figure C.

II - D - 4 - Apogée et déclin de l'abstraction réaliste picturale

Composition avec rouge, jaune et bleu de 1929 (Ill. 162a, Fig. 36a, b et c) est exemplaire. Un carré blanc totalement cerné renvoie au format équilibré. Que la couleur soit des plus éclatante, le bord vaut pour trait : division. Tendance expansive et limitation volontaire, la régulation se pose en schéma de controverse. Le carré blanc cerné vient titiller à sa base le dit format : son arête basse se situe à une grosseur de trait du bord inférieur, ce qui bouscule un tant soit peu la perceptibilité de ses proportions, voulues pourtant parfaites. Et cette bousculade fait résonance côté droit, où le retrait de la figure n'est que de deux grosseurs. Autour de ce carré blanc cerné, forgeant en quelque sorte son contour, nous dénombrons sept divisions, toutes limitrophes : trois blanches qui, réparties en encoignures, paraissent fortement centrifuges ; une jaune et une noire qui, restreintes à hauteur d'unité par le bord inférieur, le semblent un peu moins ; une bleue qui, sur la droite, tient grosso modo du même sort ; et une rouge qui, bien expansive depuis son coin supérieur gauche, s'accommoderait cependant volontiers d'un trait supplémentaire le long du bord latéral, soit d'une certaine limite. Dans le même temps bien sûr, cet ajout aurait pour effet, non seulement de contrarier l'équilibre du format, mais d'infléchir la valeur restrictive assignée au pourtour de la toile. Suprême ambiguïté du quasi carré porté en périphérie. Il n'est pas surprenant de trouver en lui l'étalon et l'amorce d'une systématique sous-jacente à l'œuvre. Répété une fois vers le bas ; il se porte en prolongement du segment qui limite à sa base le rectangle bleu ; deux fois reconduit vers le bas comme à droite, il se montre, à grosseur de trait près, proportionnel au carré blanc ; ciblée selon ces relations, la réitération se poursuit, boulimique. Celle-ci recouvre par la tranche le bord gauche, le bord droit et le bord supérieur, accuse un retard d'une grosseur sur celui du bas, à l'instar du carré cerné, puis le dépasse de sorte à rencontrer par sa frange interne l'arête inférieure du rectangle de scansion dont, pour le reste, elle se détache extérieurement d'une unité. Ainsi, l'œuvre de figure C par comparaison à celle de figure B se reconnaît plus ferme aux bornes de l'équilibre, quoique par jeu du presque tout aussi propice à le révéler. Et cela, semble-t-il, se fait au détriment d'une régulation proprement cohésive, telle que les écarts de traits soient amenés à se résoudre en un tout séquentiel. Mais c'est là qu'intervient la distinction entre scansion et division jugée nécessaire dès lors que celle-ci se reporte au clair niveau format : les intervalles et autres écarts de traits se regroupent autour de la division cernée, tel un appel à période condensée, c'est l'apport essentiel de la figure C, la systématique qui en découle reconnaît le rectangle de scansion, à frange interne et pour limite propre à asseoir l'œuvre en toute cohésion. Ainsi, faute de pouvoir conclure d'une limitation franche, le peintre abstrait réaliste rejoue en marge le va-et-vient entre les deux extrêmes conçus à l'heure de la figure B, mais à ceci près qu'il les distingue ici, non seulement par la taille, en principe. Apogée.

Qui dit apogée sous-entend déclin. En un sens, oui, puisque cette recherche de mise en phase entre composition et tableau n'ira pas plus loin. Mais, qu'à cela ne tienne, l'artiste en fait son parti d'où l'œuvre trouvera regain. L'impasse (car c'en est une, et des plus rudes, ne serait-ce qu'à compter l'énergie et le temps dépensés pour finalement s'en convaincre) l'impasse, donc, ne pousse pas nécessairement l'enthousiasme au dépit et la rigueur à l'entêtement. D'ailleurs, il n'est pas dit que telle quête fasse l'essence du néo-plasticisme, tant de pistes ont été délaissées à cette intention... En premier lieu, le

libre cours à l'effet d'extension. Aussi, pas de descente en pente douce. Le taureau par les cornes. Dès 1929, *Composition avec jaune et bleu* (Ill. 188, Fig. 37a, b et c) annonce en quelque sorte le virage : l'on peut y voir une œuvre de figure C dont le quasi carré blanc cerné est rabattu au niveau du bord inférieur ; il en appelle à une grosseur de plus dans le sens de la hauteur, ce qui durcit en conséquence la lisière basse ; le côté gauche semble aussi tendre à la dureté, et pour cause, l'écartement qui le sépare du quasi carré cerné équivaut à sa largeur ; aussi, se considère-t-il expressément comme repère de scansion, c'est dire pour trait ; mais, par contraste, les bords droits et supérieurs conquis en coin par une large plage blanche se ressentent étonnement ouverts ; je dis étonnement car un trait supplémentaire le long de la lisière droite (respectivement du bord haut) saurait parfaire les proportions de cette plage (respectivement celles du format) ; puis l'on comprend le pourquoi, aucun de ces bords n'est reconnu par la répétition boulimique tenant pour étalon et pour amorce le quasi carré cerné, ni par celle de période condensée ; et si ces deux systématiques sous-jacentes rencontrent à dextre le rectangle de scansion, seule la première le frise (à frange externe) côté supérieur. 1930, *Composition avec jaune* (Ill. 162b, Fig. 38a, b et c), hégémonie du blanc aidant, amorce le dit virage : passons sur le détail ; des bords, celui du bas se voit chatouillé par le quasi carré cerné tandis que celui du haut est reconnu de l'intérieur par la répétition boulimique, hormis cela ils sont ignorés ; en réponse, le rectangle de scansion se révèle comme ultime critère de limitation, bien au-delà du champ donné à voir. Reste en épilogue, *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1930 (Ill. 157, Fig. 39a et b), cette œuvre que Michel Butor prend pour exemple de figure B : tel un appoint concédé à l'effet de déversement étudié plus avant,³¹⁶ l'on constate que la répétition boulimique du petit quasi carré bleu reconnaît tous les bords à plein excepté celui de droite, par rapport auquel elle accuse un retard d'une demie grosseur avant de le dépasser des plus largement, et qu'elle ignore le rectangle cohésif latéralement ; détail pour le moins délicat et probant, d'ailleurs, c'est à l'encontre de ce bord droit que nous dénichons la toute dernière réserve de tracé opérée par Mondrian, telle une sourde résonance à l'ovoïde ; ainsi, le deuil, si je puis dire, est consommé.

Place à l'expansion tous azimuts. Le blanc est éclatant, pléthorique. Le format est évanescent, oblique. Le tracé est modérateur, sans doute, mais de là à dire qu'il régule, en tous cas qu'il y a grille... Les traits sont trop rares, trop peu de fois entrecroisés à vue... Et ces bords de biais... Non, ce serait abusif. Série d'exception. De l'espace sans limite. Sinon soutenue du regard. Nous en avons dit certains détails. Pour ma part, interlude précieux, souci de la fuite, tournant magistral : *Fox-trot A* (Ill. 176a), 1930, *Composition I A* (Ill. 176b), 1930, *Composition avec deux lignes* (Ill. 153a), 1931.

³¹⁶ Au sein du chapitre II - B - 5

II - E - Où le tableau se pose en outil d'architecte, la grille se trame en confusion des genres

II - E - 1 - 1932, le tableau s'engage enfin à diviser du mur

Suite à cette période, Mondrian renoue de prime abord avec l'œuvre de figure C. Nous prendrons pour exemple *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1932 (Ill. 162c, Fig. 40a à e). Son format manifestement rectangle nous assure que cette résurgence ne tient pas du strict retour en arrière. Il ne s'agit pas de reprendre la recherche de mise en phase entre composition et tableau, du moins telle qu'elle se concevait avant le libre cours laissé aux propensions centrifuges de l'œuvre. Il ne s'agit pas de revenir sur l'irréductible marge à laquelle cette quête du tableau absolu devait aboutir.³¹⁷ D'ailleurs nous décelons à vue quelque chose de nouveau, que confirme un premier arpentage : si, dans le coin supérieur droit, la grande plage blanche est un carré parfait, aucune autre section ne revêt ce genre d'équilibre, même au quasi. Le rectangle cerné qui en est le plus proche nécessiterait pour ce faire un ajout de six grosseurs (je signale en orange le carré que l'on obtiendrait). Certes, l'adjonction supposée se réduit à quatre par l'intérieur. Certes, l'écart entre le rectangle cerné et le bord inférieur facilite (peut-être) son évaluation de visu, puisqu'il vaut pour une grosseur et demi et rapporte ainsi le dépassement sur l'extérieur à trois et demi. Certes, relation étrange et de peu d'évidence à vrai dire, la somme de tout le tracé horizontal conjuguée en hauteur correspond à cette dernière mesure. Pour autant, déduire de là une figure étalon, ou ne serait-ce qu'un « quasi carré », paraît peu pertinent, voire douteux ; longtemps le jeu du presque, et notamment à cet égard, se révélait dans des rapports plus incisifs. J'opte donc pour le grand carré blanc remarquable. Et, somme toute, aussi parce qu'il reconnaît de sa frange externe, lorsqu'on le reporte vers le bas une fois, le prolongement singulier auquel aspire plus ou moins mollement le rectangle cerné. Mais, avant d'engager plus loin sa répétition boulimique, et par ailleurs celle relative à la condensation des intervalles étant donné que l'œuvre est de figure C, remarquons que le carré qui intègre le format, pour une fois, se montre davantage opérant glissé sur la gauche. Car il porte ainsi le rectangle blanc, situé en bas de ce côté, au carré (je l'indique en rose). Or, détail pour le moins troublant, cette option le mène à trois grosseurs et demi du rectangle de scansion. Et, de fait, les répétitions boulimiques et d'écarts condensés entretiennent avec ce rectangle cohésif (vert) et le format mené à l'équilibre (jaune d'or) des relations telles que ressortent l'unité de décalage à grosseur de trait et une mesure de déphasage redondante valant trois unités et demi. La première systématique reconnaît précisément les arêtes supérieures des deux quadrilatères et le format d'équilibre par la droite, manque ce dernier d'une grosseur à la base, se désintéresse de son côté gauche, délaisse de même la limite inférieure du rectangle de scansion et accuse envers lui un retard de trois grosseurs et demi dans les deux sens latéraux. La seconde systématique rejoint à plein le rectangle de scansion, hormis son arête supérieure qu'elle relègue à

³¹⁷ *Composition avec rouge et gris* (Ill. 162, Fig. 41a à e) est une autre œuvre de figure C effectuée par Mondrian durant l'année 1932. Elle est carrée. La reconnaissance systématique de ce quadrilatère parfait n'intervient que si l'on considère les bords pour traits. Or, en ce cas, celle du rectangle de scansion perd en plénitude (il y a dépassement d'une grosseur en bas et de deux en haut). L'incompatibilité entre format d'équilibre et format de cohésion se réaffirme, il n'est même plus l'heure de prétendre au tiraillement. Nous y trouvons également deux quasi carrés limitrophes, l'un en appelle à grosseur supplémentaire à gauche, l'autre à une et demi en haut. L'on comprend qu'une fois parti le déséquilibre tourne en boucle ; ce procédé, fortement révélateur, suggère dans le même temps une manière de déploiement régulé suivant laquelle le tableau pris pour repère (encore et, qui plus est, central) ne semble toutefois devoir tendre qu'à la démesure ; sinon penser mur. Nous l'allons voir comment, sur le principe, en étudiant *Composition avec jaune* de 1932 (Ill. 167a)

l'unité par la frange, retrouve bien, à l'inverse, celle du carré qui comprend le format, mais rate les trois autres, d'une grosseur en bas (retard), de trois et demi à droite (retard), de trois et demi à gauche (dépassement).

Une fois posée cette redondance, trois divisions se révèlent d'une qualité bien particulière : la jaune, la bleue et, faisant coin entre les deux, une blanche. Bien particulière puisque la bordure les coupe de sorte qu'elles se réduisent à grosseur et demi (verticalement pour la première, horizontalement pour les deux autres). A grosseur et demi ou à deux grosseurs et demi, si l'on compte respectivement les traits qui, de concert avec les bords, les amenuisent ainsi. Voire à trois grosseurs et demi si, tel que le suggère la répétition boulimique côté droit, s'ajoute le long de la lisière quelque tracé. D'ici, l'idée qu'un bord s'envisage pour trait. Et le pourtour pour contour, renchérit le grand carré, soucieux de préserver ses proportions parfaites. Non, répond le rectangle blanc qui, en bas à gauche, se verrait bien pousser l'arête jusqu'au format carré, histoire de prétendre lui-même à l'équilibre. Ne soyez pas sectaires, échappe le rectangle rouge, regardez-moi, je diffuse toujours. L'un n'empêche pas l'autre, que des tendances, marmonne dans son coin le petit quadrilatère blanc. Forme restreinte dans l'éclatement, celui-ci est au plus juste, tout ça peut faire sens, au pluriel. Soit, mais les bords pour traits, qu'en reste-t-il ? Idée matière. Impact sur l'esprit. Une chose est claire : qu'on les conçoive, ces traits ne font pas reliquat et, pourtant bords, durent. Comme tels, ils s'insinuent dans les deux systématiques qui, logiquement, se confondent (l'une et l'autre sont fonction du format). Conséquences : la reconnaissance du rectangle de scansion perd en plénitude, puisque seules les relations entretenues par la répétition boulimique perdurent, et celle du carré intégrant le format met sous tension son positionnement latéral. En effet, que ce carré soit porté à droite ou à gauche, la répétition synthétique le rencontre à plein excepté du côté du glissement ; à gauche, le désintérêt de la systématique à l'encontre de la figure demeure le même (mais, dans cette position, le rectangle blanc dans le coin inférieur peut prétendre au carré tandis que le format équilibré se porte à trois grosseurs et demi du rectangle cohésif) ; à droite, le dépassement de la systématique par rapport à la figure s'accorde à la mesure redondante. Ainsi l'équilibre autant que la cohésion se jouent par delà les écarts de traits, sur des critères de positions. Et de ce jeu, le tableau se considère à la fois comme instigateur et paramètre. Quant à parler de composition...

Nous comprenons que le tableau n'est plus seulement considéré comme outil et prétexte de division, mais qu'il est engagé lui-même en tant que division (et, ceci, sans rien perdre de ses facultés génératives). La régulation s'en ressent mieux. D'une part, au sens où elle se renforce, ne serait-ce qu'en nombre : chaque bord désormais fait aussi repère. D'autre part, au sens où elle se poursuit instamment, par delà toute tentative de limitation, puisque celle-ci se perd en conjectures : le tiraillement entre format d'équilibre et format de cohésion se transmue en souci de localisation pour le premier tandis que le second paraît en prétention beaucoup moins décisif. Pour autant, la variation ne fait pas tout. Que le tableau oscille spatialement à vouloir le saisir en parfaites proportions sous couvert de limites (outre le fait qu'il engendre lui-même des fluctuations spatiales donc), la composition ne s'en montre pas moins maintenue. C'est la qualité de maintien qui change : l'ordre systématique dans ce domaine supplante l'ordre limitatif. Voilà tout. Si je puis dire. Car, dès lors, l'ambition (révéler l'équilibre à l'œuvre comme l'équilibre au monde) ne s'accorde plus au dessein d'un tout, en tous cas d'un tout identifiable à un tableau, même absolu. Or, comme à l'évidence le virage n'augure aucune manière de concrétion en matière de peinture, nous dirons qu'ainsi s'achève dans l'évolution de

l'œuvre néo-plasticienne la période dite d'Abstraction réaliste *picturale*.

La suivante, non moins soucieuse dans son dessein, sera plus ramassée (disons) d'un point de vue stratégique. Je me contenterai donc d'en brosser les grandes lignes au travers de certains exemples choisis pour leurs qualités représentatives autant que démonstratives, l'essentiel étant d'évaluer en quoi nous pourrions parler à son égard d'Abstraction réaliste *architecturale*.

1932, c'est aussi l'année de *Composition avec jaune* (Ill. 167a, Fig. 42a à j). De format carré, cette œuvre donne à voir six plages rectangulaires peu ou prou coupées par la bordure, cinq blanches une jaune, qui provoquent de façon globale une forte impression d'expansion. Ceci dit, elle s'accompagne d'un sentiment de cohésion profondément soutenu, tel que se présage une systématique sous-jacente des plus vigoureuses. Toutefois, la supposer de nature séquentielle s'avère d'emblée problématique. La réflexion ne peut s'appuyer sur quelque rectangle de scansion. Un unique trait fait office de repère vertical. En largeur donc : une grosseur, aucun écart, pas d'intervalle. A moins bien sûr que les bords soient de la sorte impliqués. Mais savoir comment. D'aucuns penseront, moi le premier : la lisière vaut pour trait ; répétons bord à bord ; la régulation dans son principe est toute trouvée ; la période en largeur c'est l'œuvre. Et pourquoi pas en hauteur, ce serait si simple. Oui, si simple, que finalement ça marcherait par delà toute valeur d'écart et d'intervalle soumise au regard, par delà tout rapport de mesure voulu par le peintre, dès lors que le tracé atteint résolument les bords, ainsi depuis 1929. L'argument est mince, mais Mondrian nous avait habitué à bien plus de subtilité dans ce genre de domaine. De subtilité qui, loin d'être obligée pour qu'il y ait cohérence, lui servait invariablement de renfort (quitte à s'en jouer). Et justement, tel renfort permettrait d'accorder des raisons à l'intensité du maintien ressenti ici.

De subtilité ? Qui dit qu'il n'y en pas ? Ce trait maigrichon qui poursuit la limite du support en bas montre précisément une demi-grosseur ; on imagine aisément son complément sur l'extérieur. C'est une jolie manière de stipuler l'équivalence entre lisière et trait, comme de donner gage, et même repérage, au report systématique de l'œuvre. Seulement, c'est omettre un peu vite que le trait tiré à mi-grosseur est inclus dans un quasi carré qui, le long du bord gauche, en appelle, lui, à une grosseur supplémentaire. Admettons que l'incitation en hauteur se recouvre à l'unité près en largeur et non à la demie. Sans plus de ménagement, donc, pour les deux traits horizontaux qui, soit dit en passant, s'associent au petit rectangle jaune de sorte qu'émerge, dans le coin supérieur gauche, un carré parfait (je le signale en rouge). Si telle systématique devait expliquer pourquoi/comment cette œuvre paraît si bien tenir, l'on peut parier qu'elle n'éeinterait pas forcément l'équilibre de cette figure, qu'elle lui proposerait quelque occasion de préserver l'égalité de ses proportions (ce que ne permet pas l'ajout d'une grosseur en haut et d'une demie à gauche). Que cette figure fût plus directe, réglée totalement sur le jaune par exemple, je ne dis pas, le jeu eût été de mener l'équilibre à révélation. Cependant, sa perceptibilité déjà touche au précaire, son aspect insinue plus qu'il ne revendique ce genre de perfection ; question de dosage, forcer davantage l'à peu près ne manquerait pas de ternir son « évidence implicite ». Sûr que Mondrian s'en sera gardé.

Mettons en suspens ces premières réflexions et remarquons que ce petit carré, perverti dans son apparence, consacre en lui-même l'écart qui le sépare de la base du quasi carré lorsqu'on le reporte deux fois vers le bas. La relation me semble assez ferme pour qu'on le considère à la fois comme étalon et comme amorce d'une répétition boulimique. Je le

répète de même en largeur, arête pour arête. Cette répétition reconnaît évidemment les bords supérieur, gauche et inférieur (le premier à frange interne, le deuxième à frange externe et le dernier à plein comme à la demie), tandis qu'elle montre un retard de trois grosseurs côté droit. Cela étant dit, l'édifiant n'est pas là. Cette systématique fait apparaître au-dessus du petit carré une triple bande rivalisant avec la division qu'il compte en lui. Aussi, survient un carré de même taille dépassant le bord haut de trois grosseurs et demi (je l'indique en rose). L'invitation est claire : un ajout en bordure sait tirer telle figure à l'équilibre tout en préservant l'équilibre de telle autre. Souci cependant, les deux carrés associés font rectangle. Il se résorbe par l'appoint d'une triple bande comparable, redressée à la verticale et rivée en coin sur la gauche (je la signale en rose pale). Finalement, à l'instar de cette résolution locale, un prolongement de part en part le long des deux bords concernés suffit à reconduire le format au carré (je poursuis en brun). Nous parlions pour l'œuvre précédente de « glissement » ; le terme peut encore convenir s'agissant du rapport entre le carré étalon et son pendant déporté vers le haut ; mais, à partir du moment où l'on considère qu'ils font aussi rectangle, force d'exemple et de prétexte à reconduire l'équilibre de l'ensemble, parler d'« étirement » devient plus juste. Abordons suivant cette logique l'adjonction que réclame le quasi carré. Une fois simulé le tracé d'une grosseur et demi le long des bords droit et inférieur (en orange), qui parfait ses proportions sans corrompre l'équilibre du format, interviennent trois constats.³¹⁸

Le premier concerne la bande horizontale et blanche qui coiffe le quasi carré. Perpendiculaire à l'ajout et de grosseur équivalente, elle contrebalance en quelque sorte l'égalisation fraîchement conçue en redoublant l'appel. Autrement dit, le supplément hypothétique qui ménage une harmonie d'ensemble éveille l'à peu près de quelque autre figure. Une nouvelle adjonction se révèle nécessaire pour filer plus avant l'équilibre (je signale en violet le carré en attente). Echaudé par cette sorte de relance, on entend déjà le trait servant la limite supérieure de la bande blanche provoquer à son tour ce genre d'appel (je traduis en mauve le carré correspondant). Moins gourmand, il sera d'une grosseur supplémentaire. Le détail est d'importance car il permet d'apprécier le fait que, dans le cas de la bande blanche, la connivence de taille amplifie très certainement l'appel, mais n'en est pas la cause ; l'incitation à l'ajout est avant tout question de positionnements.

Le deuxième constat se rapporte au trait qui reprend à mi-grosseur la lisière basse. Il est très tentant d'envisager sa grosseur ramenée à l'unité par l'extérieur. Bien sûr, les proportions du tableau comme celles du quasi carré s'en trouvent modifiées. C'est pourquoi la demie portion ajoutée se répercute côté droit, offrant l'éventualité d'un nouvel étirement. Il s'insinue logiquement suite à la première proposition d'équilibre, même si de sorte il contrarie quelque peu l'élan suggéré par la bande blanche (je rends le tout en jaune). Ainsi, préserver l'équilibre devient complexe, suppose quelque concession faite à l'ambiguïté ; nous pouvons considérer en cela une stratégie qui, du visuel au conceptuel, suit la même veine ; une stratégie du presque ; la révélation de l'équilibre (sa manifestation plus que son atteinte) reste pour le peintre néo-plasticien le nœud du problème.

Le troisième constat concerne le trait qui limite par la droite le carré étalon. A frange interne et de ce fait en marge, il suggère l'ajout d'un trait longeant le bord supérieur. Afin

³¹⁸ Je choisis de mener l'appoint le long du bord inférieur par souci de clarté à l'égard du schéma ; il conviendrait pareillement en haut.

de préserver l'équilibre du format, je songe à répercuter la grosseur ajoutée côté gauche (c'est dire, de prime abord, en résonance avec l'étirement dont l'étalon fait objet). Mais, très vite, cette répercussion s'avère « inadéquate » : le petit carré tout juste conçu se perd, un nouveau trait est demandé en haut, qui suppose à son tour répercussion et, par conséquent, perte du carré, nouveau trait... ; cela indéfiniment (la mécanique est rendue en rouge et vert foncé). « Inadéquate », s'entend, à expliquer le profond sentiment de cohésion qui émane de l'œuvre : s'il n'était que cette résolution, l'impression première serait sûrement de dislocation, que sais-je, de déchirement, de démantèlement, entre le coin inférieur droit et le coin supérieur gauche. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de tiraillement entre les deux, de vacillement, d'élan... Je dis : la singularité du jaune, déjà, le décentrement du tracé... Mais je dis aussi que tout cela est assourdi, tenu. A peu de chose près neutralisé. Alors, pensons répercuter l'ajout côté droit et voyons

Désappointement d'abord : le trait de répercussion passerait en deçà et même avant toute prétention d'équilibre liée au quasi carré ; plus qu'ambigu ; incohérent ; illogique ; de quoi vous mettre par terre toute cette belle invention... Et puis d'un coup, la révélation. Extension, régulation, étirement : pourquoi Mondrian verrait-il nécessairement l'adjonction au bord, la répercussion immédiate, l'équilibre à l'échelle du tableau ? Il y a, au sein du cycle de rajouts initié par le trait en marge de l'étalon lorsque la répercussion se porte à gauche, une étape que peut prendre en charge et sans dommage la succession d'étirements initiée par le quasi carré en bas à droite : le rééquilibrage du format à quatre grosseurs de trait que comprend pleinement celui voulu, en dernier ressort, par le trait qui limite la bande blanche sur le haut (je reprends le carré concerné en fuchsia). Tout se tient ainsi, excepté l'insatiable étalon surdimensionné. Or, étirement, régulation, extension : c'est à (se) saisir (de) sa demande comme clé, à vouloir y répondre tout en jugulant la mécanique de l'appel en retour, que ressurgit l'incitation à voir l'œuvre comme période de répétition (comme période ou presque) et, de là, que survient une raison qui explique, un principe qui commande, son extrême cohésion. En effet, si l'œuvre se réitère en prenant pour repère de chevauchement le trait qui la contourne à quatre unités de distance, le cinquième appel se cale à deux grosseurs des bords reconduits (je le schématise en bleu) et la mécanique s'enraye au bout de sept tours (sans quoi l'œuvre se renie, le trait de mi-grosseur et sa pertinence en lisière se perdent, le quasi carré et ses prétentions se recroquevillent).

Bien sûr, l'interprétation est de nature éminemment conceptuelle, comme la clé que découvre le travail de mesure. Même avec un regard instruit de cette découverte, la cohésion profonde (cette sorte de régulation qui la sous-tend) ne revient qu'au sentiment. C'est aussi pour cela que je la dis extrême. Ça dépasse l'échelle du tableau ; ça dépasse aussi l'évaluation de visu, et non seulement ; ça échappe encore à l'entendement spectateur, ça demeure dans l'intuition³¹⁹ contemplative ; ça n'est pas raisonnable ; ça fait vertige.

De là peut-être, cet intérêt qui s'accroche au mur et se retient dans la pièce. Un arrangement du regard, une construction d'espace, une production de sens ? Peut-être... Il y a urgence, ça se dérobe, besoin d'assise. Mais nous saurons dire la forme, revenir à la grille. Le chemin est long. Pour cause, éviter les embûches. Et l'œuvre de Mondrian, qui d'une certaine manière nous y conduit, en offre son comptant.

³¹⁹ J'entends le terme au sens philosophique d'une connaissance directe et complète qui ne dépend ni de la raison, ni de l'expérience.

A ce propos, « l'éveil du regard » d'Hubert Damisch³²⁰ est à plus d'un titre exemplaire, sûrement nous aidera-t-il.

³²⁰ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp 54-73

II - E - 2 - Approches « spiritualistes » : à lire Seuphor, à pousser Damisch, ou le bouchon trop loin...

« En éliminant la forme, écrit Hubert Damisch, en travaillant en deçà de la figure et du signe, Mondrian a mis en évidence le ressort dernier de la *semiosis* picturale : les éléments que met en jeu la peinture ne font pas sens seulement les uns par rapport aux autres, mais d'abord par rapport à l'espace où ils s'inscrivent, par la manière dont ils l'occupent, ou s'en absentent. »³²¹ Tirée de son contexte, cette réflexion peut s'entendre en conséquence de l'intérêt que je mentionnais en conclusion du chapitre précédent. Et, à forcer le détournement, nous pourrions conclure avec l'auteur. « Ainsi ne saurait-on atteindre au « degré zéro » de la peinture : le voudrait-il, que le peintre ne pourrait refuser tout à fait la signification, sinon en renonçant à la peinture elle-même, et en premier lieu [...] à son support matériel. »³²² Comprenant par-là que le tableau se fait « division du mur », c'est-à-dire composant de l'espace de la pièce et donc, par nature, élément d'un vocabulaire architectural. Ce, au même titre que ses constituants, d'où l'on sent bien qu'il y a là court-circuit, raccourci : la possibilité, dans l'urgence du regard à vouloir saisir un sens, établir un espace, s'actualise.

Il est à noter d'abord que la notion de « forme » invoquée dans ce texte est d'ordre assez général, et quoique restreinte au domaine de l'art (pictural) relativement nébuleuse ; l'élimination qui s'entend est, pour aller vite, celle de la représentation « classique » élargie à toute manière d'icône au sens de Pierce. Hubert Damisch, en l'occurrence, ne recourt pas à la définition proposée par Ludwig Wittgenstein. Telle que, construction au registre du possible, la forme fait éventuellement figure ou signe. Peut-être ne l'avait-il pas encore lue, peut-être ne l'avait-il pas digérée.³²³ Ça peut jeter le trouble. C'est déjà instructif. A se dire comme il en serait, on en voit les prémisses : d'une part, ce qui manque à l'idée, ce qui lui fait défaut, d'autre part, ce qui se retranche d'intuition et se tait de questions une fois la notion reprise au philosophe et posée comme base de réflexion. S'agissant de ce second point, je relève au passage qu'un « ressort dernier » lorsqu'il est décrit revient à un « d'abord ». C'est dire à un ressort premier puisque finalement... Non, ce n'est pas (que) pinailler sur les mots. Cette commutation, qu'elle soit coquille ou boulette, éveille aussi tout un flot d'interrogations qui, de quelques façons, nous occupera en temps et heure : l'originalité de la grille, et notamment de la grille moderniste dont Mondrian saurait faire l'emblème d'après Rosalind Krauss, la grille en tant que schème où la forme, définie comme possibilité de structure, éventuellement de sens, vient suivant tel ou tel processus à tel ou tel moment, etc.

Quant au premier point, l'exemple nous permettra de reprendre le fil. A poursuivre la citation qui engageait ce chapitre, nous comprenons que la « *semiosis* picturale » se veut comme elle est dite, au sens propre, et que l'espace d'inscription renvoie (le regard se cramponne et l'urgence se règle) au format du tableau. Je cite : « Espace d'une signifiante autre, [...] sur le fond duquel se profilent les signes et s'enlèvent les figures, mais qui n'en est pas moins partie intégrante du « système » qui en actualise les

³²¹ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 63

³²² Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 64

³²³ L'article concerné (« l'éveil du regard », *Fenêtre jaune cadmium*) est de 1958 ; sa seule référence explicite à la définition de Wittgenstein (in « La grille comme volonté et comme représentation », *Cartes et Figures de la Terre*) date de 1980 ; et, pour préciser, l'allusion au fait que la grille n'est pas structure (in « la peinture est un vrai trois », *Fenêtre jaune cadmium*) ne lui vient qu'en 1983.

puissances : la verticale ne « signifie » pas par elle-même, mais en temps seulement qu'elle *fend* l'espace, là où l'horizontale ne produit pas nécessairement le même effet, tandis que la valeur d'une plage colorée se modifie selon qu'elle occupe telle ou telle portion du champ pictural. »³²⁴ Or, cette proposition selon quoi une verticale *fend* l'espace (et seulement) fait sens unique. Par ce verbe qu'il souligne, l'auteur entend sûrement que le trait vertical divise, qu'il sépare et fait clivage, comme tout trait au demeurant, mais suggère de plus un mouvement (de bas en haut ou de haut en bas peu importe) vers l'avant, au résultat une fente, une ouverture, si fine soit-elle, qui tout de go donne sur un espace en profondeur. Comme si le tracé interstitiel avait su garder, tel un dernier bastion de l'évidence à l'œil, un peu de cet « à travers » classique. C'est subtil, d'un même élan d'autres regards auraient plutôt traduit couleur en atmosphère. C'est subtil, tout ce qui n'est pas dans l'embrasement fait rideau. C'est subtil, une histoire de l'art se raconte en charnière : la peinture à dessin d'une scène se clôt car, chez Mondrian, le dessin s'ouvre en peinture, tel un reliquat de transport obligé, une part de signification irréductible, tandis que la peinture de part et d'autre se dit elle-même comme dit « tableau ». Et puis, non, le verbe est déjà dans le fruit ; c'est plus subtil. Qu'il en soit différemment de cette fente est très possible, la peinture de part et d'autre signifie aussi. Elle produit du sens. Et c'est bien là le degré de subtilité le plus pénétrant que ménage l'emploi du verbe « fendre », il relève ce qui venait en conclusion : l'irréductibilité en peinture n'est pas « de sens » mais s'accorde au fait d'en produire inmanquablement, ce que devait sous-entendre l'usage du mot signification. D'ici, peut-on sentir pointer au loin la forme définie comme possibilité de structure et ce qui s'ensuit d'éventualité en terme de signe ; rappelant ou soulignant toutefois que l'outil théorique n'apparaîtra explicitement chez Hubert Damisch qu'à l'égard de la grille (ou pour mieux dire du quadrillage) en cartographie, jamais moins implicitement que dans son article consacré à François Rouan³²⁵ concernant le domaine pictural, là aussi à propos d'une grille.

La peinture, donc, produit du sens. Et, comme l'auteur vient à dire, face aux œuvres de Mondrian, en conséquence, « l'œil s'inquiète : comment convient-il de considérer des tableaux de cette espèce, et d'abord de les regarder ? Comme autant de dispositifs discrets, et si j'ose dire centripètes, ou l'amorce, centrifuge, d'une organisation globale de l'espace ambiant ? »³²⁶ De là que l'auteur pose l'inquiétude du regard génératrice d'un mouvement qui, d'une part, interdit de fixer une image, d'autre part, ramène constamment aux composants plastiques, c'est-à-dire à ce qui fait justement l'inquiétude du regard comme la puissance génératrice de l'œuvre ou, si l'on veut, à la « peinture » ou au « tableau » si tant est que ces termes traduisent, quoiqu'on puisse avec eux prétendre d'une réalité physique, une poétique incompressible. Je comprends. Le souci, c'est que le cas d'interprétation n'est pas rare qui s'arrête, malgré tout, à telle image. D'où l'on peut penser que l'inquiétude aux vues du « tumulte » pousse tout aussi bien le regard à trancher. Nous avons rencontré certains exemples de la sorte, je crois, et le recours d'Hubert Damisch au verbe « *fendre* » s'agissant du trait vertical en est. Je soupçonne cependant cet usage souligné d'une intention à la fois didactique et dialectique : l'auteur ne dit pas que le regard peut autrement s'attacher à résoudre, nier l'inquiétude au lieu de l'assumer, instituer quelque détermination plutôt que de s'atteler au dit mouvement, mais

³²⁴ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 63 (c'est l'auteur qui souligne)

³²⁵ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp.275-305

³²⁶ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 67

l'enseigne par l'exemple que constitue ce verbe ; reste que cet exemple fonctionne sur un pré requis, si ce n'est partisan (le figuratif n'est plus, vive l'abstrait), simpliste (l'abstraction est l'exact opposé de la figuration). Simpliste, le mot est fort j'en conviens ; il est à la mesure du double travers qui vient en conséquence. Le premier, un dénigrement obligé de toute interprétation de l'œuvre de Mondrian s'accordant à l'image figurative, celle d'un Butor, celle d'un Z, par exemple, et d'autant plus lorsqu'elle s'affuble de certains relents « classiques », celle d'un Milner. Le second, une assurance quant au fait de ne point « fixer » dès lors que l'interprétation navigue sur du signe non iconique ; or, comme il ne saurait autrement être indiciel, ou seulement, l'inquiétude se solde bientôt de savoir où l'œuvre nous mène. Et justement, voyons comme se conclut « l'éveil du regard » :

« Comment ne pas voir que l'œuvre de Mondrian emprunte précisément son évidence plastique du refus du « sujet » et de l'élimination systématique de tout effet qui ne serait pas immédiatement lié aux moyens plastiques ramenés à leur « essence » ? Ces œuvres d'une exactitude rigoureuse encore qu'aléatoire, et qui se veulent purement « objectives », éveillent paradoxalement en nous le doute, et comme une liberté du regard, lequel n'est plus astreint à la constitution d'un « irréel », mais laissé libre d'explorer l'objet de peinture et d'en jouer. [...]

Un tableau n'est pas muet comme le monde, il veut dire quelque chose, et celui qui peint sait fort bien [...] ce qu'il fait. Le « plaisir » esthétique dont elle peut être l'occasion, voire la valeur culturelle, formatrice, d'une œuvre de peinture est lié au fait que la compréhension suppose un effort et même un travail dont l'ampleur échappe à ceux qui n'ont d'yeux que pour l'art du passé, la tâche se réduirait-elle à revenir de l'image au tableau. Cette activité [...] veut que l'œuvre de Mondrian se présente d'abord comme une poétique qui nous enseigne tout à la fois que le sens adhère nécessairement aux moyens picturaux, même réduits à la limite, et que la perception esthétique dépasse à chaque instant le matériel qu'elle inspecte vers une synthèse qui est, en fait, donnée dès le départ. [...]

Loin de s'être détourné du réel, Mondrian aura en fait constamment fait retour sur les moyens de l'art où se résumaient selon lui tous les autres, la verticale, l'horizontale, le plan, données premières d'une architecture dont l'idée n'aura pas cessé de l'occuper. C'est à ce lien avoué qu'elle entretenait avec l'activité constructive et les formes nouvelles du bâtir (*nieuwe beelding*) que cette œuvre a dû de s'être développée dans le sens qu'on a dit. [...] [L'] étude de l'œuvre de Mondrian est une invitation au *faire* sous ses espèces les plus concrètes. Paradoxalement, ce sont les développements d'une architecture perpendiculaire qui nous auront, cette œuvre, permis de la considérer autrement, et pour elle-même, de l'isoler de son contexte, et d'y voir une tentative de libération du regard. »³²⁷

Drôle de libération qui, de rejeter l'imagerie en puissance, n'en retient pas pour autant le tableau, ni comme objet se pouvant prétendre de peinture, ni comme dispositif poétique se pouvant retenir pour lui-même, mais qui privilégie en définitive une universalisation du concevoir en art où le moindre composant (« l'horizontal, la verticale, le plan ») se résout tel un élément d'essence architecturale. En filigrane de ce texte et à quelques bémols près, nous reconnaissons dans les grandes lignes l'évolution que nous avons conçue de l'œuvre mondriane : dans un premier temps, non la négation de toute

³²⁷ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 70-73 (c'est l'auteur qui souligne)

possibilité d'image, mais une certaine remise en cause de la représentation classique, un retournement du dispositif perspectif, tel un revirement du tableau envisagé déjà comme rectangle de division du mur en théorie, le problème demeurant d'abord, et pour longtemps, l'appréhension pratique d'un tel format ; dans un second temps, maille à partir avec l'élément couleur et sa faculté d'expansion, une volonté de régler au plus près l'étendue du tableau, de le mettre en phase avec la composition, qui implique un jeu sur la limitation rectangle entre équilibre et cohésion d'ensemble et parvient à un très relatif succès ; dans un troisième temps, une extension tous azimuts, pour autant régulée, et que l'on tend si volontiers à ramener au mur, à la pièce, au bâti, à l'architecture, qu'on en oublierait presque de se demander pourquoi.

Il y a certainement dans cette approche quelque chose de rassurant pour le regard. Mis à par ça, quels arguments ? Les propos du peintre ? De l'aveu, bien sûr. Mais ce n'est pas suffisant. Une approche cosmologique, genre « Mondrian laisse éprouver une certaine ordonnance au monde » par exemple, y trouverait davantage de poids. Il n'empêche, l'interprétation spiritualiste se fait rare ; l'arbre Seuphor cache au plus un bosquet. Hormis le credo « matérialiste » fort représenté, d'abord par les tenants du formalisme greenbergien, plus tard par les chantres de l'indicialité picturale, la critique prend le plus souvent fait et cause pour un conditionnement architectural. Entre les deux sensibilités esthétiques, la plume-épée s'agite parfois ; aussi peut-on lire sous celle de Willem Sandberg : « Le but poursuivi par Mondrian n'a pas été la fabrication de tableaux abstraits. Il n'a pas peint des décorations murales. Peintre, il a employé comme moyens pour ses recherches : la toile, la couleur à l'huile, le pinceau.

Et si par hasard on accroche dans un intérieur une toile de Mondrian et si on la laisse vivre, elle s'étend sur le mur : les lignes et les couleurs commencent à organiser toute la surface qui l'entoure, toute la pièce. Lentement les couleurs fades et les meubles imprécis ne tiennent plus, doivent céder la place. La pièce se purifie.

Ainsi, pas à pas, par une longue vie de recherches, Mondrian est devenu un des créateurs d'un espace nouveau.

Il n'est pas le chef de file de l'école de la peinture abstraite, et les artistes qui peignent aujourd'hui des tableaux genre Mondrian l'ont mal compris. Les architectes, eux, l'ont mieux compris: surtout celui, qui construisant toute une cité, me disait: « Mondrian, c'est le *a* de mon alphabet. » »³²⁸

Purification, mise à neuf, écriture : l'interprétation architecturale apparaît de fait comme une branche du credo spiritualiste. A contourner l'arbre (une certaine façon de se figurer le monde, somme toute, qui d'y croire prétend en révéler l'essence, l'équilibre fondamental, au moyen d'un jeu sur tel rapport, non seulement qualifié de primordial mais défini comme tel, l'angle droit, l'entrecroisement vertical/horizontal), le bosquet devient forêt où la vision idéalisée du monde se retourne en « visée » d'un monde idéal, pour et selon l'homme évidemment, où le dessein de « révéler » laisse place à celui de « faire » (pour reprendre un terme d'Hubert Damisch), où la lecture (de l'œuvre, aussi bien du monde) devient écriture nouvelle, ou pour mieux dire l'ambiguïté du geste, *archi*-tecture. Même reproche... Pardon. Même constat que pour l'approche « matérialiste », il est de sous-jacent à cette sorte d'interprétation quelque parti pris, quelque obédience, plus simple à déceler sûrement, à démêler peut-être. Notons comme,

³²⁸ Sandberg Willem, « L'organisation de l'espace », préface au catalogue d'une exposition tenue à la galerie Denise René en 1957, cité in *Mondrian*, Orangerie des Tuileries, p. 120

dans le propos autoritaire de Willem Sandberg, le mot couleur revient à la charge au contraire du mot ligne, tel qu'à convaincre celui-ci paraît aller de soi tandis que celui-là pallie en quantité ce qu'il trahit en même temps de faiblesse pressentie par l'auteur au sein de son argumentation. Le souci ne réside pas dans le fait d'affirmer que la couleur influe sur l'espace environnant, mais dans la pertinence à qualifier cette influence d'architecturale. L'on peut d'ailleurs se demander s'il n'est pas déjà outré d'envisager, par delà le jugement de goût, le rejet de la fadeur chromatique comme critère d'organisation spatiale, en tous cas de contrôle comme le suppose celui de l'imprécision relatif à « la ligne ». En vantant la rigueur insufflée par celle-ci, Willem Sandberg traduit une considération d'ordre esthétique évidemment ; mais il sous-entend dans le même temps de la direction et de la mesure, l'espace orientable et quantifiable. Concernant la couleur, ce qui s'oppose à la fadeur, c'est l'éclat ; j'en usais moi-même à propos de l'évolution du blanc ; nous comprenons qu'il est aussi question d'espace, mais sans orientation particulière, ni mesure (ou alors d'intensité qui n'est pas -que- de quantité). D'où, qu'il s'agisse d'organiser l'espace, l'éclat (ou plus encore le rapport d'éclats) est un paramètre important, certes, et pour tout dire capital, mais n'en est pas une condition, sinon négative, allant à l'encontre, telle ce que régule, justement, « la ligne ». Beaucoup du travail de Mondrian tourne autour de ce problème. Or, à dire « ligne », plutôt que lignes ou dessin, traits ou tracé, c'est précisément ce problème que l'auteur met en sourdine. « Ligne » ne dit pas comme ça régule, et notamment dans l'évolution : l'atteinte des bords, la recherche de mise en phase, de limitation, la quête du tableau absolu, bref, tout ce qui vient en amont d'un dessein que l'on puisse supposer/évaluer/célébrer de portée architecturale, en amont d'une œuvre de peinture vouée à s'étendre au mur, à s'épanouir dans la pièce voire au-delà. « Ligne » ne dit pas comme ça régule et donc ce qui est régulé : un moment donné l'espace alentour et tant qu'on y est de main d'homme, soit ; mais en premier lieu, jusque 1929-1930 au moins, et pour l'essentiel, la couleur et ses propensions à l'expansion. « Ligne » ne dit pas ovoïde, rectangle et carré ; « ligne » ne dit pas division, intervalle, écart, presque ou quasi ; « ligne » ne dit pas jeu, période, répétition, scansion ; « ligne » ne dit pas variation, équilibre, cohésion ; « ligne » ne dit pas horizontale *et* verticale, entrecroisement, reliquat, grille ; « ligne » dit « la couleur tout autant que le dessin règle (son compte à) l'espace ambiant et ce qui s'ensuit. « Ligne » en taisant les spécificités du dessin retient la couleur à ses conditions, ce qui interdit de penser l'éclatement auquel elle aspire autrement que dans le domaine de l'orientable et du mesurable, un domaine auquel sait répondre l'« architecture ». Et d'une certaine manière le « tableau », ce qu'omet l'auteur.

Plus circonspect, Hubert Damisch évite de parler couleur en cette occasion. Plus malin, il se rabat sur l'équivocité du terme plan à l'heure de dénombrer les moyens mis en œuvre par l'« architecte » Mondrian, un terme qui permet d'induire l'idée d'orientation et celle de mesure sans qu'il soit nécessaire d'y prétendre. En tous cas, l'auteur réprime ainsi toute possibilité d'expansion proprement chromatique, laissant au dessin l'apanage du construire étendu comme faire à tout l'univers de l'art ; ainsi, moins impératif en apparence que Willem Sandberg, mais de manières à la fois plus insidieuses et fondamentales, verse-t-il lui aussi du côté spiritualiste.

Ce type d'interprétation tient pour argument moteur que le dessin chez Mondrian prime sur la couleur. Entendons par là qu'il régule, sous couvert d'un emploi généralisateur du verbe, et nous sommes d'accord (même le « matérialiste » en convient qui dit que la grille organise et/ou coordonne la peinture en plan). Cela étant, nous supposons que ce genre

d'approche rend compte d'une allégeance autrement primordiale : celle du regard au dessin compris comme dessein d'un espace, non seulement tridimensionnel : orientable, mesurable, édifiant (en ce sens qu'il influe sur la salle, qu'il suggère quelque révision du bâtir, qu'il insuffle une haute idée de l'architecture, telle sa compréhension de l'art ou ses prétentions à faire modèle en ce domaine)

J'avoue trouver moi-même chez Mondrian une certaine allégeance de la couleur au dessin, un mode de régulation tel que je pencherai sans peine vers cette sorte d'interprétation. Partant, je considérerai comme dessein à l'œuvre une compréhension du tableau et de ses motivations architecturales. Et, ce faisant, je saurai lui donner une logique constructive. Pour commencer, en poursuivant l'interprétation de *Composition avec jaune* de 1932 au point où nous l'avions laissée : ce n'est pas seulement par rapport de contraste, force d'éclat et de précision, que l'œuvre agit sur l'espace de la pièce, ce n'est pas seulement parce que l'œuvre est vouée à s'étendre ; c'est aussi parce qu'elle sait se retenir *indéfiniment* ; se reprendre, se rejouer, comprenant tout le mur, impliquant tout le mur, ravalant son éclat, précisant ses arêtes, exposant sa contenance aux bornes de l'équilibre comme aux soins d'une cohérence toujours en conquête, de sorte que le mur s'entend voué lui aussi à s'étendre, *infiniment* ; jusqu'à oublier qu'il se campe et participe d'une amplitude comme d'un ensemble déjà constitués ; d'où cet appel à le retenir qui se résout en articulations ; il ne fait pas que résonner dans la pièce, il l'arraisonne et la raisonne ; la mécanique tourne de tous côtés, murs latéraux, plafond, sol, mur opposé, pour finalement revenir, à force d'angles, sur elle-même, sur lui-même et sur l'œuvre ; au jeu d'écart près s'entend ; d'où l'appel à d'autres pièces qui, s'articulant avec la première comme à sa mécanique, saurait au bout du compte donner à ce retour une précision, une cohésion et un équilibre *définitifs* ; il ne serait plus, dès lors, que d'adapter le mobilier, le bâtiment ainsi conçu pouvant quant à lui servir le déploiement sans frein (sinon le goût) d'une architecture nouvelle, quitte à l'entendre s'étendre à tout le domaine de art . Donc je verserai sans peine dans ce genre d'approche ; l'enjeu étant de dégager ce qui la motive, je veux dire, ce qui la rend au regard possible.

Willem Sandberg, lui, ne s'embarrasse pas : son intransigeance vaut pour une toile de Mondrian, n'importe laquelle, c'est-à-dire toutes. Sans biaiser son propos, cependant, nous pouvons supposer qu'il se rapporte aux compositions néo-plasticiennes. Et combien même, cela implique aussi les œuvres effectuées de 1920 à 1931. En raison de l'évolution que nous avons dite, nous pourrions le taxer d'une certaine inconséquence et nous en défaire. Or, cette manière de généralisation à l'emporte-pièce met autrement en éveil l'idée que certains des éléments propices à ce type de lecture, et non des moindres, à certains égards suffisants, interviennent déjà durant cette période, ce qui ramène le prolongement du tracé jusqu'à la lisière et l'abandon du jeu limitatif au rang d'appoints, tel un changement d'échelle intervenu en conséquence. Une idée qui, de s'approfondir, ne manquerait pas d'infléchir l'interprétation selon laquelle l'enjeu aurait été d'abord de concevoir la composition en phase, et donc à la mesure, d'un tableau, telle une éventualité convergente à celle d'un dessein architectural. Je pense à l'importance que revêt dans les deux cas le quasi carré, ce qu'il suggère de régulation, de division, de limitation, d'extension, voire d'articulation ou, généralement, d'implications quant à la manière d'investir la forme, en premier lieu la grille.

II - E - 3 - 1935-1939, période d'abstraction réaliste architecturale

Composition avec bleu de 1935 (Ill. 159, Fig. 43a à d) me laisse penser que Mondrian devait lui-même envisager une convergence de la sorte. Comme quoi nous sommes sur le fil. Ici, le regard « tout sceptique » connaît pour péril de se fondre en symbole. Garde-fou si précaire soit-il : tenons en mémoire que cette œuvre est aux yeux de Michel Butor représentative de « l'isolé ». A ce propos, justement, l'auteur dit que la figure E combine la figure D (dont *Composition avec jaune* de 1932 donne le premier exemple) et la figure C (dont *Composition avec rouge, jaune et bleu*, la même année, fournit le dernier cas), ce n'est pas faux mais vague : passons le caractère symbolique de la croix « calvaire » et celui du carré « habitant », cette description ne relève pas que l'entrecroisement se porte en hauteur expressément contre la condensation des écarts et des intervalles caractéristique de la figure C (dans le quartier inférieur droit, seul un petit prolongement vertical accompagne le rectangle cerné). Suite à l'unique trait vertical de *Composition avec jaune*, étant donnée la qualité de trait progressivement dévolue aux bords, à l'heure où l'œuvre elle-même tend à devenir période, il apparaît logique que la condensation des écarts perde de sa pertinence à l'échelle du tableau. Or, à peine évoquée pour argument cette propension de l'œuvre à se répéter sous prétexte d'asseoir mécaniquement, et sa cohésion, et son équilibre, nous remarquons que son format carré, malmené en bordure par trois quasi carrés (deux qui en appellent à une grosseur de trait supplémentaire à droite, un qui en appelle à une demi grosseur de plus en bas), se rééquilibre de manière tout à fait cohésive une fois amplifié à mi-grosseur sur deux tours. Telle qu'envisager à l'égard de *Composition avec jaune*, la réitération de l'œuvre s'avère ici superflue. Cependant, le blanc éclatant, une forte impression d'extension et surtout une sensation de « carrés morcelés » ne cesse d'inciter le regard à évaluer cette option. Or, le rectangle de scansion révèle des proportions presque équilibrées (une grosseur lui manque latéralement pour atteindre au carré) tout en se déportant vers le bas et à gauche. Ce détail nous interdit de penser cette œuvre suivant la logique du « tableau absolu » ; au contraire, il nous invite à juger d'un enclenchement possible à l'encontre des deux quasis carrés qui malmènent son bord droit ; j'engage donc en fonction une répétition de l'œuvre dans la largeur. Par ailleurs, cette mécanique se trouvant en accord avec la répétition boulimique du quasi carré bleu pris pour étalon, je suppose qu'il en va de même en hauteur. Et de fait, un intervalle de reconduction tel que les bords inférieur et supérieurs sont recouverts par cette systématique laisse émerger toute une imbrication de carrés et de quasi carrés. Ainsi, *Composition avec bleu* de 1935 reconnaît-elle deux manières de parfaire à la fois sa cohésion et son équilibre, l'une que nous dirons limitative et à l'échelle du tableau, l'autre répétitive et de portée architecturale.

Reprenons depuis *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1929. Six ans auront été nécessaires à Mondrian pour négocier le virage dont nous avons marqué pour phase critique l'extraordinaire série de 1930-1931. Une période décisive où, par contre coup de l'impasse à laquelle aboutissait la quête du tableau absolu, l'élan centrifuge venait si fort qu'il nous est permis de penser que le peintre abstrait réaliste était alors à deux doigts de rompre (avec la couleur ça s'était déjà vu, mais également) avec tout ce qui dans son travail touchait encore de près ou de loin au tableau conventionnel : le support rectangle, le format rectangle, la division rectangle, le renvoi soutenu aux bords rectilignes, la répétition régulière de ses deux directions majeures, l'entrecroisement régulier de lignes

horizontales et verticales, la grille orthogonale. De fait, il ne devait, ce temps, rester pour moyens capables de servir ses intentions que le format à la rhombe, l'épanchement tout blanc, le trait horizontal et le trait vertical tirés deux fois chacun grand maximum. Mais quelles étaient-elles ces intentions ? Révéler l'équilibre au monde, d'où la permanence des directions et la variabilité des mesures, soit ; mais cela était déjà compris dans la quête du tableau absolu. Quelles étaient-elles esthétiquement parlant ? Echapper à l'emprise du tableau ? Donner pleine force au dessin ? Tout autre chose ? Période de flottement. Le fait est qu'en 1932 lui revenait à l'esprit que les enjeux du néo-plasticisme n'étaient pas réservés au domaine pictural, c'est-à-dire au tableau, et, par conséquent, celui-ci à disposition, dans toute son ardeur, saisi comme outil d'une refonte complète de l'art. Je dis « dans toute son ardeur » car j'y entends aussi bien la couleur et ses facultés d'expansion qui, à beau réguler, ne sont jamais totalement compressibles ; même enchâssée par contour, elle peut faire plan, profondeur et renflement, voire, lumineuse malgré tout, si faiblement puisse-t-elle (mettons les gants), irradier. Je dis « outil » et non seulement « division du mur » car le tableau est lui-même divisé, car il est travaillé par le chromatisme, car il peut glisser, s'étirer, se répéter, etc. parce que, division du mur, il n'en est pas moins instrument complexe, sorte de machinerie dont les prétentions d'usage elles-mêmes participent. Je dis « refonte complète de l'art » comme je dirai « élan d'une architecture nouvelle » car l'ambition dès lors devient double : d'une part, la composition abstraite réaliste se veut générer une nouvelle façon de penser l'architecture via la peinture, et donc de concevoir aussi bien le bâtir que le peindre, auquel cas nous entendons deux registres de l'art ; d'autre part, la composition abstraite réaliste se veut représentante d'une architecture nouvelle entendue comme modèle pour l'art, un domaine où le peindre revient finalement à manière d'édifier. C'est de cette façon double que je qualifie d'architecturale la période d'abstraction réaliste débutée en 1932, de cette façon double et dans la lignée de celle, picturale, qui laisse au chercheur, faute de piste à poursuivre, toute la jouissance du jeu qu'il s'est le long forgé : un jeu d'extension régulée, fondé sur une grille dont le reliquat mesuré tient pour moteur le rapport cohésion/équilibre, pour règles l'évidence du carré et l'incidence du presque, pour repère d'évaluation la grosseur de trait. Manque le terrain. Pièce maîtresse, le tableau s'avère pour cela trop juste. Sensé conjuguer les tenants et les aboutissants d'une partie idéale, le monde demeure absolument hors portée. Devenu dès l'époque lieu-refuge de la spiritualité humaine (je rejoins ici Rosalind Krauss), l'art se peut, lui, baliser au faire ; l'architecture, elle, laisse de quoi le penser. 1935, *Composition avec bleu* resserre tous ces liens et boucle le virage, charnière.

Quelques travaux exemplaires nous donneront un aperçu assez précis des suites données à ce virage. Michel Butor choisit *Composition avec rouge* de 1936 (Ill. 158, Fig. 44a à d) comme œuvre représentative de la figure D, sans aucun doute parce que les deux traits verticaux qui s'y prolongent de part en part dégagent une bande relativement centrée, offrant ainsi à l'image de la croix « calvaire » une balance des plus convenues, voire un certain hiératisme. Nous trouvons d'autres exemples relatifs à cette sorte de centrage, notamment dans *Composition avec rouge et gris* de 1935 et *Composition avec rouge et jaune* de 1936 (Ill. 169a et b). Celles-ci laissent supposer comme *Composition avec rouge* de 1936 procède formellement de *Composition avec bleu* de 1935. On peut envisager dans cette évolution une digression d'ordre symbolique, l'image d'un calvaire venant peser sur l'habitant isolé. Le problème n'est pas qu'une telle approche réprime l'effet

d'extension produit par ces œuvres ; elle peut tout à fait l'intégrer et lui trouver une cohérence : un cadrage, un hors champ ou tout autre appoint allant dans son sens. Le problème, c'est qu'elle manque à coup sûr l'essentiel : de l'une à l'autre, la logique de régulation demeure la même (ou se fait plus complexe comme le laisse augurer le bon nombre de carrés et de quasi carrés que l'on décèle entrelacés dans *Composition avec rouge* de 1936). Son format est carré. Quatre quasis carrés malmènent cet équilibre. L'un d'eux en appelle à une demi-grosseur de trait supplémentaire en bas, deux autres à une grosseur de plus à droite ; un quatrième, toujours à droite, plus vaste et divisé, se contenterait, lui, d'un ajout à la demie. De sorte, le format se rééquilibre de manière cohésive une fois amplifié à mi-grosseur sur deux tours. Comme précédemment, nous pourrions nous satisfaire d'une telle perfectibilité limitative où la tendance à l'équilibre ménage une cohésion possible à l'échelle du tableau ; dans ce contexte, comprendre le décalage des demandes relatives au bord droit comme une manière de rendre plus évident le procès d'un tel rééquilibrage ; et pourquoi pas les divisions du grand quasi carré comme une coquetterie. Nous le pourrions, s'il n'était ce blanc éclatant, cette forte impression d'extension et, surtout, ce sentiment de « carrés morcelés ». De prime abord, le rectangle de scansion ne tend pas trop à l'équilibre, contrairement au cas de *Composition avec bleu*. Mais c'est là sans compter l'importance que revêt (effectivement) la bande verticale presque centrée. Reportée sur la droite du support (décidément), elle donne à ce rectangle l'exacte frange qui lui manque pour prétendre à cette sorte de perfection. Je réitère donc latéralement l'œuvre suivant un intervalle correspondant à la largeur de cette bande (grosseurs des traits comprises) de telle façon que le rectangle de scansion se porte au carré si on l'étend jusqu'au bord gauche répété. Par association d'idée, j'engage la répétition verticale en prenant pour référence d'écart la bande horizontale la plus centrée (qui s'avère être aussi la plus fine), m'assurant que la mécanique s'accorde avec la répétition boulimique du petit carré presque central pris pour étalon, en bas, et déjà certain qu'un rejeton du même acabit ponctuera le retour de la bande verticale. De là, tout un enchevêtrement de carrés et de quasi carré apparaît, outre ceux compris dans le champ de l'œuvre. Remarquons en quoi il est plus complexe que celui issu de *Composition avec bleu*. Il y a d'abord la qualité de l'enclenchement qui survient en fonction d'une largeur de bande et non d'une simple grosseur de trait. Il y a ensuite le degré d'intrication. Tel, que le rectangle de scansion, déjà, empiète sur l'œuvre reconduite vers le bas, de sorte que le trait horizontal supérieur de celle-ci flirte avec son arête de base. Tel, qu'un carré émergeant du tracé, à frange externe, à frange interne, des bords et/ou du rectangle de scansion reconduits : divise, chevauche, insère, englobe, épouse, jouxte et/ou reprend chacun des carrés dont l'émergence touche à sa période. Tel, qu'on s'y perd et qu'on en manque une part, sûrement. Mais au fond peu importe, l'idée est là. D'ailleurs, le quasi carré divisé qui malmène le bord droit, travaillé qu'il est par tous les autres carrés (ou quasi) compris par le champ de l'œuvre, en soumet dès l'abord un assez bon schéma. Il y a enfin le jeu d'amplitude qui traverse cet enchevêtrement : nous avons déjà signalé le plus petit des carrés engendrés, tel un rejeton de l'étalon ; le plus grand d'entre eux, un quasi carré que j'indique en brun, englobe toute une œuvre et interpelle, de quelques manières, les huit alentour. Ce disant, je m'attarde à l'échelle d'une période, un carré beaucoup plus grand survient qui comprend quatre œuvres. Je le signale en violet et m'arrêterai là, convaincu qu'il en paraîtra toujours de plus amples.

Nous parlions de démultiplication à l'égard d'un tableau de 1921-1925, de démultiplication du presque,³²⁹ nous la retrouvons ici d'une autre nature, attachée au carré, éventuellement quasi, et d'une échelle (de prétention) beaucoup plus vaste, architecturale.

Par la suite nous trouvons trois orientations. La première est radicale, impétueuse, essentielle, mais tourne court ; l'exemple : *Composition avec bleu* de 1936 (Ill. 153d, Fig. 45a et b). La deuxième est opiniâtre ; elle concerne la majeure partie des œuvres effectivement produites de 1936 à 1939 ; nous trouverons dans *Composition avec rouge et bleu* de 1937 (Ill. 170a, Fig. 46a et b) l'un de ses exemples caractéristiques. La troisième est sourde ; elle se rapporte à des travaux débutés en 1936 mais dont l'élaboration sera mûrie jusqu'en 1942 ; nous prendrons pour exemple *Composition II avec bleu* (Ill. 161, Fig. 47a et b) ; cette recherche souterraine offrira une certaine manière de bilan à la période dite d'abstraction réaliste architecturale ; et c'est d'ailleurs à travers elle que le peintre décidera entre temps d'intégrer la couleur au tracé, ce que montre sans conteste *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937 (Ill. 178) . J'indiquerai au passage que *Rythme en lignes noires* (Ill. 86) relève de cette troisième tendance et que Mondrian tentera au moins une fois de lier celle-ci à la deuxième ce qui donne *Composition avec bleu* de 1937 (Ill. 160).

S'agissant des deux premières orientations, le recours au format rectangle, délaissé depuis 1927 (à de rares exceptions près), est évidemment frappant. Très étiré dans le cas de *Composition avec bleu* de 1936, il s'accommode d'un petit bleu en coin, d'un blanc omnipotent, franc, éclatant, d'une absence relative de croisement et d'un quasi carré si marginalisé et ridicule qu'on ose à peine envisager son équilibre, c'est dire son appel à grosseur de trait supplémentaire le long de la bordure. En deux mots, ici, tout est fait pour concourir à l'effet d'expansion, et ce format disproportionné s'en veut garant. Pour autant, il émane de cette œuvre un profond sentiment de stabilité et de cohésion. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937, elle, montre un format rectangulaire plus ramassé. Il s'accompagne de trois carrés parfaits (dont deux se voient rivés en lisière), d'un quasi carré qui malmène le bord supérieur, d'un quasi carré interne, de deux sections colorées rectangles en périphérie et d'un blanc prédominant. De fait, le tiraillement entre extension, équilibre et cohésion peut paraître adouci par rapport à l'œuvre précédente, il n'en demeure pas moins perturbant. Dans ce contexte, le format rectangulaire favorise l'impression centrifuge et dessert la balance autant que l'unité. Notamment, son recours interdit l'éventualité d'une résolution limitative, du moins telle qu'envisager à l'égard de *Composition avec bleu* de 1935 puis de *Composition avec rouge* de 1936. Nous notons, toutefois : qu'une répétition latérale de *Composition avec bleu* de 1936 se porterait à deux grosseurs du format d'équilibre, ce que comblerait (ainsi redoublé) l'ajout demandé par son quasi carré rabougri ; qu'un tel format serait dépassé d'une grosseur si l'on déportait l'un des bords latéraux de *Composition avec rouge et bleu* selon la plus petite des deux bandes verticales conditionnées par le tracé, ce que ne manquerait pas de compenser le trait supplémentaire auquel aspire le quasi carré coupé par le bord supérieur. Par ailleurs, nous remarquons que, pour cette œuvre représentative de la deuxième tendance, le rectangle de scansion revêt lui-même des proportions presque équilibrées (une grosseur de trait lui manque en hauteur), tandis qu'il s'étire irrémédiablement pour la première. Concernant *Composition avec rouge et bleu*, nous pourrions peut-être nous arrêter là,

³²⁹ A la fin du chapitre II - C - 5

considérer que l'ajout d'une bande reconnaissable, sa connivence avec l'appel du quasi carré en lisière et l'équilibre relatif du rectangle de scansion expliquent en somme la double impression de stabilité et de cohésion qu'elle dégage malgré celle d'extension ; nous le pourrions, peut-être, s'il n'était, d'une part, ce sentiment de « carrés morcelés », d'autre part, ce titillement occasionné par le quasi carré interne qui, en comparaison des trois carrés parfaits et de son pendant compréhensible, apparaît défectueux. Une répétition de l'œuvre qui comprend, au jeu des intervalles, jusque ce dernier élément révèle tout un enchevêtrement de carrés. Ainsi, pour dire vite, le retour du format rectangle que caractérise *Composition avec rouge et bleu*, soit le recours au format rectangle qui caractérise la majeure partie des œuvres produites durant la période 1936-1939, marque l'apogée du conditionnement architectural auquel parvenait *Composition avec bleu* de 1935, parce qu'il entérine le dépassement du tableau. Et non seulement, car ce recours devait aussi s'accompagner d'une volonté d'ordonnement de plus en plus drastique à l'égard de la démultiplication engagée depuis *Composition avec rouge* de 1936 (nul besoin de développer plus avant, une comparaison de l'enchevêtrement d'alors avec celui issu de *Composition avec rouge et bleu* en donne une vision suffisamment limpide). *Composition avec bleu* de 1936, elle aussi, trouve à asseoir sa cohérence et son équilibre au gré d'une répétition calibrée selon ses divers éléments, qui révèle un enchevêtrement de carrés. Il s'avère d'ailleurs très ordonné et, propensions singulières, ample dans l'écartement et très épuré. Seulement, cette œuvre ne nous invite pas d'elle-même à engager cette mécanique, sinon sa place dans la chronologie de l'œuvre, c'est-à-dire exclusivement en fonction du regard que nous lui prêtons, mais certainement pas d'un effet « carrés morcelés ». Certes, l'interprétation trouve sa logique et ses arguments, dans la radicalité (quant au dépassement du tableau voulu à travers le retour du rectangle), dans l'impétuosité (quant à l'ampleur offerte aux intervalles), dans l'essentialité (quant à l'épuration des entrelacs), dans l'abandon (quant à cette orientation si bien portée vers l'architecture qu'on perd de vue -Mondrian le premier- ce qui la fonde : la qualité du dessin), dans la deuxième orientation (conçue tel un recentrage de la première) ; mais, dans le fond, elle trouve aussi sa limite. Je repense aux œuvres de 1930-1931, pour lesquelles il ne saurait être question de grille en dehors de tout renvoi à l'œuvre, d'en parler ou si bien de l'y voir ; et pourtant... Dire que Mondrian était alors en passe de s'en défaire comme de se dégager du tableau est une façon de l'impliquer, par la négative soit, mais d'en parler, faute de l'y voir ; regard rompu à Mondrian ; Mondrian la grille ; de le savoir n'infirme pas, ni ne confirme ; le rejet de la grille via celui du tableau durant cette période très courte, un an, un an et demi, reste plausible ; puis revient la grille, le tableau... Enfin, pas tout à fait, le tableau en tant qu'instrument, machinerie, outil, oui... Le tableau comme dessein, comme « idéal » néo-plasticien, pas vraiment... Si l'on conçoit un virage de l'abstraction réaliste bien évidemment, un changement de cap allant du « pictural » à l'« architectural »... Or, dans cette logique, la limite à laquelle ce heurte l'interprétation de *Composition avec bleu* de 1936 trouve ses raisons : le dessein architectural admet la perte de toute ambition quant à l'absolu tableau (1930-1931) ; mais il suppose la préservation du tableau outil, vecteur et facteur de régulation quant à l'effet d'expansion produit (1932-1936) ; sans quoi, la logique architecturale se perd (*Composition avec bleu* de 1936) ; pour cause l'excès d'ambition, de prétention ; quoiqu'il en soit, revenir à la base : ménager la perceptibilité des rapports qui rendent possible l'émergence d'une systématique répétitive dont le tableau ferait et serait l'instrument, en l'occurrence un jeu axé sur le carré, le presque et la grille orthogonale,

une systématique qui, à force de saisir l'espace qui l'entoure et au-delà encore (de telle manière que je l'ai décrits à propos de *Composition avec rouge* de 1936), reviendrait à asseoir la composition d'un tableau comme à produire les bases d'une nouvelle architecture (1936-1939).

Bilan : *Composition II avec bleu* (Ill. 161, Fig. 47a et b) nous offre de la grille orthogonale un reliquat des plus fournis, du quasi à qui mieux mieux, du carré tant qu'on en veut, de l'enchevêtrement à s'y perdre, un schéma du système aussi précis que dépassé, qui s'étend déjà par-delà le tableau, pas tout à fait carré lui-même. *Composition II avec bleu* nous permet de supposer son lot de rééquilibres éventuels, du carré qui tend jusqu'aux bornes d'un format poussé au carré, du carré qui lui verrait bien un, deux, trois tours de grosseur supplémentaires, histoire d'atteindre aussi au rectangle de sanction, au format cohésif, pas tout à fait carré lui non plus. *Composition II avec bleu* laisse entrevoir une résolution possible, un carré qui dépasse le quasi carré de scansion juste ce qu'il faut pour parfaire son équilibre, d'une grosseur de trait, une résolution qui, outrepassant les bords, rejoue le procès limitatif, conçu à l'égard de *Composition avec bleu* de 1935 et de *Composition avec rouge* de 1936, au niveau du format cohésif, tel un pied de nez fait aux années de quête consacrées au tableau absolu. Une mise en phase possible, enfin. Mais trop tard, l'ambition revue à la hausse, le dessein architecturale, une impression de « carrés morcelés », une clé servie par le trait manquant au rectangle de scansion. Tout un enchevêtrement, que dis-je, tout un emboîtement de carrés apparaît qui, lui, n'est pas sans rappeler le sempiternel déploiement du tableau conçu à l'heure de *Composition avec jaune* de 1932 et d'emblée verrouillé, justement, à répéter l'œuvre, de sorte que l'abstraction réaliste picturale, passé l'atermoiement dû à son impasse, devait recouvrir ce dessein architectural dont Z l'avait dit porteuse. Le néo-plasticisme : du tableau à l'architecture, de l'architecture au tableau, une histoire de retour.

Un retour de l'histoire.

II - E - 4 - D'un autre temps – ou La grille, forme du genre architectural

Je repense à Florence, à l'hôpital des Innocents, à un cube de dix *braccie* de côté servant l'unité de sa loggia en colonnade donnant sur la piazza dell'Annunziata. Je repense au mur considéré comme élément principal dans la conception de l'ancienne sacristie de la basilique San Lorenzo, puis dans celle de sa nef, à une transition telle qu'au moment d'édifier l'église Santa Maria degli Angeli Brunelleschi cède ce rôle au volume. Je repense à ce passage entre architecture pariétale et spatiale entendu comme un trait d'époque puisque, du palais Rucellai à la basilique Sant'Andrea de Mantoue, il se reconnaît aussi chez Alberti, comme une lignée même puisque Manetti suivi de Baccio d'Agnolo, entre autres, sauront apporter à la basilique Santa Maria de Santo Spirito une complexité spatiale plus importante encore que celle initiée par Brunelleschi dans les plans qu'il en dresse deux ans avant sa mort. Je repense au carré qui motive le plan et l'élévation de l'ancienne sacristie de San Lorenzo, qui notamment divisé au quart fait l'unité de son quadrillage au sol. Je repense à la chapelle Pazzi où le même procédé se durcit, tel que le carré formant le chœur fait la base de tout l'édifice, non seulement parce que divisé au $1/36^{\text{ème}}$ il révèle le quadrillage sous-jacent à son plan comme à son élévation, aussi parce qu'il se reporte sur l'avant du bâtiment, réglant en proportion l'adjonction d'une loggia, et parce qu'il donne au grand carré tenant lieu de nef, d'une part sa taille (à raison d'un facteur quatre), d'autre part mesure à glisser de gauche comme de droite (à grosseur de mur près), une aisance latérale suggérant l'appoint sommaire de deux bas-côtés. Je repense à la basilique San Lorenzo dont l'ancienne sacristie conditionne le déploiement, servant les règles du système (division, répétition, toujours rectilignes), la mesure étalon (son grand carré) et l'amorce (une fois celui-ci reporté au centre de la croix) ; je repense aussi aux complexités qui lui sont apportées, fruits de l'expérience cumulée depuis la construction de cette sacristie et d'une réflexion, mêlée de fatuité peut-être, galvanisée par l'ampleur du projet sans doute : une démultiplication de petites chambres carrées menant à quelques subdivisions rectangles le long des bas-côtés et à du décalage autour du transept ; un jeu sur l'épaisseur de cloison tel qu'un alignement laisse percevoir à force de précision chacun des bras du transept comme rectangle tandis que la mesure les révèle équivalent au carré servant de base au déploiement de l'édifice, ou quasi. Je repense enfin à cette réflexion de Linda et Peter Murray concluant le passage qu'ils consacrent à l'évolution des édifices conçus par Brunelleschi et par Alberti : « C'est grâce à cette maîtrise intellectuelle des volumes, des proportions et de la perspective que l'architecture parvint à s'imposer comme le plus grand de tous les arts. Ces expériences et ces découvertes devaient aboutir, à l'apogée de la Renaissance, au concept de l'édifice assimilé à un tout organique. »³³⁰

D'où j'envisage une filiation. Mondrian, Brunelleschi. Cette apposition me semble assez juste, aussi parce que ce sont deux figures, deux emblèmes, deux légendes et que cela stigmatise le parti pris. Originalité moderniste, Renaissance classique. Je crois qu'en retournant le tableau perspectif, son dispositif, Mondrian touche quelque chose qui touche Brunelleschi. Quelque chose comme quoi une réflexion telle « les études de perspective ne sont pas réellement des exemples précoces de grilles. Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle démontrait comment la réalité et sa représentation pouvaient être superposées, comment l'image

³³⁰ Murray, p. 62

peinte et son référent dans le monde réel étaient effectivement liés l'un à l'autre -la première étant un mode de connaissance du second », ³³¹ se retourne en tant qu'argument. La perspective, nous l'avons dit, est d'essence architecturale. Elle vise. Mais cette visée suppose en amont une certaine connaissance du monde, ou mieux une certaine reconnaissance au monde, qui s'oriente et se mesure. D'ici qu'on tente de l'orienter et de le mesurer ressort ce qui manque, ce qui fait défaut à la connaissance : qui n'est pas mesurable, qui peut uniquement se viser, s'escompter, prendre un sens ; et encore, jusqu'à un certain point ; au-delà, l'infini : tout ce qui n'est pas commensurable –même à l'esprit. Ainsi l'homme renaissant construit un monde à son échelle et axé d'après lui. Ainsi l'homme renaissant se consacre au monde qui se représente à lui : orienté, mesuré, infini. Il quadrille et pour le reste : point limite à ses lignes qui lui échappent à se poursuivre. Enfilade sur enfilade, coupole opaque, trouée aveugle. Alors, quand il représente, image et référent sont effectivement liés, il superpose, nulle raison de s'en abstraire, il quadrille ce qu'il peut quadriller et quand vient la limite (bordure et convergence de lignes, fini de la représentation et infini fixé), il s'en arrange. Détournement : je suis d'accord, les études de perspective ne sont pas réellement des exemples précoces de grilles, le quadrillage se reconnaît d'abord au monde orienté et mesuré de l'homme renaissant. Cela dit, lorsque l'homme moderniste le redresse frontalement, en raison d'un rapport de direction primordial jugé réglé le monde en soi, sous couvert d'une qualité révélatrice consentie au tableau et en vue d'une refonte architecturale de l'art, il ne remet pas forcément en cause la figuration (si réduite soit-elle la puissance imageante est là) mais il désamorce, par contre, toute possibilité d'arrangement avec le fini et l'infini d'une représentation forgée sur un monde, jusque certaines limites, à quadrillage humain. Ses compositions s'offrent d'emblée à ce monde, conçu par l'homme renaissant ou si bien moderniste donc, un monde orienté et mesuré, par l'architecte ou si bien le peintre donc, un monde constructible et de ce fait envisageable dans certaines limites, par le père du tableau perspectif ou si bien celui de l'architecture « moderniste » donc, un monde envisageable et de ce fait constructible dans certaines limites –légende, quand tu nous tiens. Le tableau n'est plus, qu'une division du mur. C'est pensé, c'est dit, mais ça n'est pas si simple. Rétenion d'abord : l'ovoïde. Résistance ensuite : le tableau absolu. Résignation ponctuelle : l'expansion tous azimuts. Régulation enfin : le mur, la salle, le bâtiment, l'architecture. En tous les cas sauf un (Résignation) : la mesure (le carré, le presque) et l'orientation (la grille orthogonale). Mondrian propose ainsi de réguler l'espace humain ; et pour ses limites : articulations dans l'immédiat, un tout revient sur lui-même, un tableau, une salle, un édifice, des édifices, une totalité absolue et non moins organique ; et par delà, dessein d'une nouvelle plastique : en principe (de répétition en répétition), une extension sans fin, la visée est dans le temps, néo-archi-tecturale.

Trait d'époque ? Il s'agirait évidemment de ne pas confondre : le néo-plasticisme se réserve à Mondrian ; parler de l'influence de Mondrian sur l'art du moment, « moderniste », serait prendre au mieux la question à l'envers. Trait d'époque, il faudrait pour l'affirmer que le Modernisme lui-même trouve à se définir en ces termes : régulation de l'espace humain et dessein d'une nouvelle plastique ; tel un mouvement auquel auraient tant pris part le recours à la grille et l'œuvre mondriane que l'une et l'autre parviendraient à s'en faire l'emblème. De la sorte, concrétion picturale et implication

³³¹ Krauss, p 94

architecturale sauraient se rejoindre, où le plan du mur ferait le lien entre pan matériel du tableau et édification en volume. Notamment, nous saurions comprendre ainsi : dans quelle mesure il est possible de penser le cubisme, mouvance plurielle mais mouvance tout de même, à la fois au moteur d'une planéité vouée à se résoudre « en peinture », voire à se prétendre telle, et promoteur d'espaces architectoniques (quelle qu'en soient, par ailleurs, les valeurs abstraites ou figuratives, visuelles ou tactiles, etc.) ; ce qui transparait de « classique » chez les tenants du cubisme visuel, Braque mis à part donc, et cependant si bien que c'est par ses travaux que le cubisme se révèle à Mondrian tel un vivier propre à servir le dégrossi d'un art abstrait réaliste : un ressourcement.

En effet, précisons que la filiation Mondrian - Brunelleschi (Originalité moderniste - Renaissance classique) tient du ressourcement. Non du renouveau. Car il ne s'agit, ni d'un regain, d'une reprise suite déclin (c'est tout à fait hors de propos), ni d'une transformation qui, par sa nouveauté, porte à l'essor (de le penser ainsi serait par trop superficiel). L'originalité se veut au cœur du modernisme : *a priori* il devrait rompre tout lien avec le passé. Or, il en est un que nous reconnaissons. Et du mieux s'agissant d'une œuvre posée pour emblématique à cet égard par l'un des critiques les plus radicalement versés à considérer l'originalité moderniste en terme de rupture, Rosalind Krauss. Ou, pour préciser son approche, d'une œuvre jugée emblématique de la grille, elle-même prise pour emblème de l'originalité moderniste entendue comme rupture *avec* l'histoire. D'où cette intuition que je rendrai en trois étapes.

D'abord, le recours à la notion d'originalité m'apparaît quelque peu diffus lorsqu'il s'attache à dire rupture, lorsque l'idée revient essentiellement à celle de nouveauté, à du neuf, de l'inédit. Certes, un tel usage dénote autrement de la spécificité, de la singularité, sous la plume de Rosalind Krauss, et ne suppose assurément que ça. Toutefois, je ne peux me défaire d'une résonance qui contrarie insensiblement la radicalité de son propos : le mot « originalité » fait écho à la notion d'origine, et de là peu ou prou à celles de source, de provenance, etc., ce qui fait grain de sable dans les rouages d'un divorce voulu total avec le passé. Ce grippant hiatus me laisse à penser qu'aux tréfonds de l'originalité sommeille de l'original rêvant d'originel et, en l'occurrence, que repose au sein même de la rupture moderniste (si nette soit-elle *dans* l'histoire) un vague songe de ressourcement, tel un lien tenu de par le temps.

Ensuite, il y a justement toute cette incommodité qui ressort à devoir poser dans l'histoire ce rapport conçu entre Mondrian et Brunelleschi, Originalité moderniste et Renaissance classique, qui, à force de légendes, fait figure de retournement provocateur, tel qu'une manière tout à fait nouvelle de tableau se trouve réinvestir une basilique ancienne, tel qu'une *tavoletta*, perdue de vue mais convenue comme socle de la peinture classique, parvient à faire celui d'une architecture nouvelle ; ça court à l'outrance. Or, pertinemment : dire que Mondrian touche quelque chose qui touche Brunelleschi ne trahit pas d'histoire ; dire ressourcement plutôt que renouveau, originalité plutôt que nouveauté, implique une autre qualité de temps. Un temps qui ne tient pas du déroulement apparent (considéré comme un développement sans heurt ou comme enchaînement de ruptures, d'ailleurs) mais bien plutôt qui retient quelques permanences sourdes, précisant d'emblée que ce temps se nourrit de contradictions, en quoi nous le dirons « mythique » quand viendra l'heure d'en gratter quelques aspects relatifs à la grille ; révérence sera faite à Rosalind Krauss. Quelques permanences donc. Dans le cas précis : un goût pour l'orientation, la mesure ; une volonté de connaître, de reconnaître, de construire, un besoin d'absolu, une appréhension de l'infini, une confiance envers l'architecture. Je ne

pense pas que Mondrian fasse retour à Brunelleschi ; je ne pense pas qu'il le retrouve ; je ne pense même pas qu'il le retourne ; je pense que nous pouvons le concevoir ainsi, je pense que nous pouvons comprendre entre eux une communauté de pensée, ni moderniste, ni classique, une communauté de pensée qui ne date pas plus d'hier que d'aujourd'hui, anhistorique. Une communauté de pensée comme une commune manière de convaincre le monde : jusqu'à la limite de l'orientable et du mesurable, en un mot du constructible. Une communauté de pensée qui, aux yeux de Mondrian, transparait dans le cubisme de Braque... Orientation dans le noir, mesures familières, connaissance intime, reconnaissance par tâtonnement, reconstruction mentale, conception syncrétique, finalisation formelle, reliefs architectoniques. Obéissance quand tu nous tiens -« spiritualiste ». Ou, sacré Mondrian, une conception du monde, que dis-je, une architecture telle que, « loin de la considérer comme une négation de la vie vraiment vivante, nous verrons en elle la réconciliation de la dualité matière-esprit. »³³²

Enfin, la grille ainsi pensée fait l'emblème de l'originalité moderniste jusqu'aux tréfonds ; la forme se retrouve de quelques manières chez Brunelleschi -(Braque)-Mondrian et, communauté de pensée oblige, par delà l'histoire, au fondement d'un art synonyme d'architecture, en un sens absolu, équivalant à l'art de l'espace par excellence, des lignes aux volumes en passant les plans, et garantissant à l'homme un monde axé et mesuré par lui, pour lui ; de sorte qu'il met à l'épreuve la matière certes, mais ne l'éprouve finalement qu'en raison d'une certaine qualité d'espace, voire de langage, quoiqu'il puisse en provenir de significations. D'où le hic : au moment même où devait pointer le caractère premier de la grille, préserver les contradictions, tel à débattre de l'intuition kraussienne, et non seulement comme critère de composition, forme à la fois constitutive (vecteur d'unité d'ensemble) et paramétrique (sujette à variations), mais surtout, comme possibilité de structure et de signification, consubstantielle à celles de mesure et d'orientation, la forme vient à se restreindre à un type d'espace comme à une qualité de sens, toujours corvéables et néanmoins déterminants : à un genre, architectural. Aporie.

A moins d'entendre ainsi une certaine irréductibilité inhérente à la grille : du signifier autant que du construire ; du symbole (originel) autant que de la structure (princielle). Ce qui, à vouloir la définir comme telle ou telle, conduirait chaque fois à une sorte d'impasse. Sinon à dire qu'elle offre à l'entendement l'équivalent d'un dispositif d'énonciation en même temps que l'élément proprement « symbolique » qui vaudrait à son départ, l'espace architectural. Auquel cas, tout recours, quel que soit le domaine d'usage, pictural ou autre, artistique ou autre, n'en serait que modalité. Et nous serions, regards, mains, disposés contraints aux seules études de cas.

A moins qu'il ne soit ainsi question que de la grille orthogonale, selon quoi la singularité du cubisme de Braque s'expliquerait (essentiellement) du fait qu'il est le seul à garder tout du long l'oblique. Et nous aurions fait le tour concernant le domaine artistique, le tout-venant offrant si peu d'entrecroisement régulier de lignes non perpendiculaire ; d'où la théorie n'aurait plus qu'à dresser l'éventail des inflexions relatives à l'appoint de telle ou telle autre forme. Pour sûr la grille prendrait des couleurs.

A moins que nous ayons manqué d'à propos, disons, à restreindre ainsi la grille moderniste au cubisme et à Mondrian. La majeure partie du problème est là bien sûr.

³³² Seuphor, p. 114

Mais, qu'à cela ne tienne, les derniers pas de « ce petit homme tranquille »³³³ concluront cette deuxième partie telle une dédicace des plus respectueuses, de celles qui causent l'ouverture...

³³³ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 73

II - E - 5 - 1939 et par la suite : période d'abstraction réaliste textile - ou Parler grilles

Il n'est pas certain que Mondrian, en intégrant du bleu et du rouge dans le tracé d'une composition de 1937, pense engager plus qu'une avancée notoire dans son travail : tout un bouleversement. Jusque 1942, année durant laquelle il débute *Broadway Boogie-Woogie* (Ill. 180), il est probable qu'il envisage le trait de couleur primaire tel un « plus » accordé aux variations de l'œuvre désormais conquérante à ses yeux, je veux dire résolument portée vers l'architecture ou une conception architecturale de l'art. Même à l'heure de *New York City I*, réalisé en 1941-1942 (Ill. 189), nous retrouvons tous les critères de structuration propices à ce genre de lecture. Mais je vous ferai grâce de la figure et de sa description car le plus important est de noter que la distinction de teinte engendre dans le même temps un effet de « dessus dessous » étrangement nouveau : les traits de couleurs différentes se superposent en apparence et, par ricochet, chaque trait donne l'impression de se tordre dès lors qu'il en croise un autre, même de teinte analogue. Remarquons, d'ailleurs, que les traits de teinte identique, notamment les rouges, montrent des degrés plus ou moins élevés de saturation, ce qui ajoute à l'effet et confirme, s'il était besoin, l'intérêt que lui prête alors le peintre. Cela dit, le tracé noir apparaît sensiblement « au-dessus » du bleu dès *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937 tandis que le « maillage » relativement serré de *Composition II avec bleu* débutée en 1936 laisse s'insinuer un sentiment plus ou moins confus de torsion au niveau des croisements ; aussi, peut-on prétendre que l'étrange nouveauté dont fait montre *New York City I* était depuis longtemps en germe. Quoi qu'il en soit, c'est avec *Broadway Boogie-Woogie* que le dit bouleversement atteint son paroxysme. Qu'il soit encore possible de dégager l'ensemble des conditions prêtant à une approche architecturale de l'œuvre, il devient secondaire. En effet, il se noie dans une myriade de chevauchements et de torsions dont sait rendre compte la notion de tressage, ou mieux de tissage. Mieux, car elle évoque plus sûrement le tissu, sa chaîne et sa trame, mettant de côté la corde et autre lanière. Mieux, car elle évoque formellement une grille. Je disais tressage pour marquer l'influence que prend ici l'article d'Hubert Damisch, déjà cité, où il est question d'envisager le médium pictural suivant un modèle textile, à partir du travail de François Rouan, « la peinture est un vrai trois ». ³³⁴ Je prends l'auteur aux mots : torsion pour épaisseur de plan. Il me semble que cela exprime précisément ce qui (se) chamboule de l'œuvre mondriane avec *Broadway Boogie-Woogie* : une nouvelle qualité d'espace devient possible, toute une contrée de nouvelles significances aussi. Textile, et non seulement architecturale. Et ce n'est pas un hasard si la formulation de cette étrange nouveauté passe par une interprétation relative aux propositions plastiques de François Rouan ; lui-même exhorte par les mots cette autre vue de Mondrian : « Le Mondrian perçu par un regard non-pictural ressemble à ceci : une grille bien disposée, un système désincarné, un regard pur qui met en rapport, dans une mesure apollinienne, le jaune, le bleu, le rouge. Ce qu'il traficote est aussi fou que ce que Pollock pouvait faire. La dépense de Mondrian, par d'autres moyens et d'autres chemins, est aussi grande et forte. Ses *Boogie-Woogie* et *Victory* gonflent au centre du carré, ce que les historiens de l'art ne voient pas parce qu'ils s'occupent plus des propos de Mondrian sur la rigueur et la géométrie. » ³³⁵

³³⁴ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 275-305 (déjà cité)

³³⁵ Rouan François, propos rapportés in Tremeau Christian, « Le Criss cross Pop Art/Supports-Surfaces – Croiser les faire », in *Ligeia - Dossiers sur l'art - Abstractions*, n° 37/40, Paris : Ligeia, octobre 2001/juin

Admettons que nous nous en tenions à la grille orthogonale, et combien même, ça relance toute l'affaire. Deux regards au moins se télescopent et la question de l'entrecroisement régulier de lignes en tant que forme prend du gras. Tout est à revoir. Déjà en matière de terminologie. De typologie, voire. De quel carré nous parle François Rouan ? De celui qui provient par traits, bords ; de division ? De celui qui survient par croisement et revient sans, tel le pointage d'un nœud qui laisserait entendre tous ses prolongements sans qu'ils soient nécessairement donnés à voir ? Ou de celui qui s'amoncelle sur un acolyte plus grand, jaune sur bleu, gris sur rouge, jaune... type module en surcroît ? Et puis « gonfler » ; ça nous dit « renfler » (« plein », « solide », « épaisseur ») mais sans renier que le « volume » puisse se percevoir autrement « vide », « atmosphérique », etc. ; la mêlée est ouverte. Ainsi, l'espace généré par la grille répondrait d'un modèle textile ; ainsi, l'espace généré par la grille répondrait d'un modèle architectural ; ainsi, l'espace généré par la grille répondrait des deux à la fois ; et/ou d'un autre, pourquoi pas. Ce que rejette François Rouan, c'est le tranchant du regard, non sa puissance, le pluriel du voir (si bien de l'œuvre et de la forme). Ça joue ; ça travaille. Le peintre décrit mais ne dépeint pas. Le théoricien décrit pour (sa)voir. L'un voit davantage, l'autre en fait l'aubaine (et conçoit des modèles).

Je penserai textile. Grâce à Rouan. Grâce Damisch. Mondrian. Et puisque Matisse n'était pas là.

Je penserai architecture. Nous savons pourquoi.

Je penserai aussi géographie. La ville d'abord. Parce que ça fait lien : cités idéales et tissus urbains. Ensuite la terre, le territoire. La mesure encore. Puisque Florence était un centre de cartographie. Puisque Damisch. Et viendront d'autres cartes. La maritime, qui vous porte à distance. Le voyage, l'aventure, la méthode. L'intime, qui par exemple vous rend la mer en petites croix.

Je penserai jeu, mais sur le tard...

Victory boogie-woogie (Ill. 179)

Nous disions : prolongement, expansion, extension ; variation, cohésion, équilibre ; régulation, limitation, tiraillement ; répétition ; carré, quasi, grille ; glissement, étirement. Ajoutons : dessus dessous, chevauchement, gonflement, torsion. Une fois le tracé conquis par la couleur tout cela rejaillit au cœur du détail (Ill. 190a et b). L'œuvre au travail... autrement poursuit son dessein néo-plastique.

Y - « *Victory boogie-woogie* est plein de réminiscences d'anciennes époques, c'est une synthèse de toute l'œuvre abstraite de Mondrian. En même temps elle est absolument neuve et semble ouvrir les portes d'une contrée encore inconnue: *hic incipit vita nuova.* »³³⁶

Z - « Je me rends compte seulement maintenant que mon travail en noir et blanc avec des petits plans de couleurs a été seulement du dessin en peinture à l'huile. Dans le dessin, les lignes sont le principal moyen d'expression. En peinture, ce sont les plans de couleurs. Car, en peinture, les lignes sont absorbées par les plans de couleur eux-mêmes dont les limitations gardent cependant toute leur valeur de lignes.

[...]

2002, p. 74

³³⁶ Seuphor, *Mondrian*, p. 405

Il est important de distinguer deux sortes d'équilibres : 1, la balance statique ; 2, l'équilibre dynamique. Aussi est-il compréhensible que certains défendent l'équilibre en art et que d'autres s'y opposent. Le grand combat pour les artistes est d'annihiler l'équilibre statique par la continuelle opposition des moyens d'expression. Il est dans la nature de la nature humaine d'aimer l'équilibre. Celle-ci est évidemment nécessaire pour exister dans le temps. Mais la vitalité dans la continuelle succession du temps détruit toujours cette balance. L'art abstrait est une expression concrète de cette vitalité. »³³⁷

³³⁷ Mondrian Piet, lettre à Sweeney, 1943, citée in *Mondrian*, Orangerie des Tuileries, p. 146

III - GRILLE ET TEMPORALITES

III - A - La grille en tant que modèle textile

III - A - 1 - Matisse, l'image de la réalité et la réalité de l'image

Sagacité de Damisch, acuité de Rouan, nous percevons comme l'introduction de la couleur au tracé modifie profondément la manière dont Mondrian conçoit en dernier recours son attachement à la grille. Jusque là rompue à la primauté du dessin, l'abstraction réaliste trouve quelque inflexion d'approche aux alentours de 1930 ; mais, du tableau à l'architecture, demeure une sphère de possibilités relativement indemne quant à ses fondamentaux : expansion, régulation, extension ; planéité, volume. Pictural ou architectural, si je puis dire, le même combat se poursuit tandis que le champ de bataille évolue, s'articule. L'intrusion dans la mêlée d'une possibilité textile, travail de dessus dessous, jeu d'épaisseur, ne clarifie pas la donne, bien au contraire : il trahit les deux, renforce ici le sentiment de planéité, là déboutte toute prétention à l'avènement d'une bidimensionnalité pure et simple car, suivant la logique du tissage, le plan comprend en lui-même un troisième terme, de la torsion qui n'est, à proprement parler, ni dimension, ni direction. Nous ne regrettons pas cette ouverture, sinon à l'égard de Mondrian pour qui les questionnements tout juste engagés resteront dans l'ébauche.

A combiner la notion de grille et celle de textile, ce n'est pourtant pas à ce peintre que l'on pense en premier lieu, loin s'en faut. Si l'on s'en tient au modernisme, celui qui d'emblée vient à l'esprit, c'est Matisse. Evidemment ? Hubert Damisch ne le prend jamais en considération sous cet angle. Dans « Grilles », Rosalind Krauss le mentionne à peine, tel un cas étrange et sans qu'il soit du tout question de textile. Elle écrit : « on comprendra facilement que, dans l'art du XX^{ème} siècle, la grille soit aussi à l'œuvre là où l'on s'attend le moins à la trouver : dans l'art de Matisse par exemple (ses *Fenêtres*), qui n'admet ouvertement la grille que dans les étapes finales des « papiers découpés ». ³³⁸ Seul Eric De Chassey l'envisage selon cette association, bien que de façon restrictive, voire désinvolte. Je cite : « Ainsi la grille des pères fondateurs du modernisme est-elle clairement un outil anti-individualiste, quelles que puissent être les connotations que l'on donnera à un tel projet. Il existe pourtant une exception contemporaine à cette utilisation dans l'utilisation du motif dans la peinture de Matisse. A cause de l'intérêt de cet artiste pour la décoration, et en particulier pour les productions textiles, il n'est pas étonnant que la grille se trouve répétée souvent dans ses tableaux, non pas comme principe d'organisation, mais comme motif essentiel dans la composition. » ³³⁹ Comme il est stipulé, la formule « anti-individualiste » prête à de multiples connotations et l'auteur ne s'en prive pas, c'est même à cela que tient la cohérence de son propos, précisons. L'expression s'appuie sur une citation de Mies Van Rohe qui, en 1924, déclare : « L'individu devient de moins en moins important ; son destin ne nous intéresse pas ». Elle détermine l'écrin où se serrent finalement à grands traits ceux qu'il nomme les « pères fondateurs du modernisme », à savoir (si l'on remonte le cours du texte) : Mies Van Rohe, Loos, Sullivan, Le Corbusier, Gropius, *De Stijl*, Mondrian, Braque et Picasso. Ce qui les lie : la grille définie globalement comme « motif neutre, rationaliste », soit, suivant les cas, puisqu'il y a peintres et architectes, en tant qu'« indice de peinture » et « symbole [du] rationalisme en architecture ». ³⁴⁰ C'est dire (l'indice pouvant autrement faire symbole et tant mieux) la grille tel l'élément structurant par excellence : dépourvu

³³⁸ Krauss, p. 102

³³⁹ De Chassey, pp. 18-19

³⁴⁰ De Chassey, p. 17

de tout sentiment et, de ce fait, donnant à ce qu'il organise (peinture, tableau, façade, bâtiment, ville) sa raison d'être au monde, intelligible, d'exister en soi comme de se réaliser par delà l'individu (l'artiste, le spectateur, l'usager, etc.). Or, il faut aussi faire avec les œuvres, c'est la moindre des choses pour un théoricien de l'art, et comme parfois elles résistent (malgré tout) à la nébuleuse, loin de s'interroger sur les limites (éventuelles), le comment, le pourquoi, etc. d'une telle lecture, Eric De Chassey fait dans le déni ; à propos de Mondrian par exemple : lorsqu'il écrit « avec l'invention du néo-plasticisme, c'est une attaque paradoxale contre la grille que livre Mondrian »³⁴¹ ou, plus loin, « à partir de la première œuvre néoplastique, la *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1920 (Stedelijk Museum d'Amsterdam), la grille a éclaté ». ³⁴² Nous le retrouvons plus grossier à l'encontre de Matisse : chez qui l'entrecroisement régulier de lignes est dit répété à cause de son intérêt pour la décoration, non pas grâce à c'est entendu, non plus en conséquence d'une ambition que le peintre prône sous le nom de décoratif,³⁴³ une ambition proprement esthétique, et plus largement philosophique ne serait-ce qu'à la façon dont elle excède (en tous les sens du mot) la sacro-sainte culture occidentale³⁴⁴ ; chez qui, De Chassey précise que la grille n'est pas « principe d'organisation » mais « motif essentiel dans la composition »... Admettons qu'il en soit ainsi, une assertion fumeuse me vient en tête, l'irrévérence à force devenant contagieuse : « l'écossais n'est pas une grille puisqu'il est décoratif, mais le vichy l'est puisqu'il est neutre et rationnel », puis une seconde « l'inverse ». Heureusement l'œuvre matisienne ne s'en laisse pas compter, qui sur pièce (pourtant choisie) laisse le critique se contredire : « En 1923, écrit-il, reprenant également la leçon reçue des Nabis sur la construction de l'espace par assemblage de motifs décoratifs plans (les tissus des robes dans les panneaux des *Femmes au jardin* de Bonnard par exemple), Matisse met au premier plan de sa composition un tissu aux contours asymétriques dont le motif forme une grille bleu, noir et blanc [Ill. 191]. La régularité de la grille ainsi formée ne s'oppose pourtant pas au reste de la composition, ni au nu bras levé, ni aux éléments de décoration. Au contraire, elle vibre à leur unisson et met toute la surface en mouvement, imprimant son module, par multiplication d'échelle, aux articulations produites par les horizontales et les verticales des volets, des battants de porte et des murs. »³⁴⁵ S'il n'est pas ainsi, un « motif essentiel dans la composition » qui s'entend comme « principe d'organisation » de l'œuvre, je veux bien qu'on me réserve le sort de Saint Laurent. Je finirai ces remarques sur une note un peu plus conciliante, c'est le cas de le dire ; Eric De Chassey conclut (ou presque) : « Il y a chez Matisse, dans les œuvres produites à partir de la confrontation avec le cubisme une récurrence de grilles, qui relève d'une volonté de réconcilier deux systèmes apparemment inconciliables, celui de la grille universelle, anti-individualiste, mécanique et celui de la respiration de la couleur et par la couleur, exaltation de l'humain et de

³⁴¹ De Chassey, pp. 14-15 (déjà cité)

³⁴² De Chassey, p. 15 (déjà cité)

³⁴³ « Le décoratif, pour une œuvre d'art, est une chose extrêmement précieuse. C'est une qualité essentielle. Il n'est pas péjoratif de dire que les peintures d'un artiste sont décoratives. Tous nos primitifs français sont décoratifs. » (Matisse Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972, p. 308)

³⁴⁴ Concernant le caractère dépréciateur qui accompagne communément le recours à la notion de décoratif dans le domaine de l'art, et par controverse ce qu'il y trouve parfois de revendicateur, je mentionnerai pour référence l'édifiant essai de Jacques Soullou : *Le Décoratif*, Paris : Klincksieck, 1990

³⁴⁵ De Chassey, p. 19

l'individu, dans sa dimension la plus corporelle. »³⁴⁶ Passons sur l'aspect guéguerre entendu comme moteur principal de l'aspiration matisienne, mettons de côté ce que l'auteur arrête de significations et ne gardons que les formes, la grille, la couleur, je suis d'accord. Il me semble, toutefois, avoir montré qu'un souci de la sorte est à l'œuvre chez Mondrian ; leur différence à cet égard, outre le fait que le recours à la grille pour Matisse se concentre en périodes et s'avère en ce sens beaucoup moins systématique, peut s'envisager (pour dire vite) suivant un basculement de rapport dans le questionnement entre image et spatialité : pour le peintre hollandais, la problématique se pose pour l'essentiel en terme d'espace, ce que l'œuvre en génère, et nous trouvons parmi les critères d'interrogation sa « puissance imageante » ; pour le peintre français, la problématique pour l'essentiel se pose en terme d'image, ce que l'œuvre en produit, et sa « puissance de spatialisation », parmi les critères d'interrogation, occupe une place (évidemment) centrale. Cette formulation prête sûrement à redire ; mais déjà me semble plus juste et précise que d'opposer sans plus de nuance Mondrian l'abstrait et Matisse le figuratif (plus juste et précise en regard des œuvres, s'entend, d'un point de vue critique qui, à vouloir demeurer tel, ne peut nier l'importance revêtue par ce genre d'opposition au cours de l'histoire et jusque sur lui, ce qu'il lui doit de formation, rejet ou non, d'élan ou, si bien, de posture).

Une précision avant d'aborder plus directement Matisse : une étude systématique de l'œuvre de Mondrian me paraissait nécessaire parce que l'entrecroisement régulier de lignes (orthogonal) occupe la majeure partie de son œuvre et que d'aucuns le considèrent pour « emblème » de la grille, du modernisme et/ou de l'abstraction picturale ; je voudrais à présent engager un questionnement plus général, sachant pertinemment que je n'en ferai pas le tour ; nous verrons pourquoi et poserons les bases d'une méthode à poursuivre ; aussi, mon approche de Matisse sera-t-elle plus synthétique, axée sur un petit nombre d'œuvres sélectionnées suivant deux critères : elles recoupent des périodes capitales dans l'évolution de l'œuvre et/ou, de quelques manières, jouent au moins d'une grille. La première de ces œuvres servira de tremplin ; nous pourrions titrer le passage concerné, tel un clin d'œil au bel essai de Rémi Labrusse : Présupposés concernant « la condition de l'image ». ³⁴⁷

Une toile de 1924, *Intérieur au phonographe* (Ill.192). A droite, nous voyons l'appareil à musique posé sur le rebord d'une cheminée. Ils relèvent tous deux d'un même point de fuite (relativement central) et sont tronqués par le bord latéral. Une table au premier plan, sur laquelle repose une nature morte, répond également de cette perspective. Un jeu d'ombre et de lumière parachève le volume de ces éléments. Le motif de la nappe qui recouvre la desserte se reflète sur un miroir relativement centré, faisant montre d'une certaine planéité. Un autre reflet, celui de Matisse, se distingue dans la glace ; il ne porte rien permettant d'affirmer qu'il peint. Une tache jaunâtre entre lui et l'aplat strié reste énigmatique : ce peut être une réflexion de la nature morte ; mais comme elle se trouve totalement détachée de la surface rayée, il est possible de l'envisager différemment, tel un objet qu'il maintient devant lui et que l'éloignement nous empêche de distinguer avec netteté, par exemple. Ainsi peut-elle, cette tâche, évoquer l'appareil d'un Matisse « photographe ». Ce genre d'évocation se trouve renforcée par le rendu réaliste et

³⁴⁶ De Chassey, p 19

³⁴⁷ Labrusse Rémi, *Matisse – La condition de l'image*, Paris : Gallimard, 1999

fragmentaire du phonographe et de la cheminée, qui suggère la représentation de « deux éléments coupés au cadrage », et par l'image seconde de la table nappée qui, représentée projetée et révélée en aplat sur une surface sensible à ses valeurs (chromatiques), suggère le processus de production photographique. Cela m'amène à reconsidérer l'intitulé attribué à cette œuvre, « Intérieur au pho(t)ographe ». L'interprétation est outrée, sans doute. Pour autant, elle permet de rendre compte assez simplement de la dialectique dont répond ce tableau. Une dialectique que soulève autrement le tapis étendu au sol, puisque sa bordure gauche renvoie au point de fuite mentionné tandis que son motif, traité en larges touches, surgit tel « un morceau de peinture », de sorte qu'il échappe à la représentation. Ainsi, cet élément concentre les motivations du peintre, à savoir l'assomption d'un dualisme, d'une opposition entre « réalité de la peinture et peinture de la réalité ».³⁴⁸ Matisse travaille à partir du monde qui l'entoure ; il se confronte : à la représentation d'un tel espace tridimensionnel sur une surface plane ; au tableau-fenêtre qui le met en scène en même temps qu'il l'applique en image ; à quelques fondements de la peinture occidentale. « Abstraction si l'on veut mais, selon son expression, « sur racine de réalité » » écrit Pierre Schneider.³⁴⁹ Dans cette optique, d'ailleurs, les détails abondent tant et si bien que l'on finit par trouver cette œuvre rhétorique ; j'en retiendrai cinq. Le premier concerne la tache jaunâtre qui, autrement, s'envisage sur le miroir, altérant le rendu spéculaire et, par association d'idée, celui du tableau en ce qu'il tient encore d'attrait pour la représentation classique et la mimésis. Deuxièmement, l'ombre des meneaux sur le mur de droite qui évoque une structuration de l'espace tridimensionnel antérieure à la perspective renaissante, l'étagement peut-être ; son orientation nous assure en tous cas d'une chose, l'agencement d'ensemble ne se raccorde pas exclusivement au point de fuite susdit. Troisièmement, le quadrillage que constitue la fenêtre fermée ; comme lui, la composition répercute à plusieurs reprises les bords du tableau, renvoyant de fait à sa planéité. Le quatrième détail illustre le travail de la couleur qui contrarie l'illusion d'espace tridimensionnel, insidieusement puisqu'il la sert par ailleurs en jeu d'ombre et de lumière ; le mauve de la porte et de son montant recouvre la montagne au loin, qui plus est, en aplat uniforme ; or, ce genre de rappel restreint considérablement l'effet de distance. Enfin, cette sorte de rideau qui obstrue partiellement la porte ; non content de réitérer plusieurs fois l'horizontale et la verticale des bords, son motif entre en coïncidence avec le cadre du miroir et le pourtour de la fenêtre, ce qui a pour effet de les ramener, par devant la porte, au plan du mur, tel à l'image d'un pan textile, or, le rideau représenté se voit coupé par le bord supérieur, de même les murs, couverts d'une tapisserie d'ailleurs, que tranchent aussi les bords latéraux, d'où cette impression que l'arrière plan ramené au plan intermédiaire tend avec lui au premier plan, quitte à se concevoir ainsi plaquant la nappe, la table, la nature morte, la cheminée, le phonographe, etc. en image et de la sorte au plan du tableau.

Peinture, rideau.

Cela nous rappelle... Quoi ? *Violon et palette* ? Braque, quinze ans plus tôt ? Le parallèle à ses limites bien sûr ; vouloir toucher la chose (réfèrent ou tableau) n'est pas vouloir réconcilier couleur et dessin ; du reste, je n'ai pas l'intention de dire « voyer le maître qui reprend l'élève, ou le rattrape », sous prétexte que Braque, un temps fauve, jeune peintre en proie à l'influence du déjà mûr, aurait à son heure dépassé Matisse, ce serait poudre

³⁴⁸ Schneider Pierre, *Matisse*, Paris : Flammarion. 1984, p. 19

³⁴⁹ Schneider, p. 22

aux yeux ; même parler d'une reconnaissance commune concernant la planéité du tableau me paraît idiot, car ce reviendrait à dire « image » pour Braque en fonction de Matisse, « cohésion » pour Matisse en fonction de Braque, soit à prendre la vue au mot ; or, c'est à surprendre le mot à vue que se pose au contraire le travail critique, en regard des œuvres, ce qui suppose toujours latent ce genre de raccourci, et donc de le prendre en considération, certes, mais comme de le mettre en question ; c'est dans cette veine que je conçois une conséquence commune à ses deux travaux, une conséquence commune qui, pour cause, ne tient pas d'une même ambition mais, disons, d'un creuset culturel convenu ; cette conséquence : la « restriction de l'espace classique » ; en dehors de ça, la planéité que recouvre cette expression se pose singulièrement ; le « rideau » qui, dans les deux cas, survient est « théâtrale », il signe une opacité infligée au *velum* albertien ; cependant, évoquons une référence « textile », leur mise en rapport déjà se fait scabreuse ; et quant à juger d'une conception « textile », pour l'heure nous sommes au moins sûr d'une chose : en l'espèce, Matisse s'appuie sur du motif, pas Braque.

Dans une conférence de 1954, remaniée en article sous le titre « Abstraction, figuration et ainsi de suite... », Clement Greenberg définit de manière plus générale cette notion de « rideau ». Il écrit : « De Giotto à Courbet, la principale tâche du peintre a consisté à creuser sur une surface plane l'illusion d'un espace tridimensionnel. On regardait à travers cette surface comme on regarde la scène par-delà le proscenium. Le modernisme a progressivement rétréci cette scène jusqu'à ce que l'arrière-plan se confonde maintenant avec le rideau -rideau qui est tout ce qu'il reste au peintre pour travailler. Quelles que soient la richesse et la diversité des plis de ce rideau et de ce qu'il y inscrit, et même s'il continue d'y tracer des images reconnaissables, nous nous sentons quelque peu désorientés. Ce ne sont pas tant l'absence ou la distorsion des images qui nous dérangent dans cette peinture-rideau que l'abrogation de ces droits spatiaux dont jouissaient les images du temps où le peintre était contraint de créer l'illusion d'un espace familier -celui même où nos corps évoluent. Sans doute, cette illusion d'espace, ou plutôt la sensation qu'il nous en était donnée, nous manque-t-elle plus encore que les images qui la remplissaient. »³⁵⁰ Dans *Violon et palette* et *Intérieur au phonographe*, ce genre de métaphore se trouve explicitement représenté ; or, selon cette approche, Matisse, Braque, mais aussi Gris, Mondrian, etc. se rejoignent. Je veux bien en convenir, en ce sens aussi que ça ne dit rien de « la richesse et de la diversité » de leurs travaux. Etant dit, il ne faudrait pas que le cas de Matisse se dissolve au gré de cette généralisation, sous prétexte qu'il n'aurait fait que forcer un peu plus ce biais commun, non plus la dernière période de Mondrian. Le tissage n'est pas seulement une manière de rendre le rideau ou, pour le dire autrement, le *velum* opaque, ni simplement d'accentuer la restriction de l'espace classique ; c'est un procès de l'élaboration picturale. Il en est deux autres qui s'opèrent chez Matisse, et se mêlent parfois de façon inextricable, lorsque le motif textile divisé en champs coïncide avec d'autres « divisions » de l'image par exemple, comme c'est le cas dans *Intérieur au phonographe*. A les distinguer nous comprendrons pourquoi. Une œuvre telle que *Intérieur aux aubergines* de 1911 (Ill. 193) nous y aidera.

³⁵⁰ Greenberg, p. 151

III - A - 2 - Où Matisse, le peintre, se nourrit du tapis

Dans *Intérieur aux aubergines*, déclare Pierre Schneider, « subsistent [...] des éléments réalistes : les ombres portées par l'intérieur de la cheminée, par le vase entrevu dans la glace et, surtout, la nature morte ». ³⁵¹ Pour ma part, je dirai plutôt que ce tableau offre à l'œil un semblant de représentation classique, du symbole (statuette, miroir) et de la facture (ombres portées, lumineux modelés, lignes perspectives), des îlots suffisants à entretenir le sentiment d'espace en profondeur auquel il aspire. Si tant est que nous parlions d'« éléments réalistes », nous les considérerons dans cette optique. Le plus déterminé en ce sens est la cheminée : d'une part, elle fuit ouvertement en regard de l'ensemble, soutenue en cela par l'appoint d'un carton à dessin prolongeant sa base ; d'autre part, très contrastée, elle met en exergue le rôle majeur dévolu au rapport d'ombre et de lumière dans l'avènement d'un espace tridimensionnel illusoire. Mais cela, somme toute, se passe en marge. A mesure que l'on s'écarte de la zone concernée, la perspective se disloque jusqu'à se perdre, tandis que les aplats de couleurs balaient les derniers effets d'incidence lumineuse. Globalement, cette œuvre produit une forte impression de planéité.

Pierre Schneider note que le « plan occupé par chaque objet [...] est découpé, « débité » en tranches rectangulaires et redressé à la verticale, frontalisé », ³⁵² ce qui rapporte systématiquement la bidimensionnalité ressentie aux confins de l'œuvre. Comment ? « La solution, dit-il ailleurs, réside dans le rectangle d'étoffe ocre, frappé de fleurs blanches, épingle au paravent. Chaque plan spatial, avec l'information qu'il porte, est inscrit dans un rectangle. Faisant écho à la forme du tissu, il nous invite à le traiter à son tour comme un tissu : la fenêtre elle-même se donne ainsi à lire comme une étoffe. Et la somme de ces rectangles constitue une sorte de patchwork : le rectangle de la toile lui-même. » ³⁵³ Formellement, ce « patchwork » est assimilable à une grille orthogonale, c'est aussi pour ça qu'il confère à l'ensemble de l'œuvre cette sorte de planéité.

Remarquons toutefois comme le travail de la couleur est tiraillé. De ci, elle sert l'effet de profondeur, allant même jusqu'à charrier des contrastes en ce sens qui excèdent l'enjeu de ressemblance dont cet effet se veut classiquement dépositaire. Je pense notamment au recul excessif du paravent vert et bleu que provoque l'ocre du tissu sensément appliqué sur lui pourtant. De là, elle fait au contraire l'appoint qui renforce l'impression de planéité. En effet, si « le schéma rectangulaire confère bien l'indispensable analogie aux plans distincts, écrit Pierre Schneider, sa répétition insistante fait que les différents éléments de la composition risquent de s'additionner [...] plutôt que de se multiplier, se combiner. Pour écarter ce danger, Matisse introduit un contrepoint de couleurs : aux ressemblances spatiales se superposent des dissemblances chromatiques, ou vis et versa ». ³⁵⁴ En d'autres termes, la couleur, par jeux de contrastes et de rappels, équilibre la structuration d'ensemble, ménageant l'espace de telle sorte que les modules rectangulaires se distribuent selon le plan du tableau et non par étage, en profondeur. Dans le cas du tissu appliqué au paravent, donc, il faut croire que l'accointance des deux référents suffit, aux yeux du peintre, pour juguler l'impressionnant écart chromatique.

³⁵¹ Schneider, p. 173

³⁵² Schneider, p. 405

³⁵³ Schneider, p. 173

³⁵⁴ Schneider, p. 405

Suivant cette logique, les « correspondances [de couleurs] sont particulièrement nombreuses et aiguës dans les plans les plus lointains de la composition, afin précisément de les rapprocher de ceux voisins de la surface ».³⁵⁵ C'est pourquoi nous rencontrons nombre de cas comparables à celui du mauve dans *Intérieur au phonographe* ; pour exemple, je relève l'orange qui, à droite, forme bosquet puis rebord de fenêtre, se retrouve au niveau de la nappe centrale et se reflète à gauche dans le miroir.

Etonnamment, ce reflet se poursuit en petites stries de la même teinte. Doit-on voir là une sorte de schéma d'organisation ? Par comparaison, le rideau quadrillé blanc bleu que l'on voit suspendu derrière le paravent semble mieux correspondre au patchwork, non seulement parce qu'il représente un tissu, non seulement parce qu'il donne à voir une grille orthogonale, aussi parce que celle-ci se pose en argument dans un débat prêtant cinq voies possibles au tableau, c'est dire ici cinq manières d'envisager le rapport entre « réalité de la peinture et peinture de la réalité », qui passe par celui du dessin et de la couleur. Je compte ainsi le foyer de la cheminée, le miroir, la fenêtre, la porte ouverte et, enfin, ce rectangle énigmatique aux allures de cadre, coupé par la bordure en haut à gauche, qui chantourne une portion du mur, de son revêtement floral, en silhouette de tableau et comprend, dans ses limites, un pendant plus petit dont la découpe, entièrement rendue, ne retient de l'habillage mural qu'un champ unicolore. Le foyer de la cheminée, c'est l'espace classique radical, architectural. Une perspective précise tranche les rendus de l'ombre. Le mur s'érige depuis la dalle jusqu'au linteau. Et, devant l'« édifice », le petit parvis se déploie en pleine lumière. Le miroir, c'est le domaine de la mimésis, où les arguments du peintre classique (perspective, modelé, etc.) s'associent pour rendre l'illusion, ou plus précisément, ici, celui de sa critique. En effet, comme le dit Rémi Labrusse, le miroir représenté dans *Intérieur aux aubergines* est un miroir problématique, « qui reflète et ne reflète pas, happe vers le fond et renvoie vers le devant : le paravent qui le flanque [...] pénètre impunément dans son espace, de même [...] qu'un mince mais singulièrement audacieux sursaut de la marée des motifs floraux du « fond » ; malgré ces incursions, la glace recèle une image du motif central, mais elle le fait selon des règles déviantes, qui changent les configurations impliquées par une logique naturaliste (couleurs, angles de vue, motifs mêmes) et bouleverse ainsi les attentes du regard ».³⁵⁶ Que l'on y perçoive une grille, il doit s'agir d'une imitation, en l'occurrence celle d'une étoffe et de son motif, mais il peut s'agir tout autant d'une déviance, telle l'aveu d'un dispositif normalement sous-jacent, perspectif, ou la « vague déferlante » d'une scansion étrange. La fenêtre ouverte, c'est le royaume de la couleur. Ici, la perspective se perd. L'éloignement ne provient plus que par étagement. L'intensité prime sur la détermination. La réalité perçue varie de nature. Ainsi, Pierre Schneider peut écrire : « Le paysage perce le mur [...], mais ne va pas plus loin. Son plan coïncide avec celui du mur et [...] celui-ci, modelé et perspective ayant été éliminés, coïncide avec la surface de la toile. »³⁵⁷ La porte bée, c'est le champ des contradictions à l'état brut. Ce champ, constitué en aplats de couleurs limités selon ses bords, tend à faire plan comme à renvoyer à celui du tableau. Cet élan est contrarié par une seconde ouverture sur la droite, la partie supérieure d'une baie où se découpe un paysage sommaire. Cette baie génère de la profondeur, non parce

³⁵⁵ Schneider, p. 405

³⁵⁶ Labrusse, p 78

³⁵⁷ Schneider, p. 83

qu'elle donne sur le dehors, mais parce que son faîte est perspectif (le parallèle qu'il montre avec la lisière du paravent, elle-même perspective, apparaît « fortuit » suivant ce dispositif). Le morceau de paysage forme un plan qui s'attache à cette structuration, tel un petit tableau fuyant en somme. Toutefois, cela ne suffit pas à éliminer l'impression de planéité ; le quadrillage bleu blanc mobilise les limites de ce petit tableau (les deux verticales et ce qui lui reste d'horizontale en haut), et ainsi, reliquat de grille, tout le champ ouvert de la porte. C'est là bien sûr sans tenir compte des trois anneaux qui, ramenant sans cesse le quadrillage au simple rang de motif iconique, assourdit ce qu'il trahit en terme de dispositif. Cependant, la métaphore du rideau relance l'affaire, continuellement... Ici, tout se tient, logiquement parlant. Reste à saisir l'ambiguïté dans ses développements : la réalisation de l'image en peinture dépasse celle (image ou réalisation) du tableau. D'où cinquième proposition : le pattern ou le décoratif sans retenue, qui s'applique en principe et s'adapte aux détournements de deux cadres comme aux détours d'*Intérieur aux aubergines* ; deux cadres rivés au mur, ou si bien vacants ; deux cadres peints, « sur les bords » comme on dit, tels que dorés. De la sorte, écrit Rémi Labrusse : « En eux-mêmes, ces éléments engagent une réflexion sur l'image au sein de l'image. Ils situent l'activité créatrice en tant que telle comme sujet -problématique- de sa propre création. Et ils proposent cette réflexion au spectateur, l'engageant à la poursuivre et à en assumer les conséquences : que « l'espace lui-même est une production » (avec ce que cela implique, aussi bien, d'interrogation incessante sur ce qui n'est donc plus un donné), mais aussi que, « pour qu'il y ait œuvre, il a suffi d'un cadre à l'espace où nous vivons ». »³⁵⁸ J'ajouterai seulement que le pattern dégagé dans l'entre-deux de ces éléments contamine le champ d'*Intérieur aux aubergines*, tout son champ en principe, et se poursuit de même au-delà de ses limites ; aussi, l'engagement décrit se conçoit-il déjà à l'œuvre...

« Le motif quintefolié de l'étoffe ocre, s'arrachant à l'emplacement bien délimité que lui assigne la vraisemblance, après une transfiguration quasi onirique qui le dilate et le fait virer au bleu pervenche, envahit toute la pièce, sol et mur, hormis les parties déjà occupées. La toile entière s'avoue tapis et par-là se trouve livrée à l'expansion infinie selon le plan de la surface. Car dans la mesure où il n'a pas de début, le tapis n'a pas non plus de fin. Le motif rythmé est destiné à être répété à perte d'étendue [...]. »³⁵⁹ Cette répétition de motifs, ou pattern, crée une sorte de grille qui, en accord avec la première, renvoie à la planéité du tableau. Mais, contrairement à elle, toute limitation lui est étrangère. Que le reliquat s'adapte, le pattern demeure potentiellement sans fin tandis que nous entrons dans une autre logique, celle du fragment. Une logique à laquelle répond par principe, et justement, le patchwork.

Pierre Schneider achève sa subtile description d'*Intérieur aux aubergines* en concluant : « Ainsi appels et répons, rappels et contradictions s'entretissent jusqu'au vertige, et c'est ce vertige qui abolit, dans l'esprit du spectateur, les observations de la logique. »³⁶⁰ Celle de l'œil évidemment, il l'écrit dès l'abord : c'est « le tableau de chevalet, lieu de la conception et de l'élaboration de l'espace occidental, perspectif et réaliste, que le « pattern » met en question ». ³⁶¹ Nous lui ajoutons le travail de la couleur et, qui nous

³⁵⁸ Labrusse, pp 78-79

³⁵⁹ Schneider, p. 83

³⁶⁰ Schneider, p. 406

³⁶¹ Schneider, p. 175

intéresse comme lui directement, le « patchwork ». J'entends par ces deux termes, pattern et patchwork, désigner deux variantes de grille répondant d'un modèle textile, deux variantes auxquelles s'ajoutent le tissage rencontré chez Mondrian, qui dès lors se comprend comme troisième variante de ce modèle, et non comme ce modèle lui-même. Je développerai tout cela dans le prochain chapitre.

Auparavant, j'évoquerai l'impact sur Matisse d'une « extraordinaire exposition »³⁶² tenue à Munich durant l'automne 1910, sa rencontre avec l'Art islamique, décisive quant à l'évolution de son œuvre et dont découle, notamment, *Intérieur aux aubergines*. Cette évocation aura deux enjeux : poser en filigrane les bases de ce que le peintre revendique à travers le mot « décoratif », tout bonnement une remise cause du tableau compris comme fer de lance de l'esthétique occidentale, et dire pourquoi le tapis, pièce majeure dans ce contexte, ne sera pas retenu comme variante textile de grille.

« Les photographies de l'exposition montrent une profusion de tapis étalés au sol se recouvrant l'un l'autre, de tissus, de broderies et quantité de céramiques, d'émaux et de cuivres [...]. Des miniatures aux tapis, Matisse fait l'expérience d'un espace interminable, strié d'arabesques ou d'écritures, échappant au « petit espace » entourant les motifs du réalisme. Cet espace non localisable, dans lequel les bords de l'œuvre ne la sépare pas de son dehors trivial mais font en sorte d'en multiplier les limites (par un luxe de chevauchements internes, d'arabesques et de bordures pour reconduire à l'intérieure l'immensité paradisiaque d'un enclos plus vaste encore), a sur Matisse une influence déterminante. »³⁶³ Dans cette déclaration de Xavier Girard s'amoncellent en problèmes les deux enjeux que je mentionnais précédemment.

Pensons-la aux vues de quatre tableaux effectués en amont d'*Intérieur aux aubergines*. Les deux premiers, *Nature morte, camaïeu bleu* de 1909 (Ill. 194) et *Nature morte (Espagne)* de 1911 (Ill. 195), nous permettent d'évaluer l'influence immédiate sur Matisse de la profusion dont nous fait part Xavier Girard. Il le dit lui-même : « L'esprit encore accaparé par la profusion des tapis et des tentures qu'il a vus à Munich, Matisse peint à Séville [...] *Nature morte (Espagne)*. Les fleurs de la nature morte passent dans le plan artificiel du tableau. L'étoffe peinte submerge de vagues florales le bouquet représenté. Celui-ci ne désigne plus le motif de la toile, mais sa force décorative et sa charge émotionnelle. Le rouge des fleurs éclabousse. » Il est clair que la cafetière, la petite bouteille et l'assiette remplie de pommes ne se fondent pas tant dans les arabesques de 1909. Que le tissu envahisse la presque totalité du champ de représentation, il accuse tout de même une inflexion suffisante à rendre assise aux trois éléments de la nature morte. Il n'empêche, bien que contraint au creusement, le pattern est déjà là, prêt à se tendre parallèlement au plan du tableau. Et le dispositif perspectif qui l'assujettit, surligné à frange d'étoffe par la droite, s'affirme certes, mais moribond. L'exposition de Munich est pour le peintre une « nouvelle confirmation ».³⁶⁴ Dans *Nature morte (Espagne)*, le motif textile paraît de la sorte beaucoup moins contraint ; seul l'habillement du canapé répond avec netteté du dispositif qui conditionne l'apparent volume du pot (celui des autres éléments de la nature morte provenant surtout par modelés sommaires). L'impression de creusement repose essentiellement sur le rapport entre le « textile » à

³⁶² Matisse, cité in Labrusse, p. 68

³⁶³ Girard Xavier, *Matisse « Une splendeur inouïe »*, Paris : Gallimard, 1993, p. 68

³⁶⁴ Matisse, cité in Labrusse, p. 68

dominante bleue et la nappe à dominante pourpre. Nouvelle confirmation : le pattern tend toujours à envahir la toile ; mais, comme il s’y accumule en nombre d’espèces, le champ de représentation se sectionne en masses. De fait, ce genre de diversification accordé au déploiement du motif textile renforce en qualité la puissance décorative de l’œuvre. Mais, reste à savoir s’il en va de même à l’œuvre, je veux dire, si, pour autant, elle en devient décorative elle-même ou si, au bout du compte, elle ne fait pas que représenter (de façon singulière soit, mais malgré tout acceptable à l’œil) telles dans un espace creusé, sinon en profondeur, des étoffes qui, elles, sont décoratives. En tous cas, la tension relative au plan du tableau se disperse en regard de *Nature morte, camaïeu bleu*, où la dialectique entre motif décoratif et motif classique (tissu oriental et nature morte, pattern et perspective) se montre bien plus ferme. De « retour à Issy, au début de janvier 1911, commente Xavier Girard, Matisse dispos[e] tapis, paravents et tissus dans [...] *L’Atelier rose* [Ill. 196]. Le tableau oppose la matérialité des étoffes au décor évanescence de l’atelier comme si l’espace décoratif avait vidé l’espace réaliste de toute consistance en dépit de la présence, dans le tableau, de ses propres sculptures ». ³⁶⁵ Il est cependant à préciser que le tapis fuyant au sol se dérobe à la vue et se fond ainsi dans le décor, tandis que l’application du peintre se concentre sur le tissu déployé frontalement, au même titre que le paravent qui lui sert de support –et, à l’instar, si je puis dire, de la toile qui le rend. C’est ainsi que Matisse répond aux doutes qui émanent de *Nature morte (Espagne)*. La fenêtre quadrillée de meneaux et obstruée par la végétation, qui jaillit au-dessus du complexe de patterns constitué par l’assemblage quasi rectangle du paravent et du tissu, sert la parabole : pour que le tableau soit décoratif, il faut penser tissu, patterns, et il faut aussi penser toile, rectangles. De là, l’intuition que l’expérience de Munich se fixe sur fond de pensée couturière. De là, ce que j’entends par « patchwork ». De là, pour Matisse, *La Famille du peintre* (Ill. 197). Tapis de tapis, si l’on veut : où les figures s’aplanissent et comme telles s’interpellent, se répondent, se répètent même (les deux frères) ; où la moindre ligne de fuite s’évanouit, ou presque. Tapis de tapis ou patchwork de patterns, pour différencier bien sûr, la grille qui survient par modules de celle qui jaillit d’une répétition bidirectionnelle et régulière d’éléments peu ou prou nodaux, tels des ronds, des fleurs, des feuilles, de petites stries, des pastilles, tenant lieux de croisements, potentiellement (précisant d’emblée que le pattern se surprend parfois à jouer lui-même de modules, ainsi le damier). Patchwork de patterns, plutôt que tapis de tapis, afin d’éviter le trop d’amalgame entre l’œuvre de Matisse et l’Art islamique, parler d’influences sans confondre.

Giovanni Curatola dans son livre intitulé tout simplement *Les Tapis* ³⁶⁶ offre à cet égard de précieux repères. Dans l’Art islamique, écrit-il, nous « ne trouvons jamais, ou du moins très rarement, un fond sur lequel se détache un objet : l’approche est autre, tout est fond ou tout est objet sans qu’un motif ne prenne le pas sur l’autre : il y a complémentarité, le tout étant peut-être délimité mais non fini par une bordure. C’est un contraste perpétuel entre la lumière et l’ombre (en architecture) et entre les couleurs (dans les tapis). Nous constatons la grande importance, pour ne pas dire la prépondérance de la géométrie et des figures géométriques dans l’art islamique que nous pourrions définir comme un art modulaire (cas assez fréquents dans les tapis, par exemple dans ceux à qui l’on a donné le nom de « Holbein » ou « Lotto » [Ill. 198]). On prend un module (une figure géométrique

³⁶⁵ Girard, p.72

³⁶⁶ Curatola Giovanni, *Les Tapis*, Paris : Nathan, 1982

plus ou moins complexe, souvent construite de façon que sa relation avec l'espace contigu demeure indéfinie, incomplète) et on le reproduit en de multiples exemplaires sans que le dessin soit à proprement parler achevé [Ill. 199]. C'est cela, avec l'horreur du vide (le goût de remplir et de décorer la moindre parcelle de la surface), la caractéristique particulière de certaines phases de l'art islamique. Les figures sont souvent composées de façon symétrique par rapport à un nombre variable d'axes qui servent de centres pour le développement d'un motif reproduit souvent sous forme d'images vues dans un miroir [Ill. 200]. On crée de la sorte de nombreux points de fuite en laissant à l'observateur la possibilité de choisir son angle de vision préféré en changeant le centre focal de l'image (centre que chacun peut choisir à son gré, bien qu'il ne manque pas d'expédients permettant à l'artiste de guider ce choix), la vision que l'on en a se modifie aussi ; on obtient en somme un effet analogue à celui d'un kaléidoscope. »³⁶⁷

Les connivences avec le travail de Matisse, jusque 1930 du moins, tant « qu'il n'aura pas renoncé à la tridimensionnalité et aux attributs qu'elle implique (modélé, perspective, poids, valeurs, etc.) »³⁶⁸ me paraissent évidentes. J'axerai donc mon propos sur les différences, en remontant le cours du texte. Je retiens d'abord ce que recouvre la notion de motif en miroir. Elle s'insinue parfois chez Matisse (les deux frères dans *La Famille du peintre* ou l'intrusion du paravent dans la glace d'*Intérieur aux aubergines*). Mais elle ne repose jamais sur une symétrie radicale. Il y a ensuite cette propension à l'inachevé : d'une part, s'agissant du motif, ce qui implique sa répétition (l'inachevé est au principe du processus de production) ; d'autre part, concernant l'ensemble, ce qui suppose la poursuite du dessin (l'inachevé est cause du sentiment d'extension). Or, l'effet peut au final sembler le même chez Matisse (dans *La Famille du peintre*, *Intérieur aux aubergines*), il n'en reste pas moins que le motif (rond, fleur, etc.) a sa propre unité, qu'il tient de lui-même et non parce qu'il se répète (sauf peut-être la volute, par association d'idée avec l'arabesque justement, dans le paravent d'*Intérieur aux aubergines*). Donc la répétition du motif s'engage mais lui n'engage pas à répétition. Et il ne pousse pas non plus à continuer ; l'impression d'extension ne naît pas du motif. En particulier, il tient rarement du module ou, pour le dire autrement, le module se réserve en champ de motifs, en pattern. En champ de motifs rectangulaire, d'où l'exception qui survient lorsque le motif touche au rectangle (dans *Intérieur au phonographe*, *La Famille du peintre*). Loin de là, l'Art islamique est dit modulaire car le motif finit toujours par se confondre en module (rectangle ou autre), sinon l'inverse, c'est même sa richesse, tant dans la permanence que dans l'inventivité, du reste. Je dis « loin de là » car j'entends bien un éloignement, genre altérité, et non une opposition, telle que l'aurait traduite l'expression « au contraire ». En effet, dans ce domaine (l'Art islamique, le tapis) je n'y connais pas grand-chose et pourtant, du peu que je sais, recourir aux notions de module et de motif m'apparaît déjà réducteur et décalé ; je sens que quelque chose m'échappe et d'une certaine manière m'échappera toujours. Ainsi, lorsque je dis que l'un et l'autre finissent chaque fois par se confondre (au lieu de dire « se correspondre », par exemple), j'entends aussi dire que je n'ai pas idée, ou peu idée, de ce qui se passe, de ce qu'il advient, de ce qu'il en est, sinon confusion de ma part. Je sais seulement que ce quelque chose n'est pas, ou n'est pas simplement, un « motif-module », ni un « module-motif ». Chez Matisse, je ne dis pas que c'est plus simple, je dis que son regard m'est à la base plus commun,

³⁶⁷ Curatola, pp. 38-39

³⁶⁸ Schneider, p. 172

occidental. En tous cas je comprends qu'il mêle motifs et modules, parfois jusqu'à l'ambiguïté, mais je peux le dire parce que cette ambiguïté provient, le cas échéant, de ce qu'il les distingue ordinairement : pattern / patchwork.

Reste deux différences. D'une part, la prépondérance pour la géométrie : qu'il en soit ainsi dans les œuvres de Matisse, l'arête s'incurve, l'angle n'est pas tout à fait droit, la répétition va au même et non à l'identique, la régularité du pattern n'est pas stricte... L'attrait pour la géométrie, s'il en est, ne fait pas règle ; la mesure vient au jugé ; elle se conçoit visiblement dans l'approximation ; une marge est laissée au geste (s'il y a du quasi, la volonté qui va de paire n'est pas de le rompre au chiffre, tout au contraire). D'autre part, la délimitation, le « non fini », la bordure : nous manquons de repères.

Giovanni Curatola plus loin poursuit : « Les tribus arabes, mais aussi les peuples turcs originaires d'Asie centrale, qui se sont installées en Anatolie à partir du XI^{ème} siècle apr. J.-C., ont une solide tradition de vie semi-nomade : elles ne disposent que d'un nombre très réduit d'objets de décoration, surtout d'objets d'usage quotidien, et, parmi eux, un rôle fondamental revient au tapis. [...]

[Ainsi], dans la demeure du paysan ou du berger, comme dans la résidence du sultan ou du calife, le décor est essentiellement constitué par le revêtement du sol, donc par des étoffes et des tapis. La dimension qui prévaut est l'étendue horizontale du plancher, là où l'on s'assoit, là où l'on mange et où l'on dort, et non pas la surface verticale des murs.

On ne trouve qu'exceptionnellement des cas où un seul tapis recouvre toute la surface disponible [...] ; en général, aussi bien dans les habitations que dans les mosquées, plusieurs tapis sont posés côte à côte et il n'est pas rare que l'un recouvre en partie l'autre. Le tapis n'en vient donc pas [...] à représenter un espace ou un dessin finis, puisqu'il peut continuer à s'intégrer avec l'exemplaire contigu : c'est de là que dérive en partie la grande stylisation ou abstraction des bordures et des compartiments de nombreux tapis qui ne jouent pas toujours un simple rôle de cadre ; ceux-ci peuvent faire partie d'un dessin plus grand, ils ne sont pas toujours définis et isolés mais s'intègrent dans un espace qui peut être beaucoup plus vaste. [Les] « tapis de jardins » [Ill. 201] nous fournissent un exemple frappant de perception immédiate : par leur structure compartimentée, ils sont complets en soi et, en même temps, ouverts à de multiples intégrations sans rien perdre de leur originalité, acquérant au contraire cette valeur modulaire (au cas où le module serait un tapis, peu importe presque sa typologie artistique) que nous avons décrite et définie comme la caractéristique de l'art islamique. »³⁶⁹

Soulignons que l'espace éprouvé par Matisse à Munich trouve un écho culturel profond ; notamment dans cette qualité « modulaire » accordée au tapis, ses aptitudes au chevauchement et à l'extension. Dégagé de ses fonctions comme de ses usages, devenu objet d'exposition, ramené de fait à un mode d'approche occidental (statut d'œuvre d'art, regard ethnologue, conditions muséales, etc.), il n'était pas dit. En comparaison, visitons le Musée des tapis et des arts textiles de Clermont-Ferrand, nous n'y trouvons aucune superposition et nombre de tapis s'étendent à la verticale (Ill. 202) ; imaginons qu'il en ait été de même à Munich en 1910...

Nous sommes certains que Matisse à l'heure de peindre *Intérieur aux aubergines* envisage d'abord d'en styliser la bordure : une aquarelle préparatoire (Ill. 203) nous montre en effet une frise qui n'est pas reprise pour le tableau. La raison, me semble-t-il,

³⁶⁹ Curatola, p. 39

en est assez simple : cette frise est comparable à celle d'un tapis ; l'œuvre s'accroche au mur, cependant, elle se fait cadre d'un tableau ; il est inclus dans son champ, certes, c'est un semblant de cadre, mais justement dans ce domaine la comparaison avec un tapis se pose en terme de représentation (iconique, symbolique) ; et, selon ce contexte, la frise perd son statut, sa fonction, sa qualité et, au bout du compte, sa raison d'être : au sol, chevauchée, chevauchante, à l'égard d'autres frises, d'autres tapis ; aussi, retient-elle plus sûrement que tout autre cadre le tableau dans ses dimensions, puisque son champ comprend en totalité la réalité qu'il tient pour référence ; même l'intérieur aux aubergines en tant que rendu limité d'un espace référentiel sensément plus grand se fige puisqu'il en devient second, image d'une image de tapis ; de sorte, cette capacité d'extension autre, « modulaire », que le peintre souhaite emprunter au tapis se retourne en confinement résolu de l'œuvre ; c'est pourquoi, je pense, il abandonne la bordure stylisée ; laissant ainsi libre court à la répétition modulaire qui, pour partie, se fait aussi nodale.

Nous avons vu que l'évolution de l'œuvre mondriane passe par un retournement du tableau, un retournement qui est avant tout d'ordre spatial, axé tel un revirement complet du dispositif d'énonciation perspectif. Ici, il s'agit plutôt d'un détournement du tableau en ceci qu'il génère de l'image. Je pense aux anamorphoses qui poussent à outrance le dispositif perspectif, qui servent sa puissance autant qu'elles la trahissent. La question de l'illusion ne concerne en rien le travail de Mondrian, l'on peut toutefois se demander si le retournement susdit ne trouve pas là quelque résonance³⁷⁰ ; en tous cas, cela mériterait d'être étudié ; j'y viendrai sans doute un jour. Je pense aux anamorphoses, et plus précisément à cette œuvre phare que représente *Les Ambassadeurs* d'Holbein (Ill. 204). Car, si l'on peut parler de détournement à l'égard de ce tableau, il me paraît à l'exact opposé de celui qui est à l'œuvre s'agissant d'*Intérieur aux aubergines*. Mentionnons pour commencer l'espace perspectif réduit au moyen d'un rideau, telle une manière de s'arranger avec l'irreprésentable autant que de s'en faire un argument (un crucifix émerge en haut à gauche) ; s'il y a motif, il est subordonné au rendu des plis, l'enjeu est d'asseoir les limites de la représentation comme de la mettre en scène. Un tapis compte parmi les éléments de cette mise en scène ; passons les détails de la symbolique, son traitement est mimétique ; s'il se montre partiellement frontal, son velouté et ses nuances sont telles qu'il se perçoit distancié et haptique, en proie au surcroît d'illusion ; comme le reste d'ailleurs ; comme le reste, hormis bien sûr la masse étrange ; selon un point de vue très excentré, depuis lequel l'espace illusoire se perd, cette masse révèle un crâne flottant hors du plan du tableau qui, sous cet angle, est perceptible. En résumé, d'image en image, nous allons d'un point de vue à un autre ; le référent textile structure l'espace de la première, lui donne sujet à matière et fait sens. Toute au contraire, dans l'œuvre de Matisse, la perspective ainsi que tout autre facteur réaliste se désamorcent frontalement et nul autre point de vue ne donne raison à l'œil ; dans ce contexte, l'élément textile est d'abord envisagé comme appoint de référence et, si l'on s'appuie sur des critères classiques, d'un réalisme relativement médiocre, c'est un prétexte à chatolement ; mais, dans le même temps, ces qualités finissent de désarmer l'œil, invitant le regard à d'autres considérations (si la frise n'avait pas été abandonnée, elle aurait laissé l'œil dans une attente qui, déçue,

³⁷⁰ Le fameux essai de Jurgis Baltrušaitis nous enseigne d'ailleurs que l'anamorphose ne se résout pas en une simple critique de l'illusion, ni même de la perspective. (Baltrušaitis Jurgis, *Anamorphose ou Thaumaturgus Opticus – Les perspectives dépravées*, Paris : Flammarion, 1984)

aurait conforté le regard dénigrant) ; d'où se révèle à force le dispositif à l'œuvre, tel « qu'aucun point n'est plus important qu'un autre »,³⁷¹ un dispositif qui n'est pas sans rappeler quelques modalités textiles, le pattern, le patchwork, une qualité d'image tout à fait autre. Ce genre de considération évidemment est orienté par l'appoint de références textiles. Nous avons dit pourquoi nous ne retenons pas le tapis comme modèle, ce n'est pas là renier ou amoindrir son influence, bien au contraire, c'est dire aussi sa richesse esthétique comme d'ailleurs celle de l'œuvre matisienne. A parler d'influence au demeurant nous la savons tout à fait large et profonde ; « qu'aucun point n'est plus important qu'un autre » veut dire aussi qu'aucun motif ne se détache d'un fond, or : « Selon Oleg Grabar, qui prend comme exemples les frises de pierre du palais omey[y]ade de Mchatta (VIII^e siècle) [Ill. 205a] -que Matisse a pu voir [...] à Berlin en 1908- et les stucs du palais abbasside de Samarra (IX^{ème} siècle) [Ill. 205b], un des principes fondamentaux régissant la définition islamique de l'ornemental est une relation interne entre les formes qui supprime la séparation entre motif et fond. »³⁷² Nous distinguons dans le pattern et le patchwork deux façons différentes d'y contribuer.

Avant de poursuivre, je m'amuserai à relever une réflexion de Giovanni Curatola qui met en perspective quelque autre rapport entre tapis oriental et peinture occidentale, tel que celui-là influe sur le statut que l'on accorde au tableau classique ; œuvre d'art, il se fait aussi source imagière indispensable à l'historien. De fait, écrit-t-il, « la documentation ne manque pas; elle abonde dans les peintures européennes contemporaines, surtout de l'école italienne et de l'école espagnole. Sur les tableaux et les fresques, on voit des tapis sous les trônes, aux pieds des Vierges et, plus tard, comme dessus de tables. Il y a comme une sorte de rencontre entre deux arts différents ; si le tapis servait alors d'élément décoratif aux peintres européens, les tableaux européens sont aujourd'hui indispensables pour pouvoir rédiger le chapitre du développement des motifs décoratifs dans les tapis. Citons en particulier un *Mariage de la Vierge* (1348) de Nicolo di Buonaccorso [Ill. 206a], une fresque de l'*Annonciation* (peinte au début des années 1400) à la Santissima Annunziata de Florence³⁷³ et encore une *Vierge* (milieu du XIV^{ème} siècle) de Lippo Memmi [Ill. 206c]. »³⁷⁴

³⁷¹ Matisse, cité in Labrusse, p 218

³⁷² Labrusse, pp. 213-214 (Grabar Oleg, *L'Ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris : Flammarion, 1996)

³⁷³ Pour ma part, je n'y ai trouvé qu'une seule *Annonciation* montrant un tapis, celle de Fra Bartolomeo peinte en 1252 [Ill. 206b].

³⁷⁴ Curatola, pp. 45-46

III - A - 3 - Le modèle textile et ses variantes

Trois variantes textiles de grille donc : le tissage, le pattern, le patchwork. La première relative à Mondrian, les deux autres à Matisse. Question de modèle en amont. Il était d'abord architectural chez le peintre néo-plasticien. Le héraut du décoratif, lui, produira des œuvres pariétales et pensera l'atmosphère d'une chapelle. Nous nous demanderons ce qu'il en est pour lui. Et, plus généralement, nous poserons les variantes en ce domaine. Mais n'allons pas trop vite. Dans ce chapitre, précisons le modèle textile, qui vaudra de porter éclairages sur la dernière période de Mondrian et l'œuvre matisienne.

La notion de modèle rapportée à celle de forme d'abord. A la grille définie comme telle, possibilité de structure et qui peut faire signe. Je mentionnais en fin de deuxième partie une sorte d'impasse à laquelle devait nous conduire l'hypothèse d'une construction et d'une signification irréductibles intrinsèques à la forme, tels une structure principielle et un symbole originel. Sauf à définir la grille en tant que dispositif d'énonciation et lui trouver, pour fondement symbolique littéral, l'espace architectural (selon quoi il n'était plus que de concevoir des modalités en ce domaine et d'y ramener chaque cas par l'étude). Mais, à ce moment là, il n'était pas envisagé d'autres irréductibilités possibles en termes de structuration et de signification. La notion de modèle entendue au sens large, en tant que « représentation schématique d'un processus, d'une démarche raisonnée », « structure formalisée utilisée pour rendre compte d'un ensemble de phénomènes qui possèdent entre eux certaines relations » et, le cas échéant, comme « ce qui est donné, ou choisi, pour être reproduit », « servir de référence, de type », ³⁷⁵ nous permettra de traduire ce genre d'altérité. Modèle architectural, modèle textile, plus avant géographique : la grille en un sens se divise, génériquement (une tendance centrifuge). Mais je ne saurais dire à présent jusqu'à quel point nous changeons l'hypothèse : nous parlerons de structures principielles c'est certain, de fondements originels... Peut-être ne sera-t-il question que de « caler » la grille juste en deçà d'une définition lui prêtant valeur de dispositif d'énonciation ; nous verrons cela. Quant à parler de modalités, ou si bien de variantes comme nous y engage le modèle textile, nous sentons déjà pointer une seconde manière de division, qualitative (une tendance centripète).

Outre le fait de répondre d'un modèle, une variante se définit en quatre points. Le cas du tissage servira d'exemple. Premièrement, ce qu'elle suggère de structuration spatiale, de troisième terme éventuellement (de direction, de dimension ou autre). Ainsi, concernant le tissage, et plus généralement le tressage, nous parlons de torsion, telle qu'une épaisseur se résout en plan. C'est à Hubert Damisch que nous devons cette considération à l'égard des *New York City, Broadway Boogie-Woogie* et *Victory Boogie-Woogie* de Mondrian. Mi argument mi illustration, il remarque que ces « toiles, et plus encore les études préparatoires qui en ont été conservées, faites qu'elles sont de bandes de papier de couleur que le peintre déplaçait à son gré, les faisant passer tantôt dessus et tantôt dessous, révèlent qu'elles devaient quelque chose, formellement parlant, à l'opération du tressage. » ³⁷⁶ Ce genre de remarque toutefois est à double tranchant, elle explique bien ce qui se passe, donne à l'esprit une bonne représentation de l'épaisseur dont il est question,

³⁷⁵ Merlet Philippe (s. l. d. d.), *Le Petit Larousse Illustré*, Paris : Larousse, 2004, p. 697

³⁷⁶ Damisch Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 291-292

mais risque à tout moment de pervertir le propos, laissant supposer que la variante (et d'abord le modèle) implique un mode opératoire. Ce n'est pas entièrement faux, la variante renvoie à un certain processus de production, en l'occurrence le tissage, mais cela n'implique pas nécessairement qu'il intervienne dans l'élaboration de l'œuvre. Ainsi, cette sorte de scintillement que dégage *Composition II avec bleu* (Ill. 161) de 1936-1942 joue de torsions qui suggèrent un tissage ; or, sa conception s'appuie sur des dessins préparatoires et non sur un jeu de bandelettes noires. *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937 (Ill. 178) offre un scintillement relativement comparable ; elle correspond aussi à ce moment où le trait s'ouvre à la couleur, qui, dans l'évolution de l'œuvre, précède l'ébauche par bandelettes.

Deuxième point donc, la variante insinue un processus à l'œuvre ; c'est-à-dire du temps. D'une part, à savoir quand la grille s'implique formellement dans la composition : en amont ou en aval ? Le cas de *Composition II avec bleu* est ici exemplaire : si l'on pense « dessin préparatoire », elle est préalable, mais si l'on pense « tissage », elle survient, par accumulation de fils (ainsi qu'elle finira par se perdre de vue d'ailleurs). Le tisserand l'anticipe conceptuellement bien sûr, c'est pourquoi il peut en jouer, sauter tel pas ou changer telle couleur en vue de produire un motif par exemple, mais celui-ci ne sera perceptible qu'à partir du moment où le sera formellement la grille (qui déjà se fond en tissu, dans la masse). D'autre part, à savoir comme se génère de l'espace : non seulement l'éventuel troisième terme, ici du dessus dessous qui vaut pour progression achevée autant que reconduite sous le regard ; mais également de devenir potentiel en terme d'étendue.

Nous abordons ainsi le troisième point : ce que le processus à l'œuvre suggère d'impression centrifuge et/ou centripète, de limitation et/ou d'extension. *Broadway Boogie-Woogie*. J'avoue que cette œuvre me sidère. *Broadway Boogie-Woogie* (Ill. 180). Comment dire... Cette œuvre me sidère parce qu'elle a tout pour être centrifuge et que malgré tout... Non, elle n'est pas centripète... Elle explose, ou plutôt... C'est ça : elle implose... Oui, et mieux encore : elle manque toujours de le faire. Ceci dit, à penser « tissage », je peux l'expliquer. Imaginons le métier : dans un sens, il peut produire des kilomètres de tissu, indéfiniment même, sauf à ne plus l'alimenter en fil, sauf à rompre le processus, mais ce n'est pas le métier qui décide ; dans un autre sens, par contre, c'est de lui que dépend la largeur restreinte de l'étoffe. Or, comme l'on ne saurait déterminer dans quel sens *Broadway Boogie-Woogie* est « tissé », chacun de ses bords recouvre en lui cette contradiction inhérente au métier : la limitation stricte et l'élan infini. D'où ce sentiment d'implosion. Un sentiment éprouvé par Mondrian ? Le format à la rhombe de *Victory Boogie-Woogie* tel un tissage où la trame vaut pour chaîne...

Le quatrième point concerne ce que la variante privilégie de la grille, entre le module, le nœud et la ligne. Le tissage s'inquiète assez peu du premier. Le deuxième y est d'importance puisque la torsion vient à l'heure du croisement et que l'épaisseur tient de là. Cependant, un point (ou un petit carré dans le cas du *Broadway Boogie-Woogie*) suffit pour stipuler un nœud tandis que la torsion s'inflige dans le prolongement, c'est-à-dire à la ligne. De plus, la ligne est potentiellement sans fin mais, qu'il s'agisse d'un trait ou d'un bord, d'une part, nous lui percevons quelque limite, elle se voit définie (comme segment par exemple) et, d'autre part, nous la considérons comme limite, à l'encontre de ce qui l'entoure, elle fait séparation, clivage, division, contour, pourtour, etc. Ainsi la ligne comprend l'épaisseur et la contradiction entre infini et défini, c'est pourquoi le tissage en tant que modèle textile de grille sera dit variante linéaire.

Prenant pour repères *La Famille du peintre* et *Intérieur aux aubergines* de Matisse, nous pouvons définir le patchwork comme variante modulaire et le pattern comme variante nodale. En terme de processus, le premier suppose un assemblage de fragments de tissus, cousus³⁷⁷ ou superposés,³⁷⁸ visant à former une seule étoffe ; stipulons cependant que l'exclusivité accordée au fragment rectangle est contextuelle, la variante en appelle à la technique du patchwork non à sa dimension créative, très diversifiée au demeurant.³⁷⁹ Le second relève d'une répétition régulière d'éléments graphiques unitaires, généralement semblables et repérables dans leurs écartements ; le motif quintefolié pervenche (ou le motif quadrifolié rouge qui habille la cheminé) est à ce titre exemplaire. Notons toutefois : que l'élément de base n'est pas toujours si simple (ainsi le bouquet noir et blanc du tissu ocre) ; que la régularité se joue souvent en quinconce (à l'égard des murs dans *La Famille du peintre*), voire de façon plus complexe (les volutes du paravent) ; et que, la régularité chez Matisse prêtant plus au jugé qu'à la règle graduée, le pattern tend parfois à se dénaturer en semi (les pastilles du canapé accueillant Madame Matisse, voire la répétition du motif quintefolié). Cela étant, ces détails contrarient mollement, me semble-t-il, la typologie dans son ensemble. Demeurent les cas où deux variantes se confondent ; nous avons vu que le motif pouvait faire module, j'ajouterai qu'un pattern, techniquement, peut provenir par tissage ; le temps venu, s'il en est, nous évaluerons sur pièce la plus influente. Revenons au processus, qu'il s'agisse du pattern ou du patchwork, la grille survient : les nœuds potentialisent des lignes régulièrement entrecroisées ; les jonctions répétées de rectangles, aussi. Or, puisqu'il en va de même pour le tissage, nous relevons en cela une permanence du modèle textile. De fait, le recours à ce genre de modèle offre au peintre une systématique qui le détache d'une logique projective, au sens où « systématique » flirte avec « invariable ». D'une logique projective qui, du dispositif perspectif au plan d'édifice, s'impose dans le modèle architectural ; nous serions, en tous cas, bien tentés d'en convenir. Or, nous verrons, d'une part, dans quelle mesure la systématique « textile » chez Matisse devient « projet », d'autre part, que l'imposition convenue à l'encontre du modèle architecturale trouve racine dans la primauté que l'on accorde ordinairement dans ce domaine à la grille de conception linéaire. Mais poursuivons, le patchwork et le pattern suggèrent deux étendues bien différentes. Celui-ci tend résolument à l'infini. Et dans toutes les directions contrairement au tissage. Effectivement, rien n'implique *a priori* que la répétition de motifs s'arrête, se limite. La lisière ou la coupe rompt le pattern à vue, certes, mais non seulement. Elle se place contre formellement, mettant à nu son principe même, la répétition régulière. « A nu » comme on dit « à vif ». Par delà la limite, sa poursuite provoque une tension telle qu'on en oublierait presque sa nature potentielle. D'où cette impression d'extension sans retenue. Tout le champ d'*Intérieur aux aubergines* se galvanise en plan indéfiniment tiré vers l'extérieur. Seul la jonction d'autres patterns le long des bords serait à même de juguler cet élan, c'est du moins ce que suggère le conditionnement modulaire concomitant. Et de

³⁷⁷ Patchwork dit « assemblé »

³⁷⁸ Patchwork dit « appliqué »

³⁷⁹ J'évoquerai simplement le vêtement d'Arlequin, le quilt européen des XVII et XVIII^{ème} siècles qui privilégie le fragment hexagonal, le crazy work apparu dans l'Angleterre du XIX^{ème} siècle, fait de pièces jetées « au hasard » et assemblées par une couture décorative, enfin les centaines de motifs accumulés de génération en génération depuis les premières familles de colons américains, notamment dans la communauté amish.

fait *La Famille du peintre*, malgré ses multiples patterns contraints par la bordure, apparaît tout autant aplanie et, cependant, beaucoup moins tendue. Le patchwork, il est vrai, comprend en principe la limitation. Celle de l'étoffe ; celle du fragment. Mais l'étoffe elle-même se fait fragment, le bord est enclin à joindre d'autres bords. Parties pour partie, du tout au tout. Le patchwork ne tend pas vers l'infini, il aspire à une totalité toujours plus grande, un absolu. D'où cette impression d'extension décidée, mais tenue. Reste à savoir ce que ces deux variantes insinuent d'espace. De troisième direction ou dimension. En soi, aucune. Planéité souveraine. Le damier résiste. La petite statue, les personnages, aussi. Et, dans *Intérieur aux aubergines*, la cheminée, le carton à dessin, la nature morte. Le pattern n'interdit pas l'impression de volume, ou plutôt la représentation d'éléments en volume. Mais il tire à lui cette représentation, pour ce qu'elle est : une image tirée à plat. Et, par contrecoup, l'impression de volume se réduit au rang de stigmat (trace de l'œil comme de tout autre inclination à concevoir une image de réalité par opposition à une réalité d'image). De pattern à pattern vient aussi le sentiment d'épaisseur, à grande échelle, niveau patchwork : paravent cousu au montant de la porte, paravent cousu au montant du miroir, bout de paravent superposé au miroir, j'en passe, fenêtre appliquée au mur. C'est que le patchwork ramène à lui ce que la différence prête d'argument à l'effet de volume, et notamment ce que le contraste de pattern à pattern, de pattern à motif, préserve encore de cet effet, malgré tout. Le patchwork ramène l'impression de volume à un assemblage de pans en pan. Et, plus généralement, l'image, son agencement, à de l'épaisseur. Enjeu : qu'aucun point ne soit plus important qu'un autre. En particulier : qu'aucun motif ne se détache d'un fond. Question, que se posera le peintre : quid de la persistance du sujet s'il y a persévérance du décoratif ? L'axe de référence sera le cas de la figure humaine, car même tirée et ramené à p(l)an, elle garde l'aspect et le pouvoir d'être en scène. Ainsi, Matisse dira, à propos de *La Famille du peintre*, que le sujet joue (encore) un rôle « purement spectaculaire ».³⁸⁰ Et ceci somme toute lui pose longtemps problème, en témoigne son propre visage « reproduit » dans l'étoffe-miroir d'*Intérieur au phonographe*, peint treize ans plus tard. Nous allons voir comme celui-là se pose en même temps qu'évolue la qualité que le peintre concède à la grille. Bien que l'usage en soit ponctuel.

Dans un tableau de 1921-1922, *Jeunes filles au paravent mauresque* (Ill. 207), nous assistons à un revirement surprenant. Les deux figures prennent positions et postures dans un espace tridimensionnel, où une perspective précise s'accompagne d'une facture relativement classique. Pourtant, nous reconnaissons au moins cinq éléments communs à *La Famille du peintre*. Pervertis en ce sens qu'ils ne servent plus l'impression de planéité, mais l'effet de volume naturaliste. La petite table, auparavant évanescence et fondue au tapis, s'y modèle à présent, bien campée sur ses pieds et solide. Le fauteuil, raide et pastillé dix ans plus tôt, apparaît maintenant mœlleux, profond, uni. La cheminée, alors dépliée et centrale, se retrouve ici latérale et fuyante. Les deux jeunes filles comme les deux frères portent un vêtement similaire et se font face mais, contrairement à eux, elles se différencient sensiblement : l'une est debout, l'autre assise ; l'une est brune, l'autre blonde. Enfin, les pans décoratifs qui saturent le champ du tableau sont d'un rendu fade, peu raffiné, parfois grossier, mais globalement voué à la vraisemblance, tout l'inverse d'un patchwork de patterns colorés, pimpants et détaillés. Le paravent mauresque est une

³⁸⁰ Matisse, cité in Girard, p. 72

remise en cause... Du décoratif lui-même en tant que finalité esthétique ? Non. De l'aptitude que peut avoir la figure humaine à prendre part au décoratif ? Ça se discute. De la manière dont le peintre pense intégrer la figure humaine au décoratif en 1911, c'est-à-dire en la traitant telle qu'à la rendre comparable à tout autre motif ? Assurément. Un tableau de 1925 me souffle ces réponses. L'intitulé est clair : *Figure décorative sur fond ornemental* (Ill. 208)

Différents patterns s'articulent de façon à produire un effet de creusement : deux pans de motifs à bandes versent à l'oblique tandis qu'un troisième, à gros médaillons, se dresse à la verticale plus ou moins docilement. Il en résulte une sorte d'espace mur/sol, où se positionnent avec lest et tracés cinq éléments. Au centre, une odalisque modelée montre un angle dos/jambe forcé à l'orthogonale et porte une ombre telle qu'on devrait la voir s'appuyer contre une paroi parallèle au plan du tableau. Le pattern à gros motifs pourrait recevoir cette ombre si, toutefois, il ne faisait pas mur, puisque il est sensé, selon ses acolytes en sol, partir de biais. A gauche, une plante en pot prend assise sur le parterre oblique comme en perspective et, d'aspect classique, se dresse et s'épanouit, ménageant un volume plutôt réaliste. Seulement, la courbure du pot influe sur les médaillons qui lui sont le plus proche. Ceux-ci s'incurvent et s'entrechoquent. En conséquence, le mur s'affaisse telle une chose mole, énigmatique, tandis que son pattern, ailleurs, ressort régulier, frontalement régulier. De fait, le peu d'apparence tridimensionnelle et naturaliste se désagrège et le mur, s'il en est, ne sait plus dans quelle direction aller. Un miroir se présente de front et le retient de même, comme une paroi où se suspendre. Ainsi peut-il au moins recevoir l'ombre de la figure. Le souci, c'est que ce miroir salvateur ne fonctionne pas en tant que miroir : il renvoie lui aussi la figure en ombre au lieu de rendre son reflet. De sorte, le pattern se surprend à l'engloutir, il devient gros motif. De guingois tant pis, le pattern se décide. Frontal, il se revendique pattern à part entière, ni mur, ni paroi, il arraisonne la plante... Mais la figure lui résiste, qui lui fait de l'ombre et l'oblige à se retrancher en fond, ornemental. Vers le bas, une coupe à fruit posée sur le sol semble à tout moment devoir glisser par delà le champ du tableau, malgré (ou peut-être suivant) le pattern à bandes qui génère son appui. Et pour cause, si l'autre ne fait pas mur, pourquoi ferait-il sol ? Il est comme lui pattern et, quoiqu'il en soit des apparences, de ce fait parallèle au plan du tableau. Son pendant suit, évidemment, et l'odalisque comme la coupe à fruit manque de glisser à tout moment. Ce qui les retient : dans le coin inférieur droit, un champ discret, bien que coloré, buttant au devant d'eux tel que plaqué au plan de l'œuvre. Une fois perçu, de discret, il devient obsédant : « morceau de peinture ». Le nu, dos/jambe frisant l'orthogonalité, mime pour partie ses limites, cette partie qui correspond au coin de la toile, celle qui le fixe en butée. Pour contrepartie, le « morceau de peinture » singe sa manière de porter l'ombre, en halo sombre, rehaussant par là même sa valeur de butée comme de pan appliqué au plan du tableau, mais tout en soulignant le caractère illusoire, imagier de cette qualité. D'où nous comprenons que l'odalisque se constitue et se situe comme image dans l'épaisseur d'un plan compris entre ce morceau de peinture illusoire et le fond ornemental. Puis, par ricochet, qu'il en va de même des autres éléments : miroir, plante en pot, coupe à fruit, étoffes. Cependant, si ceux-ci parviennent à se fondre en motifs et patterns, tel un ensemble peu ou prou cohérent, un champ décoratif, l'odalisque y adhère et sa découpe dos/jambe en est fonction, mais elle résiste à s'y complaire pleinement comme à reconnaître en eux des équivalents. Elle n'est pas pattern. Elle n'est pas motif. Décorative en ce contexte, elle demeure avant tout figure

(humaine).

Figure décorative sur fond ornemental s'inscrit dans une série ayant pour thème l'odalisque, dont *Odalisque en culotte rouge* débutée en 1924 (Ill. 209a), *Odalisque en culotte grise* de 1927 (Ill. 209b) et *Odalisque au fauteuil turque* de 1928 (Ill. 209c). Prétexte à débauche de couleurs comme à luxe d'ornements dirons-nous, admiratifs ou dédaigneux. Prétexte ? Comme si « débauche de couleurs et luxe d'ornements » ne devaient rendre, du choix de ce thème et de son insistance dans la seconde moitié des années 1920, qu'une raison apparente ; comme si « débauche de couleurs et luxe d'ornements » ne pouvaient en être la véritable raison. La revendication de Matisse pour le décoratif ne serait pas suffisante ? Pourquoi ? Parce que nous voudrions une raison plus avouable ? Une raison qui nous permette d'éprouver en toute impunité ce que nous éprouvons indéniablement de sensation à l'encontre de ces œuvres chamarrées et luxuriantes (plaisir, écoeurement ou autre.) ? Ce n'est là qu'une toute petite part du problème auquel nous contrainst de répondre la revendication matisienne. Rémi Labrusse écrit : « Une toile de Matisse ne représente rien, et même pas elle-même : elle offre, comme telle, un cadre à nos multiples représentations, qu'elle relativise et auxquelles elle peut simultanément conférer une énergie nouvelle. Le travail d'interprétation ne doit donc pas porter sur l'œuvre (qui, en soi, ne signifie rien) mais sur la fonction qu'elle remplit. Le discours critique n'a pas à être descriptif mais prescriptif : son exactitude dépendra de la façon dont, effectivement, le public va aborder l'œuvre et, par là, lui conférer son sens (qu'elle ne saurait recevoir simplement d'elle-même), en assumant ou non la responsabilité qui lui est ainsi proposée. »³⁸¹ Et encore, à supposer qu'une œuvre d'art, faute de générer elle-même du sens (ce qui déjà nous fait violence, même à le comprendre, même à l'admettre), ait nécessairement pour vocation de nous inviter à en produire (ce qui, dans le cas contraire, révélerait cette vocation tout à fait nôtre, cette responsabilité tel un arrangement et cette assomption comme une facilité en regard d'une hypothèse vertigineuse selon laquelle une œuvre d'art pourrait ne nous engager autrement qu'à ressentir). Or, c'est bien l'opiniâtreté d'une telle supposition que met en question le décoratif. Même et d'abord pour le peintre qui le revendique. Ainsi, pour lui, la figure humaine représente l'achoppement (d'où l'odalisque). Pour nous, l'échappée belle, du sens à trouver... Rassurons-nous : l'*Odalisque en culotte rouge*, l'air emprunté, réifie la figure en obstacle, de travers comme de biais ; la *Figure décorative sur fond ornemental* magnifie au plan de l'image l'immanence de l'écueil ; l'*Odalisque en culotte grise* se fond en allégorie du neutre, où la délicatesse du détail le rend au grossier, le drapé au pan, la réserve au trait, le noir au blanc, le vert au rouge, le jaune au bleu, l'anguleux à la courbure, la verticalité abondante des patterns à l'horizontalité massive du sujet, le vêtu au nu, la sensualité à la froideur... L'*Odalisque à la culotte grise* se neutralise formellement et signifie « neutre » (« qu'aucun point n'est plus important qu'un autre »). Cohérence suprême sans doute. Un aboutissement. Et qui tient si l'on considère la figure comme symbole de neutralité. Seulement, à l'heure même d'en convenir, sa féminité éclate aux yeux ; elle n'est pas neutre. En conséquence, l'allant s'épuise. Dans une toile de 1927, *Femme à la violette* (Ill. 210), une simple grille oblique occupe le champ morcelé du vêtement. Or, si elle semble devoir le ramener au plan du tableau, le fond s'en démarque de par son traitement diffus tandis que la carnation du visage, le modelé du bras et le noir d'ombre confèrent à la figure un volume si franc qu'elle tend à se porter

³⁸¹ Labrusse, p 103

au-devant de l'œuvre. Estimons qu'à cet effet s'ajoute un regard impassible, une moue incrédule, une pause attentiste, un aspect désillusionné, une atmosphère d'ennui, nous entendons presque le peintre dire : « Bon, si je passais à autre chose ». *L'Odalisque au fauteuil turque* remonte sur scène : figure en perspective de damier comme en position d'échec...

En 1929, Matisse réalise une série de dessins, dont le *Repos sur la banquette* et *La Persane* (Ill. 211a et b), où la figure traitée en volume se détache sensiblement d'un fond plan ménagé par un pattern géométrique simple, modulaire, et/ou par quadrillage. Ceci occasionne un basculement quelque peu tendancieux. En effet, le pattern sert encore une grille de modèle textile, même s'il peut s'agir d'une esquisse de bas-relief, tandis que le quadrillage l'entraîne vers le modèle architectural, même s'il existe des étoffes à motif quadrillé. Le médium (dessin) influe sur ce basculement évidemment. Il n'empêche, Matisse le pousse à outrance dans un tableau de 1935, le *Grand nu rose* (Ill. 212a).

Ici, la figure se détache en un aplat unicolore rehaussé de contours courbes sur un fond constitué de trois plans : un grand champ bleu quadrillé de blanc, une marge blanche quadrillée de vert et, coincée entre les deux, une bande en aplat rouge surmontée d'une bandelette plus claire. S'ajoute à cela un élément tricolore tout en rondeur qui semble nouer tous les éléments entre eux. En regard des enjeux auxquels devait répondre la série des odalisques, cette œuvre apparaît à sa manière plus concluante : d'un côté, la figure affirme sa singularité à l'encontre du fond (lignes courbes, couleur chair) et, de l'autre, s'accorde à l'effet d'empilement nivelé que celui-ci propose. Trois critères contribuent principalement à cette captation formelle et néanmoins respectueuse de la figure : son traitement en aplat large, qu'un dessin minimum infléchit peu ; le quadrillage bleu blanc qui l'accueille presque en totalité et, de ce fait, accentue sa planéité ; l'élément étrange qui reprend pour partie sa couleur tandis qu'il lie les autres champs via des incidences de contours.³⁸²

Le basculement que je mentionnais concerne bien entendu les deux quadrillages. Je le disais tendancieux car, à parler de modèle, ce que cette notion recèle de connivence plus ou moins lâche et confuse avec celle d'iconicité intervient ici fortement. C'est deux grilles répondent du modèle architectural : opposé à la fuite, le pavement bleu blanc se redresse parallèlement au mur blanc vert comme au plan du tableau. Or, cinq étapes conservées de l'œuvre (Ill. 212b) nous révèlent que le champ blanc bleu ne correspond pas à un pavement mais à une banquette parée de tissu bleu uni. Le motif apparaît d'abord en stries proches de la verticale, puis il évolue en entrecroisement orthogonal à mesure que deux cloisons en coin s'alignent tel un plan unique quadrillé de vert. Le modèle architecturale était bon, si je puis dire, mais pour de mauvaises raisons. Evoquer un reliquat de carroyage, la résurgence d'un procédé perspectif s'appuyant sur un entrecroisement de fils (mire) aurait été plus judicieux. Image de Dürer où le modèle humain faisant figure surpasse au plan du dessin la représentation d'un entrecroisement de fils ou, si bien, le carroyage pris pour motif textile. Mire pour tissage ? Carroyage pour pattern ? En projection, l'idée qu'il puisse y avoir perméabilité entre modèles... A voir. De là nous pouvons penser qu'avec le *Grand nu rose*, Matisse solde ses comptes. D'une

³⁸² Pour exemple : à gauche, la lisière entre la bandelette rose et la bande rouge croise la limite de la masse jaune en même temps que la limite de la masse marron ; en haut, cette masse marron fait tangente au bord, etc.

part, avec les *Odalisques*, la figure persistante, puisqu'elle répond formellement de l'ensemble sans se perdre de vue, ni revêtir en soutien quelque appoint symbolique : elle dit « grand nu rose » et seulement. D'autre part, avec le tableau classique, le dispositif perspectif... Ce qui peut surprendre. En effet, jusque là le foisonnement de patterns jugulait sans trop d'effort apparent les éventuelles lignes de fuite et autres facteurs d'espace en profondeur ; or, ici, l'empilement se fait au détriment de cette richesse qui, par delà sa vertu circonspecte, représentait depuis le début des années 1910 jusqu'à la fin des années 1920 l'argument foncier et la marque de fabrique du décoratif matisien. Du décoratif matisien contraint, il est vrai et malgré cette vertu donc, au régime de la toile... En fait, cette mise au point avec le tableau intervient suite à une expérience qui conduira le peintre à réviser fermement, non son aspiration au décoratif, mais les conditions et les moyens de sa mise en œuvre. Le *Grand nu rose* est symptomatique d'un profond changement d'état d'esprit : pour le dire pompeusement, l'heure n'est plus de revendiquer le décoratif en art mais de prétendre au décoratif en tant qu'art.

III - A - 4 - Le décoratif matisseien - ou Quand le textile le rend au pariétal

En 1927, lauréat du prix Carnegie, Matisse se rend aux Etats-Unis. Il y rencontre Albert C. Barnes. Cinq ans plus tôt, le collectionneur américain a fait édifier à Merion, dans la banlieue de Philadelphie, une galerie d'exposition de deux étages. Il propose au peintre d'y réaliser une décoration murale de 52 m², ajustée selon trois niches arquées qui surplombent en contre-jour autant de fenêtres. Intéressé, Matisse ambitionne une fresque en équivalence avec la pierre, c'est-à-dire de convertir la peinture en architecture afin que celle-là acquière, eu égard au contexte, une valeur correctrice. De là provient *La Danse (de Merion)* élaborée de 1931 à 1933 (Ill. 213a et b). Nulle grille ici, mais de grands pans uniformes noirs, bleus et roses, où se découpent des figures ondoyantes, constituées en aplats de couleur grise rehaussés de fins contours.

Cette fresque s'inspire d'une œuvre antérieure à la « confirmation » de Munich : *La Danse* (Ill. 214a) que Matisse réalise en 1910 dans le cadre d'une commande faite par Serguei Chtchoukine, un collectionneur russe. *La Danse* de 1910 est un tableau de grande taille qui trouve son origine dans l'arrière-plan d'une toile de 1906 (Ill. 215a), connaît une première version en 1909 (Ill. 215b) et se voit reproduit de biais, et pour « fond problématique », dans une nature morte de 1912 (Ill. 215c). Cela dit, il ne faut pas voir dans *La Danse (de Merion)* une simple résurgence thématique : le sujet de la danse marque chez Matisse l'éclosion du concept de décoratif qui vient au tournant de 1909, une gestation qui le conduit à trouver une « nouvelle confirmation » lorsqu'il visite une exposition foisonnante de tapis fin 1910. Cette résurgence traduit aussi une volonté de remémoration (ou d'autoanalyse) esthétique, une anamnèse au sens que lui donne Jean-François Lyotard.³⁸³

La proposition d'Albert C. Barnes réveille chez Matisse une question de taille, de taille allouée au décoratif, l'ampleur qu'on lui prête, la place qu'on lui donne. Car, à mettre en relation l'œuvre d'art et son contexte, dans le cas précis peinture et architecture, pointe la question du décoratif en amont de toute prétention à l'y vouloir -ou non d'ailleurs. En effet, le décoratif vise à envahir, à déborder, or ce genre de mise en relation pose d'emblée des questions d'irruption, d'incursion, d'occupation, etc. Comme l'écrit Jacques Soullou, le décoratif suggère l'« embryon d'un organisme potentiellement porteur d'un développement sans fin ». ³⁸⁴ Et de quelques manières, le pattern, le patchwork et le tapis en sont des cas exemplaires. Notamment lorsque celui-ci inspire le travail du peintre et que ceux-là s'insinuent comme modèles à l'œuvre dans ses tableaux. Ses tableaux dont l'extension, potentiellement sans fin, s'entend privilégier une tendance à l'absolu plutôt qu'à l'infini, excepté *Intérieur aux aubergines* éminemment ambigu, mais cela dit sans qu'il soit tenu compte, en tous les cas, des conditions particulières d'exposition auxquelles ils se trouve(ro)nt confrontés. Or, nous savons que *La Danse* de 1910, aujourd'hui visible à Saint-Petersbourg, dans l'une des deux salles de l'Ermitage consacrées à Matisse, connaissait pour lui une destination tout autre. Une destination déterminante à bien des égards, et d'abord quant à ses dimensions. Chtchoukine souhaitait deux toiles géantes pour décorer les paliers de sa demeure moscovite. *La Danse* de 1910, comme *La Musique* (Ill. 214b) qui lui fait pendant, mesure 260 par 390

³⁸³ Cf. notamment Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979 et *Le Postmoderne expliqué aux enfants – Correspondance 1982-85*, Paris : Galilée, 1986

³⁸⁴ Soullou, p. 70

centimètres (à l'unité près). Rien à voir avec les 54 par 65 centimètres de l'*Odalisque en culotte grise*, ni les 212 par 246 d'*Intérieur aux aubergines* (exceptionnels pourtant). Différence de quantité qui, entendons bien, ne se répercute pas en terme d'intensité décorative, de potentiel expansif notamment. Et s'il y a différence qualitative (le décoratif se fonde ici sur des répétitions régulières de motifs et autres agencements en champs rectangle, là sur un effet submergeant dévolu aux grands champs de couleurs et, concernant *La Danse*, sur un jeu de courbes qui, depuis le sol jusqu'aux figures, promet stabilité et paradoxalement pousse au déséquilibre, nourrissant ainsi l'impression de mouvement), cette différence s'accorde au fait qu'aucune œuvre de Matisse depuis *La Danse* et *La Musique* n'avait su comme elles prétendre au décoratif en fonction d'un contexte donné (le recul limité d'un palier, le jaillissement au détour d'un escalier, etc.). La proposition de Barnes, en ramenant sur le tapis la question du contexte, incite le peintre à l'anamnèse d'où découlent plusieurs conséquences.

Le retour du sujet « danse » est la conséquence évidente, immédiate et, somme toute, ponctuelle. L'abandon du modèle textile, de l'agencement d'étoffes, du patchwork, du pattern, vient en contrepartie. Cependant, précisons que cette mise à l'écart n'est pas nette et s'avère temporaire. D'une part, la référence au tissu s'étiole jusqu'en 1940 (je ferai l'impasse). D'autre part, le pattern et le patchwork entendus comme modèles à l'œuvre ressurgiront à la fin des années quarante. Malgré tout, je ne parlerai pas de « mise en veille » car une telle expression supposerait que Matisse, envisage dès l'abord recouvrir ces deux modèles, ce dont laisse douter le *Grand nu rose*.

De manière enfouie, ce renoncement apparent révèle une équivocité inhérente au décoratif ; d'où nous décelons une troisième conséquence, plus insidieuse. Le décoratif écrit Jacques Soullillou, se définit « par un sentiment contradictoire, écartelé entre le désir de tout recouvrir et celui de se limiter au traitement d'une surface préalablement définie ». ³⁸⁵ Aussi, lorsque la prétention au décoratif est soumise à un contexte, le second terme de cette contradiction interne prend-il un caractère primordial. En effet, le champ est défini au préalable de l'œuvre ; que celle-ci s'engage, il conditionne sa nature décorative ; hors lui, et notamment de ses limites, elle se perd ou devient autre. Bien sûr, nous évoquons là une étendue physique ; nous ne parlons pas de potentialité d'expansion. Toutefois, nous convenons que ce genre de propension est très fort chez Matisse depuis la fin 1910, depuis que les deux variantes de grille textiles s'insinuent dans ses tableaux : ainsi donnent-ils l'impression de devoir envahir tout ce qui les entoure. Or, comme leurs champs relèvent d'une détermination qui leur revient en propre, nous pouvons penser que la prétention décorative dont ils font l'objet privilégie au contraire le premier terme de la contradiction susdite. D'où juger, pour troisième conséquence, d'un certain revirement dans l'attention que le peintre porte au concept de décoratif. Et delà aussi, supposer de sa part une confusion entre potentialité d'extension à l'œuvre et possibilité de rompre au geste telle et telle mécanique de répétition, nodale et modulaire.

En quatrième conséquence le rapport à l'obstacle « figure » se radicalise : pour le peintre, il ne s'agit plus tant de l'intégrer bon an mal an au décoratif que de l'y contraindre. D'abord en fonction du contexte architectural proposé par Barnes. Ensuite en regard du tableau (ce sera le *Grand nu rose*, le succès sera moindre). Matisse définit *La Danse (de Merion)* en tant que « peinture architecturale, [...] où l'élément humain paraît devoir être

³⁸⁵ Soullillou, p. 73

tempéré, sinon exclu ». ³⁸⁶ Une peinture architecturale puisqu'elle se veut corrective. Une peinture architecturale parce qu'elle investit l'architecture. Une peinture architecturale pour une œuvre décorative. Une œuvre décorative où les figures se réduisent en silhouettes stylisées, sans visage, ni main, ni pied. Une œuvre décorative où les figures sont incorporées, telles que produites en réserve du mur, telles qu'issues de son revêtement initial, telle que valant pour éléments d'architecture : couleur ciment. Le résultat est plutôt probant, en ce sens que le lien entre l'œuvre et le bâtiment, sa raison décorative, s'assimile aux figures, ou inversement. Concernant le *Grand nu rose*, l'intégration de la figure se règle en empiement de plans, avons-nous dit, et la remise en cause du dispositif perspectif se fait au détriment du potentiel décoratif de l'œuvre ; ce, bien sûr, dans la mesure où le peintre ménageait depuis 1910 cette tendance via deux variantes de grille textiles. Or, nous avons noté un basculement à cet égard s'agissant du *Grand nu rose* : ses deux quadrillages semblent mieux répondre du modèle architectural. De sorte, et compte tenu de l'expérience occasionnée par la réalisation de *La Danse (de Merion)*, l'on peut se demander si cette apparente désertion ne tient pas plutôt d'un déplacement, si l'intention du peintre n'est pas ici de faire de la figure le vecteur essentiel du décoratif à l'œuvre. De fait, le nu occupe tout le champ de la toile. Il est coupé par les bords gauche et bas, fait tangente à la lisière supérieure et, s'il n'atteint pas tout à fait le côté droit, celui-ci influe sur la découpe anguleuse du bras gauche et sur l'arrondi du bras droit auquel il tend à accorder une qualité tangentielle. Nous pouvons entendre ainsi une volonté de coordonnée la planéité de la figure au plan du tableau, en vue de lui interdire toute propension de recul en profondeur. Cependant, sa planéité tient en premier lieu de son traitement en aplat uniforme. Si tant est que nous ramenions la figure au champ de couleur qui la conditionne, nous pouvons également penser qu'elle tend à envahir, voire à déborder, le tableau et que c'est là une propension décorative à l'œuvre que la figure porte en elle. Supposons, il n'en reste pas moins que le reliquat de mire sert son déploiement plan et, par là même, l'extension de couleur qu'elle tend à promouvoir. A promouvoir de sorte à fournir à l'œuvre une qualité expansive en même temps qu'une logique selon laquelle elle assurerait aussi le lien entre l'œuvre et... Quoi, puisqu'il n'y pas contexte préconçu ? Du tableau comme tel ? Je veux dire du tableau comme contexte spatial, contexte imagier, contexte esthétique, contexte historique ? Je suis convaincu que le peintre l'aura ambitionné de cette manière, attendant trouver dans le rapport « nu rose / tableau / peinture » un équivalent au rapport « silhouettes ciments / fresque / architecture », une équivalence selon laquelle le nu rose serait le vecteur décoratif (de l'expansivité de l'œuvre) de même que les silhouettes ciment servent le lien décoratif (l'inclusion de l'œuvre), mais aussi l'initial du tableau comme elles celle de la fresque, et c'est ici que cela pêche. Dans les deux cas, l'initial peut s'entendre comme « condition première de l'image » ; qu'il s'agisse du référent (image de réalité), du support, du médium (réalité de l'image) ou du recouvrement (procès de l'image), les silhouettes ciments concourent à les faire ressortir plastiquement (stylisation ; mur, aplat de couleur, inflexion du tracé ; revêtement) ; le nu rose tend à en faire autant mais à ceci près que la figure n'en assume pas toute la charge, ce qui sûrement tient à la complexité du contexte « tableau ». J'évoquerai simplement trois points : un, elle ne fait pas ressortir la toile (et le renvoi dévolu au plan quadrillé bleu blanc reste assez vague) ; deux, la prégnance référentielle suppose un renfort de stylisation apporté par l'étrange élément tricolore (en

³⁸⁶ Matisse, cité in Monod-Fontaine Isabelle (s. l. d. d.), *Matisse*, Paris : Centre G. Pompidou, 1989

fait un pot de fleur posé sur une chaise, méconnaissable ; nous noterons que dans la cinquième étape d'élaboration, Matisse songe ôter les attributs du visage) ; trois, le procès de l'image se conçoit aussi comme une remise en cause du dispositif perspectif, ce que la figure ne parvient à saisir qu'indirectement, par opposition au deux quadrillages et sous couvert d'y reconnaître un reliquat de mire, voire un reniement d'ordres spatial et esthétique, celui du tableau classique, en même temps qu'une résonance historique, éventuellement, un écho à la *Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire* de Dürer.

En marge de cette quatrième conséquence, il m'est tentant d'écrire que *La Danse (de Merion)* offre une sérénité qui échappe au *Grand nu rose*. Ou, pour le dire autrement, que ce dernier brasse et délègue à notre appréciation toutes les tensions encourues durant son élaboration, là où la première ne nous oblige en rien. Nous savons pourtant que cette fresque ne s'est pas faite sans heurt. Un premier essai considéré comme un échec par le peintre, à l'encontre du gris employé et du rapport engager avec les piliers sous-jacents notamment, devait l'entraîner à bien des remaniements. Or, c'est à cette occasion que l'idée lui vient d'utiliser des papiers de couleurs découpés qu'il varie de positionnement et d'allure à volonté jusqu'à trouver satisfaction. Cinquième conséquence, dernière et sans doute la plus importante : de cette idée découleront les gouaches découpées. Une méthode selon laquelle le peintre, dessinant directement dans la couleur avec des ciseaux, pensera réunir *ipso facto* les deux moyens (dessin et peinture), estimant ainsi pouvoir « rentrer dans la peinture sans contradiction ». ³⁸⁷ D'après Hubert Damisch, cette réunion « n'aura été rendue possible que sous le couvert d'un autre fantasme : celui du « décoratif » qui, de trouver à jouer dans les dimensions du mur, aura conduit le peintre jusque sur la frontière de l'abstraction. Cette même abstraction dont, sa vie durant, il se sera protégé en arguant précisément du prétendu conflit, qu'on voudrait constitutif de la peinture comme telle, entre le dessin, astreint selon lui [...] à la description, à la « signification » et la couleur qu'il tenait pour strictement « décorative », sans autres connotations que sensibles. » ³⁸⁸ Soit, mais Hubert Damisch oublie une chose, que le peintre devait par le biais des gouaches découpées faire abstraction du tableau, à entendre ainsi dénommer un objet, une convention, une conception. Les gouaches découpées : une révolution technique et esthétique aussi précieuse et radicale dans l'histoire de l'art que les papiers collés de Braque. A travers elles, Matisse retrouvera de quelques manières l'usage de la grille, version pattern, version patchwork, en fera varier les registres d'application...

En 1946, le peintre réalise ses premières compositions de grande envergure à partir de gouaches découpées. *Polynésie, la mer* (Ill. 216) et *Polynésie, le ciel*, d'abord. Deux maquettes pour tentures effectuées sur carton, dont il tire trente exemplaires sur lin. En cette occasion la grille ressurgit, formée de modules bleu marine et turquoise, en « fond ». Matisse y dissémine des motifs blancs de tailles et d'aspects divers, évoquant des minéraux, des végétaux, des animaux, et cerne l'ensemble d'un liseré rectangulaire intérieurement sinueux. La répartition de ces motifs variés ne répond pas d'un souci de régularité mais d'un jeu d'équilibrage, où l'anguleux le rend à la courbure, le petit au grand, le montant au descendant, etc., de manière si précaire, fortuite et délicate en

³⁸⁷ Matisse, p. 190

³⁸⁸ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 151

apparence, qu'il en émane une impression générale de mouvement. La même année, le peintre reconduit pour deux tapisseries ce genre de dispersion circonscrite et mouvante, *Océanie, la mer* et *Océanie le ciel* (Ill. 217). Mais, cette fois, il épingle directement ses motifs blancs sur les murs beiges de son atelier et choisit pour le tirage sérigraphique une toile en lin de teinte analogue, optant de fait pour un fond uniforme. Le raccourci est évidemment tentant : à l'heure de concevoir ses premières grandes compositions décoratives depuis celle de Barnes, en l'occurrence de grandes compositions à finalité textile, la grille en pans bicolores cartonnés fait pendant au plan pariétal monochrome. Nous pouvons entendre en cela quelque complicité discrète, au plan du décoratif, entre tenture, paroi et grille ; cependant, ne concluons pas trop vite.

En 1953 et 1954, Matisse réalise trois nouvelles compositions de tailles imposantes : *Grande décoration aux masques* (Ill. 218), *Décoration aux fruits* (Ill. 219), et *La Perruche et la sirène* (Ill. 220). Trois projets pour céramiques murales conçus à partir de gouaches découpées. La complicité susdite s'y reverse en contrepoint. De finalité pariétale, en effet, les deux premières recouvrent pour variantes formelles le pattern et le patchwork tandis que la dernière s'appuie sur un jeu d'équilibrage comparable à celui des *Océanie* (si l'on excepte une densité de motifs plus élevée et une prépondérance exacerbée pour la courbure au détriment de l'anguleux). Ainsi, l'usage évolué de la grille entre 1946 et 1953-1954 met en éveil une complicité entre tenture et paroi, une complicité qui, en retour, ne doit rien à cette forme, et notamment d'exclusivité puisque, de tapisserie en céramique, un mode de configuration dépourvu de régularité résonne parallèlement.

A parler de densité, les motifs des grandes céramiques de 1953-1954 (par opposition aux maquettes de tapisserie de 1946) commente Pierre Schneider, « se font lourds, insistants, soit qu'ils deviennent indéchiffrables, soit au contraire que, s'arrachant au tissu général qui les retient d'ordinaire, ils fondent sur nous. Au lieu d'alléger l'espace, en le défocalisant, la répétition du pattern, à présent perçue comme mécanique, impose la lancinante certitude d'un mur sans fin, opprimant, infranchissable »³⁸⁹ Dans la *Grande décoration aux masques* et la *Décoration aux fruits*, Matisse resserre à l'extrême, il est vrai, la répétition régulière de motifs, jusque leur conférer d'ailleurs une qualité modulaire. De sorte, le pattern revêt un aspect relativement compact, ce qui ne l'empêche pas de provoquer un sentiment d'extension infinie, bien au contraire : l'effet dû au conditionnement est exacerbé par la relative contiguïté des éléments répétés. Et comme si cela ne suffisait pas, l'immensité de l'étendue donnée à voir (la *Grande Décoration aux masques*, par exemple, couvre un champ de 10 mètres de long sur 3 mètres et demi de haut) amplifie par ailleurs cette impression : le recul s'avère si longtemps insuffisant à embrasser l'ensemble que le regard s'en trouve submergé, décontenancé. Qu'il tente de s'y complaire par le cheminement : le module l'envahit pareillement, apparaissant, de ci, comme un tout, une « grosse fleur », une « explosion de couleur », de là, comme une béance où se fige, masque (ou trio de fruits), une figure humaine (ou une nature morte) minimale, telle une image fantomatique ou résiduelle... Puis, le regard poursuit : il se heurte à une grande enseigne verticale où d'autres fleurs s'alignent et débordent vers le bas, à un pilastre non moins déroutant, à de petites stries inconsistantes ou à du blanc. Qu'il tente de se mettre à distance suffisante pour embrasser l'ensemble, il surgit alors comme une tapisserie constituée de trois rectangles (deux patterns et cette sorte de bannière) tendue entre deux pilastres. Ouverte sur le blanc, elle s'étendrait volontiers vers

³⁸⁹ Schneider, pp. 528-532

le bas ; en haut, l'enseigne qui la surplombe en coupe franche et les stries qui la coiffent telle une frise tendent davantage à limiter son extension. Que ces œuvres fassent tentures, elles correspondent à l'habillement d'un mur. Un habillement qui, depuis le haut (pris pour repère, lisière de plafond) tend à s'étendre vers le bas indéfiniment. Un habillement qui, de pilastre en pilastre, peut se reporter périodiquement, de sorte aussi que les couleurs soient redistribuées comme cela est visiblement le cas de pattern à pattern -et pourquoi pas s'articuler de cloison en cloison. Un habillement qui, sous certains critères (une paroi de 10×N mètres de long et de 3,5+X mètres de haut, par exemple) saurait s'adapter à tel édifice, s'appliquer à telle condition architecturale. La *Grande décoration aux masques* ou la *Décoration aux fruits*, en tant que projet de céramique murale, se conçoit à défaut d'un contexte, en suspens, c'est dire en attente d'une bâtisse qui comprendrait son étendue absolument. A comparer ces deux propositions, cependant, nous pouvons aussi penser cet absolu en nombre de bâtiments, les considérant comme simples versions d'une collection sérielle plus vaste.

Etant données sa largeur de 773 centimètres et sa hauteur de 337, *La Perruche et la sirène* joue également de cette sorte de submersion globale, reconduite à l'échelle du motif dans le cheminement. Par contre, à distance suffisante, le projet ne paraît pas si adaptable que les précédents. En effet, l'ensemble forme un champ rectangulaire qui, en raison du souci d'équilibrage interne, tend à s'avouer définitif. Pour ma part, j'envisagerais volontiers à travers ce projet de céramique murale une seconde collection qui, de se développer en prototypes, formerait avec la précédente un catalogue d'habillements pariétaux. Catalogue en devenir ? Si tant est que le décoratif ait prétention à envahir, cette allusion s'accorde à sa logique (et ne revêt à mon esprit, est-il besoin de préciser, aucune connotation péjorative). A supposer que la différence entre *La Perruche et la sirène* et les deux *Décorations* soit essentiellement d'ordonnancement et de rythmique, certaines déclarations de Matisse font du reste écho à cette idée de collection en devenir, sinon de catalogue ; du moins peut-on l'extrapoler. Lorsqu'il dit, par exemple : « Il faut que les signes divers que j'emploie soient équilibrés de telle sorte qu'ils ne se détruisent pas les uns les autres. Pour cela, je dois mettre de l'ordre dans mes idées : la relation entre les tons s'établira de telle sorte qu'elle les soutiendra au lieu de les abattre. Une nouvelle combinaison de couleurs succédera à la première et donnera la totalité de ma représentation ». ³⁹⁰ Ou bien : « Un tableau est la coordination de rythmes contrôlés, et c'est ainsi que l'on peut transformer une surface qui apparaît rouge-vert-bleu-noir en une autre qui apparaît blanc bleu-rouge-vert. C'est le même tableau, la même sensation présentée différemment, mais les rythmes ont changé. ». ³⁹¹ Collection en devenir ou catalogue virtuel : songer qu'une fois posé le mode d'ordonnancement (répétition régulière de motifs, de modules, jeu d'équilibrage ou autres), les gouaches découpées supposent une méthode qui facilite et même stimule le remplacement, l'escamotage, le rajout, le déplacement, l'adaptation, le recommencement, la digression, bref une méthode qui incite à la variation.

A l'heure des maquettes de tapisserie, nous avons perdu de vue la question de la figure. Et pour cause, Matisse lui-même. Nous la retrouvons à l'occasion de la *Grande décoration aux masques*. Hubert Damisch à son propos écrit : « dans ce dernier tableau,

³⁹⁰ Matisse, cité in Girard, p. 155

³⁹¹ Matisse, pp. 131-132

par-delà toute opposition qu'on pourrait être tenté de marquer entre la figuration et l'abstraction autant qu'entre la couleur et le dessin, la peinture prise en son acception la plus matérielle, enserme de ses bandelettes de couleur métallique une forme vide, aux apparences de momie, inscrite en réserve sur la toile, comme pour procéder, une fois encore, à l'ensevelissement décidément interminable, toujours à reconduire, et toujours plus avant, toujours plus profond, de la figure. »³⁹² Cette citation poursuit directement celle où l'auteur, disais-je, oublie que le peintre devait par le biais des gouaches découpées faire abstraction du tableau, entendu à la fois comme objet, convention et conception. Hubert Damisch y qualifie le décoratif de fantasme, un fantasme à travers lequel Matisse parvient aux gouaches découpées, c'est dire selon lui à travailler conjointement le dessin et la couleur, soit avec la peinture en deçà de toute contradiction. En effet, pourquoi ne pas recourir à cette notion de fantasme, de « représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients »³⁹³ nous dit *Le Petit Larousse*, si ce recours ne revêt aucune connotation péjorative, si l'on entend aussi que le tableau en est un ou, plus exactement, en est promoteur, depuis celle de la réalité à celle de la peinture, cette dernière revenant comme par mégarde chez l'auteur, pour qui la *Grande décoration aux masques* est un tableau, lorsqu'il considère une répétition régulière de motifs issue d'un agencement de papiers recouverts de gouache et découpés aux ciseaux telle « la peinture prise en son acception la plus matérielle ». Qu'il y ait ensevelissement, il n'est pas celui de la figure par la peinture, mais celui d'une conception de l'image par une autre, celui de deux figures humaines en ce cas, ailleurs de trois natures mortes, par un agencement de patterns, autrement d'une sirène et d'une perruche par un assemblage ajusté de motifs, celui du figuratif par le décoratif. Un ensevelissement ou bien une compréhension de l'un par l'autre. N'omettons pas l'aspect « grosse fleur » dont la stylisation n'est pas plus ou moins forcée que celle des masques ou des fruits (ni celui du « feuillage » concernant *La Sirène et la perruche*). Reste que, dans le cas de la *Grande décoration aux masques*, les deux figures humaines, telles des images fantomatiques ou résiduelles, surviennent là où le motif floral manque aux patterns. Selon quelques vacuités, donc. Mais, est-ce à dire que le pattern fait défaut, de sorte que la figure humaine apparaît à revers du décoratif, ou qu'il s'ouvre à cette sorte de représentation, lui prêtant par là même valeur de motif décoratif ? Cela demeure somme toute indécidable. Même en regard des natures mortes de *Décoration aux fruits*, qui émergent en couleurs pourtant. Même en regard des silhouettes de sirène et perruche qui se fondent mieux dans l'ensemble comme au jeu d'équilibrage, mais à tel point que l'œil se demande si la reconnaissance ne pousse pas plus loin, si le petit oiseau n'est pas tant gros qu'il renvoie la figure imaginaire en arrière plan. Sauf en regard d'un masque que l'artiste, héraut du décoratif, relève dans son œuvre en marge du tableau, en tant que motif d'excellence, non seulement comme sommet dans l'évolution de son dessin, aussi comme ponctuation phare d'une technique, la lithographie, qui, reproductive, itérative, propice à l'envahissement, avait su favoriser dans cette évolution son penchant pour le trait essentiel, l'épure (Ill. 221a à i).

A propos de la figure et de son rapport problématique au fond, Matisse poursuit parallèlement à ces propositions une autre veine, celle d'un décoratif dévolu à l'expansion de la couleur sise en aplats, dans des œuvres de tailles modestes et de finalité

³⁹² Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pp. 151-152

³⁹³ Merlet, p.453

essentiellement lithographique, dont la série des *Nus bleus* (Ill. 222a à d) est généralement posée pour point d'orgue. C'est dans cette veine qu'il réalise en 1950 *Danseuse créole* (Ill. 223). La figure, ici, est constituée de gouaches découpées vertes et de flammèches bleues rehaussées de blanc en incise. Elle s'insère (ou presque) dans un assemblage de pans colorés (rose, jaunes, oranges, bleus et noirs) formant rectangle et dont émerge une grille orthogonale. L'ensemble produit deux impressions contradictoires. D'une part, il apparaît très cohésif ; c'est un bloc rectiligne, chatoyant certes, mais massif, qui engloutit le personnage de sorte que celui-ci se dérobe constamment à la vue. D'autre part, cette apparente perte du sujet, en forçant l'attention, grossit par contrecoup nombre d'ajustements précaires (deux flammèches incisives débordent sur le côté, les articulations de la figure se réduisent à rien, la jonction des pans est souvent imprécise) et décuple l'intensité déjà soutenue des contrastes colorés ; l'ensemble apparaît explosif. De là, ce sentiment que la danseuse en question ne correspond pas seulement à la figure mais à cette entité rectangle, maîtrisée et vacillante, à cette entité toujours au bord de la rupture, tiraillée, mouvante, « endiablée » comme on le dit d'une musique, d'une danse.

Danseuse créole. Une résolution singulière du problème figure/fond. Un remaniement vivifié, via la technique des gouaches découpées, de l'empilement initié quinze ans plus tôt dans le *Grand nu rose*. Une fulgurance au sein de l'œuvre matisienne aussi, qui laisse entendre une résonance profonde concernant la manière dont l'artiste juge la couleur et ce qu'elle peut (doit) générer d'espace et de lumière. Je pense à sa période fauve et, plus précisément, à quelques mots que Matisse écrit alors dans une lettre adressée à sa fille : « Un tableau fauve est un bloc lumineux formé par l'accord de plusieurs couleurs, formant un espace possible pour l'esprit (dans le genre, à mon sens, de celui d'un accord musical). L'espace créé peut être vide comme une pièce d'appartement mais l'espace est tout de même créé. »³⁹⁴ Ne peut-on lire là une description de l'espace produit par *Danseuse créole*, si tant est que l'on remplace « tableau fauve » par « gouaches découpées », comprenant que l'intensif désormais fait place à l'extensif, que l'espace créé envahit le spectateur plutôt que celui-ci ne l'investit ? Rémi Labrusse commente ainsi ce passage : « D'abord, le tableau est un bloc : il est architecture, bâti sur une structure interne si dense, si nécessaire, qu'il n'est pas dissécable. Ensuite, ce bloc est lumineux : la lumière émane du tableau lui-même qui, comme Matisse l'a dit ailleurs, « doit posséder un pouvoir de génération lumineuse » ; nouvelle conception de la lumière, assurément, celle-ci n'étant pas captée mais produite, non plus reflet d'une lumière réelle retenu sur la toile mais rayonnement de la toile même. Troisième point : cette architecture interne de la lumière est obtenue par un accord entre les couleurs : aucune couleur, autrement dit, n'est par essence lumineuse ou sombre, mais toutes ensembles vivent des rapports qu'elles engendrent ; la vérité du tableau ne réside pas dans la somme des éléments qui le constituent, mais dans la relation dynamique que ces éléments entretiennent les uns avec les autres. Enfin -et surtout-, ces propositions techniques ne sont pas énoncées comme des fins, sur un mode stylistique, mais comme des moyens pour rejoindre un but, celui de créer l'espace, qui emporte avec lui toute une théorie de l'image : l'espace n'est pas donné, il est ».³⁹⁵ J'ajoute, et nous trouvons là un fil conducteur, qu'à l'heure de *Danseuse créole*, Matisse travaille depuis deux ans sur l'un de ses projets les plus ambitieux, la décoration de la chapelle de Vence, un projet de

³⁹⁴ Matisse, cité in Labrusse p. 36

³⁹⁵ Labrusse, pp. 36-37

nature architectural dans lequel il est, pour beaucoup, question de vitrail (III. 224a et b).

III - B - Le modèle architectural et ses variantes

III - B - 1 - La chapelle de Vence et autres fenêtres...

A propos de la *Grande décoration aux masques*, Rémi Labrusse fait cette étrange allusion : « Plutôt qu'au roman ou au gothique -sinon par ses tapisseries-, on songerait volontiers, face à ce mur décoratif et à ses contrastes colorés éblouissants, aux céramiques nasrides de l'Alhambra [Ill. 225] ». ³⁹⁶ Allusion étonnante, non parce que la proposition lui évoque ce chef-d'œuvre de l'Andalousie médiévale ; la référence se justifie pleinement : d'un point de vue technique, la *Grande décoration aux masques* est un projet de céramiques murales ; d'un point de vue plastique, les céramiques nasrides de l'Alhambra donnent à voir des compositions de « grosses fleurs » stylisées reposant sur une répétition régulière de motifs modulaires et surmontée d'une frise crénelée ; d'un point de vue esthétique, il n'est que de mentionner l'influence de l'Art islamique sur l'œuvre de Matisse ; d'un point de vue historique, enfin, nous savons que le peintre en était émerveillé lors de son voyage en Espagne fin 1910. Allusion étonnante, parce qu'elle suggère pour évidente, quitte à la dénier, une référence à l'esthétique romane ou gothique. Allusion étonnante ou plutôt ce déni, car la raison de cette allusion est simple, Rémi Labrusse vient de citer une lettre de Matisse à son fils dans laquelle il écrit (à propos de sa *Grande décoration aux masques* donc) : « J'éprouve un grand soulagement à mes inquiétudes quand je me fais conduire devant ce panneau de céramique. Il est d'un esprit clair et fort. L'association des masques avec les fleurs est unique. Je veux dire qu'elle me fait penser aux choses gothiques ou romanes, par l'unité de leur conception. »

Tentons d'appréhender ce qu'il en est de cette unité de conception (qui n'interdit pas de songer autrement aux développements modulaires des céramiques pariétales du palais nasrides de l'Alhambra). Le moindre morceau de couleur se découpe en lui-même comme un tout (pétale, petit rond, petit clou, vague, demi cercle, bande, goutte). Ces morceaux s'associent en motif de couleur, tel un tout plus grand, explosif ou contenu (grosse fleur, petite fleur, androcée, rectangle, pilastre, frise). Ces motifs eux-mêmes s'agrègent en éléments toujours plus vastes, constituant chacun une totalité, selon les cas, unicolore, bicolore ou polychrome (module floral, patterns, enseigne, patchwork, tenture, œuvre). Cette œuvre en appelle à se reporter du tout au tout, telle qu'à redistribuer de près ou de loin ses couleurs indéfiniment. Dans ses conditions, le « masque » lié à quatre petites fleurs hante la place d'une grosse fleur ; le motif s'ouvre en corolle selon la place laissée vacante par un module ; la figure à la fois comme couleur et sans couleur (ou presque, les petites fleurs) irradie, allant de même se répétant de pattern en pattern, puis d'œuvre en œuvre potentiellement, nombre de fois indéfinies. Via cette conception jouant l'unité du tout au tout, renchérie par cette sorte d'équivalence entre grosse fleur rayonnante de couleur et masque éclatant sans couleur (sinon les quatre petites fleurs), pouvons-nous entendre, en résonance à l'esthétique romane, l'écho d'un lien entre microcosme et macrocosme ? C'est à ce genre de « chose », me semble-t-il, que songe Matisse.

Dans son *Initiation à la symbolique romane*, M. Madeleine Davy énonce : « Les analogies qui relient le macrocosme et le microcosme forment le fondement du symbolisme médiéval et expliquent l'importance donnée à l'univers puisque la nature apparaît le miroir dans lequel l'homme peut contempler l'image de dieu. [...] Au XII^{ème}

³⁹⁶ Labrusse, p 189

siècle, de nombreux textes sont évocateurs de cet aspect de l'univers [...]. »³⁹⁷ Ainsi, selon Hildegarde de Bingen, « Dieu a créé un univers magnifique et a fait l'homme à l'image de sa propre beauté. [...] Sa description des analogies entre le microcosme et le macrocosme est chargée de symboles. »³⁹⁸ « L'homme s'inscrit [en] longueur dans cinq carrés égaux »³⁹⁹ et en « largeur, les bras étendus, [...] dans cinq carrés de même dimension »,⁴⁰⁰ soit « dans un carré parfait. »,⁴⁰¹ un quadrillage minimum en quelque sorte (Ill. 226). Nous retrouvons cette conception à la base du plan de l'église cistercienne (Ill. 227) qui « s'inscrit dans un rectangle, sa longueur comporte trois carrés d'égale mesure et sa largeur deux [...]. Le carré principal dans le sens de la largeur correspond au carré majeur d'Hildegarde figuré par la poitrine. »⁴⁰² « Cette église est représentée par douze carrés égaux dans le sens de sa longueur et par huit [...] dans sa plus grande largeur. »⁴⁰³ Dès lors, il n'est pas étonnant qu'une répartition quadrillée préside à l'agencement des fresques romanes, une répartition quadrillée fondée sur un principe d'unité que nous dirons « du tout au tout », c'est-à-dire à la fois d'analogie (entre éléments), de totalisation (d'éléments en somme) et d'absolue concorde (entre élément et somme, soit aussi somme et œuvre, œuvre et monde (ou autre manifestation divine)). En ce sens, nous penserons, par exemple : aux diverses unités iconographiques qui constituent l'*Arbre de Jessé* au plafond de la nef de l'ancienne abbatale bénédictine Saint Michel à Hildesheim, (Ill. 228) ; à la voûte de la nef de l'abbaye de Saint Savin sur Gartempe (Ill. 229), à ses multiples scènes (*Création des astres, Création de l'homme, Pêché originel, Histoire d'Abel et de Caïn, Ferveur d'Hénoch, Annonce du déluge à Noé, Construction de l'Arche*, etc.), à ces scènes réparties en deux frises (*Genèse* et *Exode*), à ces deux frises elles-mêmes réunies en une somme, la fresque, ou si bien le Livre, la Voûte.

Evidemment, l'écho à la fresque romane dans la *Grande décoration aux masques* de Matisse est avant tout formel. Il est aussi d'ordre spatial car, ainsi que le note René Crozet, dans ces peintures murales, « la ligne, la forme écrite, la couleur sobre largement posée en aplat l'emportent de très loin sur le souci de suggérer une troisième dimension. »⁴⁰⁴ Et pour cause : nous avons affaire à une logique de l'absolu et non de l'infini. Notamment, il ne saurait y être question de visée, de perspective : le dispositif est tout à fait autre. Ceci paraît évident ? Mais, dans ce cas, le manque de suggestion en terme de profondeur ne devrait pas poser problème ; et notamment l'importance revêtue par l'aplat de couleur dans ces conditions. Et en cela, la *Grande décoration aux masques* recouvre un écho d'ordre esthétique.

Pour autant, la résonance ne semble pas de nature spirituelle. Notons déjà que les images chez Matisse ne tiennent pas de l'iconographie chrétienne. A leur supposer du sens d'ailleurs (« fleur », « masque », etc.), il n'est pas expressément religieux. Leurs

³⁹⁷ Davy Marie Madeleine, *Initiation à la symbolique romane (XIIème siècle)*, Paris : Flammarion, 1977, p. 159

³⁹⁸ Davy, p. 160

³⁹⁹ Davy, p. 166

⁴⁰⁰ Davy, p. 166

⁴⁰¹ Davy, p. 167

⁴⁰² Davy, p. 182

⁴⁰³ Davy, p. 183

⁴⁰⁴ Crozet René, *L'Art roman*, Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1962, p. 107

conditionnements comme leurs mises en rapports par contre le sont peut-être, si l'on pense à l'étymologie controversée du terme « religion » : comme si « du tout au tout » pouvait aussi bien s'insinuer l'idée de « relier » que celle de « recueillir ». ⁴⁰⁵ Quoiqu'il en soit, nous l'allons voir en principe : l'absolu chez Matisse paraît moins d'ordre théologique que philosophique.

Un troisième exemple me vient : la fresque qui transcende le chœur de l'église Saint Martin de Nohant Vic (Ill. 230) où les apôtres, en deux séries, l'annonciation, l'accusation d'Annas, la venue des rois mages, la présentation au temple et la descente de croix, répartis en champs rectangulaires, font bloc autour (comme à l'équivalence et comme à la jonction) du Jésus en gloire, de l'agneau en médaillon et du maître-autel dans son alcôve. Bref, à quelque degré que ce soit : du dieu manifeste ou se manifestant. Mais aussi, par delà la limite-écran que constituent images, fresque, mur et verrière aveuglante : du dieu absolu. Du fait de cette verrière située derrière l'autel et qui dialogue avec la fresque, d'ailleurs, cet exemple est d'une toute autre manière fort intéressant. Par elle, la lumière se dispense aux fidèles, éclaire et, dans le même temps, vient en contre-jour, fait écran, aveugle. Notamment, rien de déterminant ne s'offre à la vue par-delà la verrière (je veux dire tel que le petit clocheton qui, depuis l'intérieur de Santa Maria del Fiore, genre visée-écran, prolonge la voûte au-delà de la trouée). Dans le cas de Saint Martin de Nohant Vic, la lumière est à la fois manifestation divine et clôture en marge d'une totalité parfaitement insaisissable, sinon par le vocable « dieu ». Sur ce point, l'écho relatif à la *Grande décoration aux masques* et plus généralement aux céramiques murales concoctées par Matisse s'éloigne, hormis de penser les silhouettes de sirène et perruche découpées comme en contre-jour, les fruits bercés dans un halo éclatant, les masques (non pas les figures, non pas les visages) tels des écrans blancs. Cependant, la décoration de la chapelle de Vence que Matisse achève deux ans plus tôt est à cet égard plus concluante (Ill. 224a et b). A ceci près que la paroi se surprend parfois à la réflexion de sorte qu'elle rend une image de l'espace ambiant, mais nous apprécierons comme cette distinction notable tient à la volonté décorative qui sous-tend cette œuvre.

Henri Matisse « s'exprime par la lumière ou dans la lumière », ⁴⁰⁶ écrit Pierre Schneider. Nous retrouvons ces deux aspects concernant la chapelle du rosaire de Vence.

Le premier, plus subtil peut-être, se rapporte aux trois céramiques murales. Je ne m'attarderai pas sur leur contenu, sinon pour en souligner l'épure et noter que la figure connaît trois degrés de traitement : *Saint Dominique* et la *Vierge à l'enfant* (Ill. 231a) offrent des silhouettes relativement nettes, surmontées d'une tête cernée mais sans visage, tandis que le *Chemin de croix* montre des silhouettes à peine esquissées, hormis le « masque » qui représente l'empreinte spectrale laissée par Jésus sur le voile de Véronique (Ill. 231b). Cela étant dit, la céramique blanche qui sert de support au dessin est d'une surface très réfléchissante (Ill. 224a). En conséquence, elle renvoie sous certains angles une image assez précise de l'espace alentour, et notamment des vitraux. Plus généralement, elle joue de contre-jour : le dessin noir revient par fragments en une sorte de revers grisâtre sur fond grisâtre ; et un phénomène analogue se produit à l'égard des jointures qui forment un quadrillage gris sur fond iridescent ou blanc sur fond gris. Ainsi, le tracé se répercute au plan de la paroi, de même que cet étrange carroyage. Et ce plan

⁴⁰⁵ Rey, tome 3, p. 3161

⁴⁰⁶ Schneider, p. 388

tantôt « s'ouvre », donnant l'impression que l'espace de la chapelle se décuple, tantôt « se clôt » tel un écran de réverbération impénétrable. Le sol carrelé blanc, agrémenté de petits carreaux noirs, recouvre des effets de réverbération tout à fait comparables (Ill. 224b et 232).

Le second aspect pris par l'expression lumineuse passe évidemment par la conception de véritables vitraux au moyen de maquettes en gouaches découpées (décidément de fonction équivalente à celle des dessins préparatoires effectués en vue des trois céramiques murales -Ill. 233). Nous comptons pour vitraux deux séries très similaires, excepté le nombre d'éléments, et une pièce majeure *L'Arbre de Vie* (Ill. 234). Ce dernier est un double vitrail forgé sur une grille minimale (Ill. 235a et b) : les meneaux horizontaux, techniquement nécessaires, sont croisés par deux lignes verticales qui résultent d'un choix et délimitent la représentation du feuillage à l'image d'une étoffe pendue. Les modules obtenus se raccordent au montant central qui joint les deux parties tel un tronc pour former un arbre. Le pattern, lui, n'est pas régulier (à proprement parler) ; toutefois, les deux lignes verticales choisies se voient débordées par un ou deux modules qui se détachent virtuellement de la structure, et notamment des soutiens horizontaux ; ce qui laisse entendre une logique de découpe en patchwork sous-jacente. Envisageables à l'unité, ces modules projettent, dans le même temps, les limites verticales de la représentation au niveau des montants latéraux, ce qui mène l'ensemble de l'œuvre à former -par delà chaque motif, chaque module, le tissu pendu et l'arbre- un tout, *L'Arbre de vie*. Un tout qui lui-même se répercute de quelques manières, diffuses et/ou précises selon les heures, les jours, générant de par le sol, les fresques, l'autel, etc. une totalité lumineuse mouvante, une entité vive ou, s'il est possible d'entendre par ce terme un processus d'animation, décorative.

Nous retrouvons à l'égard des deux séries de vitraux une interprétation connexe (Ill. 236a et b). Ces séries forment une sorte de tenture pendue révélant pour pattern un front d'épis et, de manière décalée, un quadrillage associant montants et meneaux. Cet ensemble imagier et non moins structurel est obtenu suivant un alignement horizontal de six (ou neuf) éléments verticaux régulièrement espacés et reversés symétriquement deux à deux. L'épi, orienté alternativement vers le bas ou vers le haut, comprend deux éléments séparés d'un montant valant pour tige. Chaque élément est constitué de six modules rectangulaires quelque peu différenciés aux extrémités et suivant leurs rapports aux motifs oblongs. Du motif au module, du module au vitrail, du vitrail à l'épi, de l'épi à l'étoffe, de l'étoffe à l'œuvre sérielle, de l'œuvre sérielle à l'entité décorative : du tout au tout.

Résonance. Le projet accompli par Matisse dans la chapelle de Vence joue de sommes et d'équivalences : les vitraux décoratifs s'interpellent et interpellent les fresques céramiques réfléchissantes, le sol de même, l'autel, et tout le reste peint en blanc. Totalité chapelle. Cet ensemble fait écho à l'esthétique romane qui repose sur un lien analogique entre microcosme et macrocosme. Cela dit, presque exclusivement par le travail de la lumière. Et cet aspect redouble la résonance : le vitrail roman d'après Louis Grodecki, « joue avec la lumière physique bien sûr, mais surtout il a pour enjeu esthétique une « mystique de la lumière, signe de Dieu » »⁴⁰⁷ le vitrail matisse, lui, magnifie la lumière physique de sorte à « créer un espace spirituel dans un local réduit »,⁴⁰⁸ « une

⁴⁰⁷ Grodecki Louis, *Le Vitrail roman*, Paris : Office du livre/Vilo, 1977, p. 14

⁴⁰⁸ Matisse, cité in Billot Marcel, « Matisse et le sacré », préface de Matisse H. /Couturier M. A.

féerie de couleurs qui soit comme un esprit de la lumière ». ⁴⁰⁹

Cette dernière citation de Matisse se rapporte à une œuvre qui n'a pas trait à un espace religieux, la dimension spirituelle qui touche au travail de la lumière (de la couleur) est chez lui d'ordre plus général, elle relève d'une conception générative, ou « vitaliste » dirons-nous avec Eric De Chassey. ⁴¹⁰ Cette œuvre, intitulée *Le Fleuve de la vie* ou *Les Abeilles* (Ill. 237a et b), est un vitrail conçu par Matisse en 1948, pour l'école maternelle du Cateau-Cambrésis, et exécuté par Paul Bony en 1955. Il est relativement comparable aux deux séries réalisées pour la chapelle de Vence. Des petits carrés de gouaches découpées sont répartis sur 19 panneaux de carton verticaux distribués horizontalement à écarts réguliers ; l'ensemble constitue une sorte de rayonnement en éventail chamarré, traversé de droite à gauche par deux courbes continuées d'insectes schématisés noirs et blancs. Ici, nous ne pouvons parler de grille qu'en raison des dix neuf modules rectangulaires ; mais pour le reste : de l'insecte à la courbe, du carré de couleur au rayon, du rayonnement butinés par les traits d'abeilles à l'écran impénétrable mais générateur de vifs chatoyements, nous décelons de l'analogie, de la totalisation, de l'absolue concorde, une conception décorative fondée sur un principe dit « du tout au tout » (et peut-être en somme une idée savoureuse de l'école).

Cette dimension spirituelle que Matisse accorde à la lumière, nous pouvons autrement la voir évoluer suivant ses fenêtres. 1905, *La Fenêtre* (Ill. 238a) : la fenêtre est bigarrée, zonée, chatoyante ; la lumière est fauve. 1912, *La Fenêtre bleue* (Ill. 238b) : la fenêtre est couleur, diffuse, expansive ; la lumière est potentiellement décorative. 1914, *Porte-fenêtre à Collioure* (Ill. 238c) : la fenêtre est noire, rectiligne, rebattue ; la lumière est obscure. 1915, *Le Rideau jaune* (Ill. 238d) : la fenêtre est bercée, flexible, pan ; la lumière est dichotomie. 1921, *La Fenêtre ouverte* (Ill. 238e) : la fenêtre est marine, perspective, atmosphérique ; la lumière est impressionniste. 1947, *Le Silence habité des maisons* (Ill. 238f) : la fenêtre est blanche, carroyée, ébauchée ; la lumière est sous réserve. C'est très certainement à ce tableau que pense Rosalind Krauss lorsqu'elle mentionne Matisse et « ses *Fenêtres* », tel un exemple inattendu de grille apparue dans l'art du XX^{ème} siècle, hormis de l'entendre comme relent symboliste. ⁴¹¹ La réflexion vient suite à cette explication : « Les symbolistes eux-mêmes s'opposaient de manière inflexible à quelque commerce que ce soit entre l'art et la science ou, en l'espèce, entre l'art et la « réalité ». Le symbolisme avait pour objet la compréhension métaphysique, et non le monde commun. Le mouvement favorisait ces aspects de la culture qui se donnaient comme une interprétation du réel plutôt que comme son imitation. On pourrait donc penser que le symbolisme fût vraiment le dernier endroit où aller chercher une version, même naissante, de la grille. Mais encore une fois on aurait tort.

La grille apparaît dans l'art symboliste sous la forme des fenêtres, la présence matérielle de leurs carreaux étant rendue par l'intervention géométrique des meneaux. Il est clair que l'intérêt que le symbolisme porte aux fenêtres a ses racines dans le romantisme du

/Rayssiguier L. B., *La Chapelle de Vence, journal d'une création*, Paris : Le Cerf, 1993, p. 21

⁴⁰⁹ Matisse, cité in Degrand Michel /Vouters Bruno, *L'Œil bleu d'Henri Matisse*, s. l. : Ateliergalerieditions, 2006

⁴¹⁰ De Chassey, p. 19 (Nous retrouvons cette conception générative ou vitaliste clairement exprimée par l'artiste lui-même dans un article intitulé « Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfant » -*Courrier de l'UNESCO*, vol. VI, n°10, Paris : UNESCO, octobre 1953)

⁴¹¹ Cf. début du chapitre III - A - 1

début du XIX^e siècle. Mais, entre les mains des peintres et des poètes symbolistes, cette image prend une orientation explicitement moderniste. La fenêtre est en effet appréhendée comme un objet simultanément transparent et opaque.

En tant que transparence, la fenêtre est ce qui laisse passer la lumière -ou l'esprit- dans l'obscurité initiale de la pièce. Mais, si la vitre transmet, elle reflète. Les symbolistes appréhendent également la fenêtre comme un miroir, quelque chose qui fige et enferme le moi dans l'espace de son propre être redoublé. Laisser couler et geler ; le terme « glace » en français signifie à la fois vitre, miroir, gel ; la transparence, l'opacité, l'eau. Au sein du système associatif de la pensée symboliste, cette liquidité nous entraîne dans deux directions. Tout d'abord vers le flux de la naissance -le liquide amniotique, la « source »-, mais aussi dans un second temps vers le gel, menant à la stase ou à la mort, vers l'immobilité stérile du miroir. Pour Mallarmé en particulier, la fenêtre opérait comme ce signe complexe et polysémique par lequel il pouvait également projeter la « cristallisation de la réalité dans l'art » ». *Les Fenêtres* de Mallarmé datent de 1863 et la fenêtre la plus évocatrice de Redon, *Le Jour* [Ill. 239], parut en 1891 dans le recueil *Songes*.

Si la fenêtre est bien une matrice d'ambivalence ou de multivalence, les barreaux de la fenêtre -la grille-, qui fixent notre attention sur cette matrice et nous permettent de la voir, sont eux-mêmes le symbole de l'œuvre d'art symboliste. Ils fonctionnent comme une représentation à plusieurs niveaux, au travers de laquelle l'œuvre d'art peut faire allusion aux formes de l'Être, voire les reconstituer. Je ne pense pas exagérer en disant que derrière chaque grille du XX^e siècle se trouve -comme un traumatisme qu'il faut refouler- une fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique. »⁴¹²

En regard du *Silence habité des maisons*, la connexion soulevée ainsi par Rosalind Krauss est en effet troublante. A parler de lumière « sous réserve » à son encontre, peut-être entendais-je aussi l'interpréter « entre vie et mort ». Le souci premier, c'est que la majeure partie des œuvres de Matisse prenant la fenêtre pour thème principal ne montre pas de meneaux, ainsi que le laisse constater la sélection d'illustrations fournies. Le second, nous l'avons vu à propos d'*Intérieur au phonographe*, c'est que la fenêtre quadrillée paraît en d'autres occasions comme argument au sein d'une dialectique posée entre image de la réalité et réalité de l'image, soit entre « décoratif » et « figuratif », mais aussi, comme corollaire, entre « sensibilité » et « raison », soit « décoratif » et « abstrait » ; une dialectique dont devait découler (du moins la décoration de la chapelle de Vence et plus généralement les divers projets engagés par Matisse à partir de 1946-1948 peuvent le laisser penser) une conception de l'art générative ou vitaliste. Aussi, *Le Silence habité des maisons* peut-il s'envisager comme un tableau « symboliste » suivant la proposition de Rosalind Kraus, certes, mais de manière contextuelle, telle une interrogation posée en plein virage, un virage suivant lequel le décoratif revendiqué en tant qu'art, et non seulement en art depuis 1935, devient effectif et/ou s'assume pleinement : projets de tentures, projets de vitraux et bientôt projets de céramiques murales, de grandes décorations. Un tableau de 1948 connaît en apparence une grande similitude avec *Le Silence habité des maisons* ; Rosalind Kraus y aura certainement songé dans les mêmes termes ; seulement... 1948, *Intérieur au rideau égyptien* (Ill. 240) : la fenêtre est panachée, modulée, textile ; la lumière est incise, incidente, incisive. Par comparaison au *Rideau jaune*, dit de cette toile Rémi Labrusse : « la lisibilité [...], cette fois, n'est pas compromise par sa structure décorative : ce qui,

⁴¹² Krauss, pp. 101-102

dans le tableau de 1915, se concentrait sur soi et se formulait en question, au moment même où était opérée une avancée plastique, se trouve déployé librement dans celui de 1948 et nourrit une pure expansion -qu'on dirait volontiers acritique- de la couleur-lumière. »⁴¹³ Pour ma part, je dirai la même chose par rapport au *Silence habité des maisons*, si ce n'est que la compromission revient alors sur le décoratif à assumer comme art et dans la crainte de voir ce dernier se figer, geler, faire silence, se tourner sur lui-même, autonome, autotélique, s'abstraire de la réalité, de la vie, mort. Or, ... 1948-1951, chapelle de Vence ou autre : la fenêtre est vitrail ; la lumière est puissamment, si ce n'est effectivement, décorative (généraliste, vitaliste). Et le décoratif assumé, 1953, 1954 : Art.

Digression faite, reprenons le fil et voyons comme les vitraux de l'époque romane répondent d'un principe d'unité allant « du tout au tout », d'où nous parlons de résonance pour ceux de la chapelle de Vence. Pour exemple, nous prendrons les trois verrières occidentales de la cathédrale de Chartres, « sans nul doute, l'œuvre majeure du vitrail français du milieu du XII^{ème} siècle »,⁴¹⁴ car, bien que de nombreux verres aient été remplacés aux XIII^{ème}, XIV^{ème} et XIX^{ème} siècles, « les compositions d'ensemble n'ont été nulle part modifiées »⁴¹⁵ (Ill. 3 et Ill. 241a à c) Le partage des verrières, une nécessité technique, repose sur un « système élémentaire de barres uniformément droites, déterminant des panneaux carrés, quelle que soit la forme des compartiments qu'ils enferment »,⁴¹⁶ soit une armature en forme de grille. Dans la majeure partie des cas, le module circonscrit une scène, un personnage ou un médaillon ; cela ne relève pas d'une obligation technique mais d'un choix esthétique. De sorte, il se considère en lui-même comme une totalité. Par deux fois, la représentation s'étend à deux modules qui, dès lors, constituent un couple indissociable tel un tout : une « Vierge à l'enfant » en haut de *La Vie du Christ* (baie centrale) et un « Jésus en gloire » occupant une place analogue dans *L'Arbre de Jessé* (verrière de droite).

Au centre de cette dernière s'érige l'Arbre, une généalogie affirmant la descendance royale de Jessé. Dans cinq des huit modules concernés, le tronc blanc est visible en bas puis dissimulé jusqu'à l'extrémité supérieure par une figure biblique (David, Salomon, etc.). Le module de base montre le tronc qui part d'un « Jésus endormi portant bonnet juif » et le couple en haut, un « Jésus arborant auréole et croix ». L'arbre se constitue comme une entité globale à partir des figures tandis que chacune se peut concevoir indépendamment comme totalité. Remarquons, lorsque le regard se focalise sur l'une ou l'autre transition de module à module, que la continuité de la représentation généalogique n'est pas toujours assurée : la première en partant du bas demanderait, pour ce, un élargissement du tronc sur la droite, les deux suivantes, un couvre-chef plus évasé ou un élargissement du tronc. Ici et là, donc, survient une sorte d'incomplétude. Toutefois, à mesure que le regard s'élève, la transition devient plus précise et nous aboutissons à un couple de modules indissociable, « Jésus en gloire ». Cela suggère l'idée d'une totalité en cours d'accomplissement comme d'élévation, *L'Arbre de Jessé*. Nous notons, par ailleurs, un décalage du segment horizontal intermédiaire du « Jésus en gloire », un

⁴¹³ Labrusse, p 217

⁴¹⁴ Grodecki, p. 103

⁴¹⁵ Grodecki, p. 103

⁴¹⁶ Grodecki, p. 75

décalage tel que la figure modulaire se détache un peu de la grille ouvragée et, par-là même, du plan qu'elle détermine, d'où l'impression qu'elle lévite légèrement en deçà du vitrail, tel un appel à une entité indéfinissable à vue, au-delà. De retour à une vision plus vaste, nous constatons pourtant que cette verrière forme un tout, d'ailleurs bordé d'entrelacs floraux, une somme qui symboliquement rend le Jésus roi.

Dans une moindre mesure, le même phénomène de « lévitation » se produit à l'égard de la « Vierge à l'enfant » qui coiffe *La Vie du Christ*. Cette verrière est composée de saynètes retraçant l'histoire de Jésus depuis l'Annonciation jusqu'à son entrée à Jérusalem, telle que rendue linéairement par l'évangile de Saint Luc ou celui de Saint Mathieu. Cependant, ces scènes narratives, cernées par les barlotières que redouble alternativement un carré rouge ou un cercle bleu interne, sont avant tout données à voir de manière syncrétique. Une bordure, riche d'éléments végétaux et animaux, parachève la tenue de l'ensemble. Seule l'auréole de la vierge « en majesté » tend à la déborder, pointant au-delà de cette totalité visible un syncrétisme plus élevé.

La troisième verrière, à gauche, traduit la divinité du Christ, joignant *Passion et Résurrection* selon un agencement binaire de modules circulaires compris par l'armature quadrillée. Dépourvu de bordure, cette totalité saurait s'étendre absolument, si cette tendance n'était contenue par le rapport aux deux autres vitraux. D'un point de vue chromatique, d'une part. En effet, dans *La Vie du Christ*, le rouge et le jaune le disputent l'azur ; *L'Arbre de Jessé*, lui, penche incontestablement vers le bleu ; la verrière de gauche vient en complément, privilégiant l'écarlate et l'ocre. En terme de symétrie, d'autre part. D'où l'ensemble apparaît en triptyque comme totalité, « le dieu manifeste ». Cette symétrie pourtant n'est pas parfaite ; faute de bordure ce troisième vitrail est un peu plus petit ; de fait, il récupère à l'encontre de l'unité d'ensemble le même décalage que le « Jésus en gloire » et la « vierge à l'enfant » envers leurs propres verrières ; or, s'il n'est pas là question d'élévation, ce vitrail correspond au degré le plus spirituel du dieu manifeste comparé au Jésus incarné et au Jésus roi.

A l'instar de l'écho entre fresque romane et projet matisse de céramique murale, la résonance concernant le vitrail est avant tout formelle. Passons sur les différences iconographiques et d'ordre spirituel, si cette résonance se répercute esthétiquement, où l'idée d'absolu provient par analogie, somme et concorde, elle s'assourdit d'un point de vue spatial. Le vitrail roman fait limite-écran, pan de lumière, joue de chatoiements variables en fonction des heures, des jours, mais l'espace ambiant est tel qu'il ne retient en surface aucun effet de réverbération comparable à ceux produits dans la chapelle de Vence, notamment par les céramiques, le carrelage, l'autel. Même la blancheur des murs, du plafond manque. Et tout cela déjà sans tenir compte des différences qui se posent en terme d'échelle. La chapelle de Vence connaît un espace réduit, les vitraux de Matisse y sont colorés et de tailles imposantes proportionnellement. L'édifice roman d'ampleur restreinte, à l'exemple de l'église Saint Martin de Nohant Vic, privilégie la verrière sobre et « petite » ; le grand vitrail de couleurs se réserve aux édifices plus vastes, généralement en façade, ainsi celle de la cathédrale de Chartres. Par ce dernier exemple, cependant, nous pointons un hiatus historique : si les verrières occidentales dont nous avons parlé sont romanes, comme la façade qui les comprend, sa rosace en surplomb, son portail en contrebas, tout le reste de l'édifice (reconstruit à partir de 1200, suite à un incendie intervenu en 1194) est gothique. Un hiatus que Matisse entend lui-même puisque dans la lettre à son fils il dit « penser aux choses gothiques ou romanes ». Un hiatus qui (en regard des propositions de vitraux non retenues pour la chapelle de Vence, une fois

rappelé à grands traits ce qui diffère entre gothique et roman, et nous appuyant sur cette reconnaissance déclarée par Matisse d'une « unité de conception ») nous mènera à considérer que cet écho est au fond d'ordre architectonique. D'où nous poserons que la grille de modèle architectural répond également de variantes.

III - B - 2 - L'architecture gothique et romane : une grille de variante modulaire

Deux projets sont envisagés par Matisse précédemment à *L'Arbre de vie*. Le premier, *Jérusalem céleste* (Ill. 242), est abandonné par l'artiste car « trop austère ».⁴¹⁷ Eric De Chassey s'y réfère ; c'est son unique allusion à la chapelle de Vence ; à cette occasion, il mentionne le dernier Mondrian (la partie qu'il consacre au peintre hollandais s'achève bien auparavant sur *Place de la Concorde* (Ill. 243), une œuvre débutée en 1938, très comparable à *Composition avec rouge, jaune et bleu* de 1937 (Ill. 178), qui représente à ses yeux -gageant son propos- un « modèle d'organisation urbaine et plus généralement d'organisation sociale anti-naturaliste ».⁴¹⁸ « Dans la maquette pour le vitrail *Jérusalem céleste* de la chapelle de Vence (1948, coll. part.), écrit-il donc, la grille devient seul motif, sa respiration vitaliste étant assurée, sur un mode similaire au dernier Mondrian, par le déplacement de rectangles de couleurs vives ; ce qui semble assurer la conciliation de l'extrêmement divers au sein de l'uni, projet pour le moins convenable dans le cadre d'un bâtiment ecclésial, destiné à former une communauté sans nier les individualités. »⁴¹⁹ Nous ne nous attarderons pas trop sur l'idée d'un Mondrian qui, en comparaison d'un projet matissien d'envergure architecturale, s'entend (parallèlement et au final) ménager la diversité et donc l'individu, une idée qui implique un revirement complet à l'encontre des conclusions que l'auteur porte sur la grille mondriane (vecteur selon lui de l'« anti-individualisme » en architecture), voire leur totale remise en cause, mais il n'en dit mot. Nous ne nous attarderons pas non plus sur son omission quant à préciser que *Jérusalem céleste* est un essai non retenu par Matisse. Cela dit, son rapprochement concernant les deux modes opératoires, le travail en gouaches découpées dans le cas précis de *Jérusalem Céleste* et le travail en bandelettes du dernier Mondrian, est très intéressant. Intéressant parce que s'y résume toute la confusion qu'engendre le primat accordé au signe plutôt qu'à la forme, à la grille comme telle susceptible de répondre de différents modèles, de différentes variantes. Soit de divers processus et de ce que chacun suppose d'étendue, de troisième terme et de primat accordé à la ligne, au module ou au nœud. A considérer l'approche dechassienne, en effet, pour dire vite : ici, Mondrian se perd de vue, devient Matisse, et inversement. Nous l'avons déjà dit s'agissant du néo-plasticien : il ne faut pas confondre le mode opératoire et le processus à l'œuvre. Or, si ce dernier reste chez lui attaché à la ligne, quoiqu'il en soit de l'inclusion de la couleur, dans le cas de *Jérusalem céleste*, le chantre du décoratif privilégie tout autrement l'assemblage modulaire, en l'occurrence, la jonction et la superposition de larges pans de couleurs unis. C'est dire aussi sans pattern, ce qui pose question quant à la pertinence accordée jusqu'ici au modèle textile, et de ce fait à la variante patchwork. Compte tenu du sujet « ville », de la finalité du projet qui n'est pas tenture, ni même habillage d'une paroi, de l'incidence lumineuse du vitrail, de sa portée spatiale, genre refonte perceptive de la salle, survient l'idée d'une grille qui répondrait plutôt du modèle architectural. Mais version modulaire...

La deuxième proposition, intitulée *Vitrail bleu pâle* (Ill. 244), s'accompagne de deux

⁴¹⁷ Matisse, cité in Centre Pompidou, *Henri Matisse*, coll. *Monographies des grandes figures de l'art moderne, Dossiers documentaires sur les collections du Musée national d'art moderne*, <http://www.centre-pompidou.net/ressources/ENS-matisse/ENS-matisse.htm>

⁴¹⁸ De Chassey, p. 15

⁴¹⁹ De Chassey, pp. 19-20

combinaisons sérielles (ce qui n'est pas le cas, à ma connaissance, de *Jérusalem Céleste*). La pièce principale ressemble à *L'Arbre de vie*. De prime abord, nous la trouvons seulement plus compliquée et bariolée. Puis, à force, de conception très comparable (à ceci près que le conditionnement par modules s'offre alors à vue). Enfin, distincte sur deux points capitaux : primo, la maquette ne prend pas en compte les meneaux ; secundo, aucune courbe en haut ne suggère l'aspect d'une étoffe pendue. L'accompagnement sériel est quant à lui bien différent. Outre le manque de considération s'agissant des meneaux, le motif folié ignore le rapport deux à deux ; ça ne fait pas d'épis ; en conséquence, la totalisation passe d'emblée du vitrail au pattern « feuillage ». Or, précisons que Matisse abandonne cette proposition pour des raisons purement techniques : elle « néglige les impératifs de la structure métallique qui soutient les vitraux ».⁴²⁰ *L'Arbre de vie* et ses compagnons constituent donc une adaptation de *Vitrail bleu pâle* et de ses acolytes. C'est aussi par ce rapport que nous devons comprendre : la ressemblance, l'aspect plus simple, la diminution du panel chromatique, la configuration modulaire sous-jacente de la pièce maîtresse rapportée aux meneaux, celle imposée aux deux séries conjointes et, enfin, l'apparition d'une courbe suggérant l'image d'une étoffe pendue. Ce dernier point est édifiant car, contrairement aux autres, il n'a aucune raison technique ; Matisse aurait tout aussi bien pu conserver les deux morceaux qui chapeautent le *Vitrail bleu pâle*, quitte à les arranger, selon la restriction chromatique globale, aux dépens du rouge et du noir. Je pense que cette courbure a pour fonction essentielle de mettre l'accent, non seulement sur le conditionnement modulaire devenu sous-jacent ou, à l'exception des décalages, simplement technique, mais aussi sur sa dimension formellement volontaire. A supposer dès lors que, dans ce contexte contraignant, le modèle textile de grille aux yeux de Matisse, soutenu par l'apparence « étoffe », favorise mieux qu'un autre l'entendement d'une telle variante. Mieux que le modèle architectural je veux dire. Celui que nous présumons vis-à-vis de *Jérusalem Céleste*. Celui dont l'artiste voulait au départ forger l'insistance (par-delà comme avec le sujet « ville » et en excluant le pattern) eu égard à la refonte perceptive que devait opérer l'œuvre lumineuse sur le local réduit de Vence. Celui dont l'artiste allait, dans un deuxième temps et pour cause d'austérité latente, désamorcer l'intelligibilité par retour de pattern. Celui qu'il devait, au final et sous couvert d'un tissu pendu, refouler en apparence, mais dans le même temps reconduire fondamentalement puisque, contraint de répondre aux impératifs techniques de l'objet vitrail, l'idée lui vient de rapporter le module à la taille du meneau, le morceau « d'étoffe » à l'échelle du carreau. Mais pour concevoir pleinement cette reconduction du modèle architectural (qui, sûrement chez Matisse, tient de l'intuition) il nous faut saisir sous quelles modalités furent construits les édifices romans et gothiques.

Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* publié en 1856, Emmanuel E. Viollet Le Duc écrit : « Ceux qui veulent voir dans l'architecture gothique [...] autre chose que l'émancipation d'un peuple d'artistes et d'artisans auxquels on a appris à raisonner, qui raisonnent mieux que leurs maîtres et les entraînent malgré eux bien loin du but que tout d'abord ils voulaient atteindre, avec les forces qu'on a mises entre leurs mains ; ceux qui croient que l'architecture gothique est une exception, une bizarrerie de l'esprit humain, n'en ont certes pas étudié le principe, qui n'est autre que l'application

⁴²⁰ Matisse, cité in *Henri Matisse*, Centre Pompidou

rigoureusement suivie du système inauguré par les constructeurs romans. »⁴²¹ Le lien est dit, profond. Questions de principe, d'application, de rigueur, de système. J'adhère à ces lignes hormis une objection, capitale, que je pose en trois points. Premièrement, l'auteur parle de « constructeurs romans » et d'« architecture gothique », la rigueur appliquée dans l'histoire prend à ses yeux un sens, celui du progrès, de l'amélioration, du mieux, du raffermissement. Certes, il s'agit pour lui de convaincre son époque des qualités de l'Art « gothique », et la tâche est rude. Le qualificatif lui-même en dit long : « goth » c'est « barbare », péjoratif, alors que « roman » c'est « romain », valorisant. Mais, par retour, son propos ne remet pas en cause l'idée de hiérarchie, bien au contraire, il en pose simplement une autre. Deuxièmement, le « raisonner » dans cette optique revient à tout bout de champ, si je puis dire : les gothiques raisonnent mieux que les romans et le dictionnaire est « raisonné ». D'où l'on peut supposer que Viollet Le Duc estime de niveau supérieur sa manière de penser, celle de son époque. Et cette hiérarchisation plus ou moins latente a pour effet pernicieux de confiner la raison à une seule modalité, celle du plus avancé (ou supposé tel) bien évidemment. En conséquence, rien ne porte à croire que la logique médiévale ait été, pour l'auteur, tout à fait autre, ce qui ne manque pas d'influer sur ses déductions. Or, nous considérons depuis cette altérité. Troisième point, l'auteur mentionne avec emphase une transmission allant des bâtisseurs romans aux bâtisseurs gothiques, parlant « d'un peuple d'artistes et d'artisans auxquels on a appris à raisonner », de « forces qu'on a mises entre leurs mains », de « maîtres ». Cette emphase a ses raisons, nous l'avons dit : convaincre, marquer dans les esprits la relation, revaloriser l'Art gothique même si cela doit se faire au détriment de l'Art roman. Cependant, rien n'est dit sur la transmission elle-même, comme elle s'est faite, par quels moyens. Et c'est logique : si pour l'auteur le « raisonner » était alors de niveau moindre que celui de son époque, le « transmettre » allait de pair, pas la peine de s'en soucier. Or, il s'avère être une clé essentielle à la conception des édifices médiévaux.

Rappelons d'abord le basculement majeur déterminé par Viollet Le duc. L'architecture romane s'articule autour de la voûte qui, elle, prend appui sur deux piliers. Elle s'étend bientôt à tout l'édifice, aux dépens du volume interne et des ouvertures d'où provient la lumière. Elle s'élargit, autant que faire se peut, à grand renfort de contreforts car, plus elle prend d'amplitude, plus la poussée exercée sur les murs qui la reçoivent est immense. Le seuil qui mène à l'écroulement n'est jamais loin, parfois dépassé. Au tournant du XII^{ème} siècle, des expériences menées dans le nord du bassin parisien, telle la basilique Saint-Denis (Ill. 245a et b), aboutissent sur des édifices plus hauts, plus grands, plus ouverts et, de ce fait, plus éclairés. L'usage du tuf, une pierre légère, et l'amélioration des appareils de levage en sont des causes secondaires. Le recours à la croisée d'ogives en est la principale (Ill. 245c). C'est un type de voûte qui, en apparence, se divise en quartiers portés par des arcs diagonaux, le reste de la structure se trouvant dissimulé par la maçonnerie ; ces quartiers sont en forme d'ogive d'où le nom (Ill. 245d). Posons quatre piliers formant rectangle au sol et joignons les deux à deux par des arcs (Fig. 48) : ceux de l'avant et de l'arrière, dits doubleaux, servent de limites avec les voûtes adjacentes ; ceux des cotés, dits formerets, sont engagés dans le mur ; enfin, les ogivaux se croisent en leurs milieux par une clef de voûte. Voilà pour l'essentiel de la structure qui canalise les poussées aux quatre coins, sur les colonnes. Nous les renforçons par des arcs boutants

⁴²¹ Viollet Le Duc Eugène E. (Damisch Hubert), *L'Architecture raisonnée –Extraits du dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris : Hermann, 1964, p. 59

portés sur des pinacles en prolongement de contreforts. Ça ne bougera pas, nous sommes tranquilles. A présent nous montons les murs qui, de fait, n'étant pas porteurs peuvent jouer de finesse et de larges ouvertures. C'est par cette structuration (à laquelle s'ajoutera le recours à l'arc brisé) que l'architecture gothique se distingue fondamentalement de l'architecture romane, d'après Emmanuel E. Viollet Le Duc.

Deux contemporains se montrent sur ce point beaucoup moins catégoriques, Albert Lecoy de la Marche dans les quelques chapitres qu'il consacre à l'architecture dans son essai intitulé *Le Treizième siècle artistique*⁴²² et, surtout, Jules Etienne Quicherat dans son recueil posthume édité sous le titre *Mélanges d'archéologie et d'histoire*.⁴²³ Celui-ci écrit, pour exemple, « l'architecture des derniers siècles du moyen âge ne pourrait s'appeler ogivale qu'autant que la croisée d'ogives lui serait propre. Or, il n'en est rien. Cet article de construction a été employé dans l'architecture romane dès la fin du XIème siècle. »⁴²⁴ D'ailleurs, affirmant une influence effective des goths, l'archéologue stipule que la « croisée d'ogive caractérise les églises romanes du XIIème siècle »,⁴²⁵ précisant plus loin que « vers l'an 1100 la croisée d'ogive apparaît isolée, et comme à l'état d'essai dans des provinces excentriques de l'ancienne Gaule ». ⁴²⁶ Une telle affirmation est peut-être exagérée, il n'en reste pas moins que « les preuves de l'ogive employée en même temps que le plein-cintre, d'une façon systématique, dans la construction d'un grand nombre d'églises romanes, abondent : à la cathédrale d'Avignon, de Fréjus, à Notre-Dame d'Arles, à Saint-Front de Périgueux, à Saint-Martin d'Ainay à Lyon, à Saint-Martin-des-Champs à Paris, à Saint-Étienne de Beauvais, à la cathédrale du Mans et en Bourgogne, à Vézelay, à Beaune, à Saint-Philibert de Dijon, à la Charité-sur-Loire, à Saint-Ladre d'Autun, dans la plupart des basiliques issues de l'école monastique de Cluny »⁴²⁷ A parler de preuve, ce genre d'accumulation ne suffit pas à dire, suivant Quicherat, que la croisée d'ogive caractérise les églises romanes puisque que nous la retrouvons pléthore dans les édifices gothiques, mais cela implique entre les deux une certaine continuité, ne serait-ce que technique et, de ce fait, quelques manières de transmission. Or, à savoir lesquelles, nous retombons sur le même écueil qu'à la lecture de Viollet Le Duc, par-delà les divergences concernant l'estampille attribuée à la croisée d'ogives (comme à l'arc brisé, mais passons).

Tel que le préconise Viollet Le Duc, fustigeons l'idée selon laquelle l'architecture gothique fait exception dans l'histoire, et mieux encore pensons qu'elle ne fait ni tache ni fulgurance. Sans qu'il soit question de sombrer dans le déterminisme, minimisons le caractère extraordinaire de ce qui s'est passé au nord du bassin parisien vers 1130-1150 : cessons d'attribuer à ce berceau gothique une valeur « magique » ; pensons que le *francigenum opus* est né parce qu'il le pouvait (je n'ai pas dit devait) et que cette possibilité tient de l'ordinaire de la période. Le contexte social a sans nul doute grande importance : croissance économique, augmentation démographique, élan politique et

⁴²² Lecoy de la Marche Albert, *Le Treizième siècle artistique*, Lille : s. n., 1889

⁴²³ Quicherat Jules Etienne (De Lasteyrie Robert), *Mélanges d'archéologie et d'histoire - Archéologie du Moyen Age : mémoires et fragments*, Paris : Picard, 1886

⁴²⁴ Quicherat, p. 161

⁴²⁵ Quicherat, p. 485

⁴²⁶ Quicherat, p. 506

⁴²⁷ Huysmans Joris Karl, *La Cathédrale*, Paris : Du Rocher, 1992

rivalités ecclésiastiques sont les ingrédients relevés par Georges Duby.⁴²⁸ Mais cela n'explique pas tout, et notamment les modalités et les repères qui prévalent aux réponses apportées par les bâtisseurs.

Concernant la croisée d'ogives, le problème de provenance d'ailleurs ne se réserve pas géographiquement. Le basculement opéré dans le nord du bassin parisien et l'expansion qui s'ensuivit ne suffisent pas à expliquer le recours à ce type de structure tel qu'il s'est propagé dans le sud de la France. Emile Male, par exemple, dans son ouvrage intitulé *Art et artistes du Moyen Age*,⁴²⁹ note que, si certaines cathédrales (celles de Clermont, Limoges, Narbonne, Toulouse et Rodez) proviennent sans doute de l'imitation de celles du nord (et peut-être sous l'influence d'un seul architecte, Jean des Champs), d'autres (celles d'Albi, Béziers, Agde et Maguelone) ont pour influence l'architecture lombarde qui pratique la croisée d'ogives dès le début du XII^{ème} siècle. Ainsi, qu'il soit question d'envisager quelques repères et modalités spécifiques aux bâtisseurs médiévaux, il faudrait que ceux-là soient assez généraux pour répondre également de ce second foyer.

L'essai que consacre Roland Bechmann au *Carnet de Villard de Honnecourt* nous offre à cet égard un outil précieux. A travers l'étude approfondie de ce document rare, l'historien apporte un regard très éclairant sur *La Pensée technique au XIII^{ème} siècle et sa communication*.⁴³⁰ Base essentielle à sa réflexion : dans la société médiévale, l'illettrisme est généralisé, les dialectes sont nombreux, il n'y a pas d'unité de mesure communément admise et la géométrie entendue comme science théorique touche au degré zéro ; il n'empêche, comment s'imaginer « que des édifices aussi élaborés que les cathédrales gothiques aient pu être construites [sic] sans des connaissances très poussées [...], sans organisation méticuleuse, sans des dessins précis. »⁴³¹ D'autant plus si l'on songe qu'un chantier, pour diverses raisons (politiques, économiques, etc.), s'étale rarement d'une seule traite, ce qui suppose qu'il se peut reprendre et poursuivre en principe, quelque soit le temps d'interruption, même par d'autres personnes. L'enjeu est donc de comprendre la nature de ces connaissances, de cette organisation et de ces dessins, tenant compte de cet ordinaire qui n'est plus le nôtre. Par souci d'allègement, je mets de côté ce qui concerne les matériaux et les appareillages. Ainsi se dégagent quatre critères principaux : la *virga geometralis*, la *mole*, la géométrie empirique, *l'ars memorandi*.

La *virga* pallie le manque d'unité de mesure normalisée. C'est une baguette qui sert d'« étalon de longueur sur le chantier ». ⁴³² Le plus souvent de métal, cet instrument « est représenté sur certaines miniatures entre les mains de l'architecte comme une baguette de chef d'orchestre. »⁴³³ Nous comprenons son importance cruciale. La mesure de référence est autrement gravée sur une pierre. Partant de là, « les différentes mesures de l'édifice [...] étaient liées les unes aux autres, de façon graphique par des rapports simples ou par

⁴²⁸ Cf. Duby Georges, *Le Temps des cathédrales – L'art et la société – 980-1420*, Paris : Gallimard, 1976 et *Le Moyen- Age – L'Europe des cathédrales – 1140-1280*, Genève : Skira, 1984 (mais aussi Bechmann Roland, *Les Racines des cathédrales*, Paris : Payot, 1996)

⁴²⁹ Male Emile, *Art et artistes du Moyen Age*, Paris : Colin, 1927

⁴³⁰ Bechmann Roland, *Villard de Honnecourt – La pensée technique au XIII^{ème} siècle et sa communication*, Paris : Picard, 1991

⁴³¹ Bechmann, *Villard*, p. 34

⁴³² Bechmann, *Villard*, p. 64

⁴³³ Bechmann, *Villard*, p. 34

une construction géométrique qui en définissait les proportions : il suffisait alors de préciser une seule longueur –que ce soit en atelier, sur la planche à dessin, ou sur le terrain- pour pouvoir tracer en grandeur d'exécution, le plan entier, qu'il s'agisse d'un élément [...] ou [du] bâtiment [...]. Les mesures en « élévation » étaient également liées aux mesures en plan ».⁴³⁴

La *mole* est un gabarit de bois ou de métal. Elle correspond à un profil en coupe d'une pièce à produire : fût de colonne, morceau de charpente, bloc de pilastre, clef de voûte, etc. Elle définit sinon la section d'une nervure, d'un bandeau, d'une corniche... Ainsi, note Roland Bechmann, « lorsqu'on faisait tailler des pierres à la carrière ou dans un atelier, plutôt que des épures, on remettait aux praticiens les « patrons » des différents types d'éléments à réaliser. C'est une des raisons pour lesquelles on avait grand intérêt à ne pas multiplier le nombre des types différents. »⁴³⁵ Par ailleurs, ces objets « grandeur nature, étaient encombrants. Pour faciliter l'organisation des chantiers et aussi parce que ces [...] gabarits coûtaient cher, on cherchait à en réduire le nombre. Pour cela il fallait qu'il y ait le plus de répétitions possibles du même élément ou du même profil ; [...] un même gabarit pouvait servir alors pour tailler un grand nombre de pierres. »⁴³⁶ De là procède à l'échelle du chantier une certaine standardisation.

Reste que la *mole* a ses limites, pour « une nef, une travée, une façade, un clocher, une charpente, un pilier complexe, des dessins étaient indispensables et il s'agissait de les traduire en vraie grandeur. »⁴³⁷ A cette intention, on privilégie « des moyens purement graphiques, utilisant des constructions géométriques simples, reproduisibles à différentes échelles, et des subdivisions régulières [...] faisant appel à des angles bien définis et faciles à construire », des angles de 30, 60 ou 90°. Pour cause, cela réduit les sources d'erreurs, simplifie la communication des données et répond de l'approche géométrique médiévale. En effet, les « esprits curieux et critiques qui éprouvaient le besoin de s'assurer de la valeur générale d'une méthode de calcul ou d'une construction géométrique, procédaient par l'expérimentation concrète pour vérifier que dans tous les cas, à toutes les échelles, le résultat était le même. »⁴³⁸ Pour exemple (III. 246a à c), Roland Bechmann signale que le plan au sol de la cathédrale de Reims repose sur un emboîtement de rectangles de proportion 1 sur $\sqrt{2}$, un rapport qui s'obtient aisément avec un compas (ou un cordeau) en reportant la diagonale du carré en côté. Cependant, il s'étonne de ce que cet emboîtement coïncide avec la façade de l'édifice, du moins telle qu'elle apparaît sur un dessin de l'époque. Il écrit : « Curieusement, cette grille [...] en accuse exactement la partie centrale et les corniches principales, comme si on avait obéi, pour donner à cet édifice le maximum d'unité, aux mêmes proportions en plan et en élévation. »⁴³⁹ Pour ma part, j'entrevois dans cette coïncidence une logique traduisant une certaine continuité d'esprit entre bâtisseurs romans et bâtisseurs gothique. Il y a, d'abord, dans ce besoin d'éprouver comme de vérifier concrètement le résultat d'une construction géométrique « à toutes les échelles », une relative connivence avec cette conception analogique et totalisante des rapports que sous-tend la symbolique du

⁴³⁴ Bechmann, *Villard*, p. 53

⁴³⁵ Bechmann, *Villard*, p. 62

⁴³⁶ Bechmann, *Villard*, p. 45

⁴³⁷ Bechmann, *Villard*, p. 52

⁴³⁸ Bechmann, *Villard*, p.36

⁴³⁹ Bechmann, *Villard*, p. 54

microcosme et du macrocosme énoncée par M. Madeleine Davy à propos des romans. Il y a, ensuite, cette standardisation liée à la *mole*, ou ce que son usage implique de répétition et de régularité, qui sans doute trouve des raisons économiques et pratiques, mais s'accorde aussi par le volume à cette qualité modulaire jointe à l'idée « du tout au tout ». Ainsi, le bâtisseur gothique, de *mole* en *moles*, de *moles* en pièce, de pièce en pièces, de pièces en plan, de plan en sol, de sol en élévation, d'élévation en édifice, éprouve une même géométrie, la géométrie du monde, « à toute échelle ». Ce lien d'analogie et de totalisation que sillonne la géométrie empirique des bâtisseurs médiévaux trouve dans l'ornement au sol une image plutôt probante. En effet, la décoration faite de carreaux entrelaçant des arcs de cercles selon diverses combinaisons juxtaposées en rectangles au sein d'un même pavement est très répandue (Ill. 247a à c).

Reste à préciser que cette expérience du monde « à toute échelle » se conçoit telle une expérience de dieu chaque fois reconduite et tel un signe en somme, un symbole. Cette relation ultime entre expérience du monde et signe du dieu, savoir et symbole, est au fondement de la logique médiévale, du moins telle qu'elle se recouvre chez les bâtisseurs, dans leurs édifices comme dans leurs pratiques. A ce propos, il y a dans le *Carnet de Villard de Honnecourt* bon nombre de dessins qui, sans la sagacité de Roland Bechmann, nous paraîtraient encore parfaitement obscures (ou, faute d'humilité, pauvres). Je citerai en exemple « le mouton », « le paysan au fléau », « l'homme à la faux », « l'aigle » et « l'homme barbu » (Ill. 248a à e). Il ressort du premier un rectangle et un triangle, des deux suivants deux triangles, et des derniers une étoile à cinq branches. A l'évidence, pour nous, ces figures géométriques ont pour objet de servir la représentation, sa reproduction, son agrandissement ; et le fait de trouver en cela quelques manières simplistes, ou gentiment désuètes, n'éreinte en rien notre certitude. Villard, en grand enfant du moyen âge, s'amuse à croquer quelques jolis motifs, touchants de maladresse ; nous le jugeons volontiers de la sorte, le sérieux ne faisant qu'amoindrir notre attendrissement : « Quicherat [...] parle de patrons pour un certains nombre de figures, [...] Lassus [...] de méthodes expéditives de dessin ».⁴⁴⁰ Quoi qu'il en soit, nous nous trompons. Ces dessins répondent d'une logique comme d'une manière de savoir et de transmission que nous avons déjà croisée, l'art de mémoire ou *ars memorandi*. Ce sont des images « pense-bêtes ». Le mouton et les deux personnages renvoient à une construction géométrique que les figures en surimpression (rectangle, triangles) et certaines lignes remarquables amorcent. Ainsi : le mouton est une méthode pour retrouver graphiquement la racine carré du « nombre d'or » (Ill. 249a), une méthode rappelant que « si on inscrit dans le rectangle un carré dont le côté coïncide avec le petit côté du rectangle, le rectangle restant est un « rectangle d'or » et que « la proportion du « rectangle d'or » se reproduit indéfiniment par accollement d'un carré le long du grand côté »⁴⁴¹ ; le paysan au fléau ramène à l'esprit la manière de construire l'heptagone régulier (Ill. 249b) ; l'homme à la faux permet de retrouver le pentagone régulier, c'est dire aussi l'étoile à cinq branches (Ill. 249c). L'homme barbu et l'aigle, eux, renvoient à une construction architecturale, en l'occurrence des fenestrages s'appuyant sur des pentagones étoilés symétriques mais irréguliers ; celui-ci trouve exemple à la cathédrale d'Amiens, celui-là (qui offre deux variantes) à Soisson et à Saint Denis (Ill. 249d et e). De là, nous pouvons entrevoir une cohésion des plus profondes. L'édifice n'est pas

⁴⁴⁰ Bechmann, *Villard*, pp. 309-310

⁴⁴¹ Bechmann, *Villard*, p. 340

seulement un outil mnémonique, un lieu où déposer ses images et que l'on parcourt pour retrouver le fil. L'édifice est mémoire lui-même, signe de connaissance comme de reconnaissance à faire. Il comprend et confond par le symbole (en chacun de ses éléments comme dans son ensemble), une géométrie à expérimenter à l'échelle du monde, c'est-à-dire en tout, un savoir concrètement défini qui en appelle à éprouver l'absolu. En quoi se recouvre la symbolique du macrocosme et du microcosme : l'homme est bâtisseur ; le bâtisseur est expérience ; l'expérience est savoir ; le savoir est symbole ; le symbole est *mole*, pierre, fenestration, etc., édifice ; et l'édifice est à l'épreuve du monde, le monde est à l'image de dieu.

Selon cette logique, donc, et pour exemple, la croisée d'ogive, son usage pour gagner en hauteur, en ouverture, en éclairage, s'entend d'abord comme une avancée spirituelle. C'est cette avancée qui détermine la progression technique, non l'inverse. Ainsi, qu'elle préexiste (tel un emprunt aux goths, aux lombards ou autres) et se diffuse chez les romans, ceux-ci en usent comme d'un plein-cintre ordinaire.

Selon cette logique, donc, et plus généralement, le symbole (le savoir) se transmet, se construit et évolue au gré d'une pensée analogique et totalisante, d'une conception modulaire d'où la grille émerge en tant que forme privilégiée de l'élaboration comme de l'unité architecturale (le demi-cercle traduisant telle la voûte les limites du manifeste). Une comparaison de deux plans, celui de l'église abbatiale Saint Pierre d'Airvault (Ill. 250a) et celui de la cathédrale Notre Dame de Chartres (Ill. 250b), l'illustre assez bien. Cependant, méfions-nous de ce genre d'images : ce sont des relevés réalisés *a posteriori* ; il est peu probable que les bâtisseurs du moyen âge concevaient au préalable de tels « visions » globales (sinon à l'échelle 1, directement au sol) ; le plan d'ensemble (à échelle réduite) est un outil renaissant qui vise un projet, une mise en œuvre *a priori* (fondée sur un raisonnement déductif, indépendamment de l'expérience) ; les schémas que l'on trouve dans les planches de Villard, tel celui d'une église *ad quadratum* (Ill. 227), ont été réalisés à partir d'édifices existants, pour mémoire ; aussi, le plan renaissant (Ill. 117 et 118) peut-il recouvrir un aspect comparable au plan médiéval, pour autant il ne relève pas d'une même conception.

Selon cette logique, enfin, et pour en revenir au vitrail, celui-ci est autant morceau de verre, saynète, image, lumière, espace, édifice, monde, manifestation divine et, dans l'absolu, dieu ; expérience et savoir aussi, symbole mnémonique : l'on conçoit dès lors qu'une façade romane, ses trois verrières, sa rosace et son portail, intègrent sans altération une cathédrale gothique – à l'instar de Notre Dame de Chartres.

Du morceau de gouache découpée au décoratif entendu comme animation vitale, résonne dans la chapelle de Vence ce genre de pensée. Le meneau donne la mesure ; le carreau fait l'unité ; l'« étoffe » convient de cette géométrie (de prime abord architecturale) et l'éprouve, exhortant deux trois modules tout en noyant l'ensemble dans un flot de patterns ; le vitrail s'en accommode et relance le tout dans la pièce ; pour le reste, nous l'avons déjà décrit.⁴⁴² Revenons sur le fait que l'allusion du peintre à la « chose romane ou gothique » porte sur la *Grande décoration aux masques* ; et plus précisément sur « l'association des masques avec les fleurs » ; nous nous demandons (plus avant) si les figures humaines, telles des images fantomatiques ou résiduelles survenue par manque ou vacuité du pattern, y apparaissent à revers du décoratif ou comme motif décoratif : étant

⁴⁴² Au début du chapitre III - B - 1

donné l'expérience de la chapelle de Vence, ce qui s'y joue de variation entre blanc et couleur, opacité et transparence, plein et vide, je table sur la seconde réponse, mais uniquement dans la mesure où le motif ici répond d'une logique avant tout modulaire (d'équivalence et de totalisation, où l'expérience se veut « vitaliste » plutôt que « déiste », le savoir (le symbole) émanant de la couleur (ou de son absence) -« fantasme » aura dit Hubert Damisch.

III - B - 3 - De l'architecture classique à l'architecture rationaliste : une hégémonie de la ligne...

Ce qui nous intéresse directement dans cette approche concernant l'édifice médiéval et sa résonance aux confins du décoratif matissien, c'est évidemment l'idée selon laquelle la grille peut répondre d'un modèle architectural modulaire. En regard du modèle textile auquel nous trouvons autrement à raccorder cette forme, l'occurrence met en éveil une question de variantes. Nous la poserons en trois points. Dans le domaine architectural : la variante linéaire prédomine foncièrement ; la variante modulaire ne relève pas nécessairement d'une pensée « empirique » ; la grille qui donne la primauté au nœud est rare. Je parle bien sûr de l'architecture occidentale, et c'est à cette sphère que nous nous bornerons (ou presque).

Une considération « classique » de son histoire nous donne un aperçu du caractère hégémonique de la ligne.⁴⁴³ Il y a l'Antiquité, il y a Vitruve, l'architecture grecque, ses éléments essentiels, les éléments porteurs, verticaux, les colonnes, et les éléments portés, horizontaux, les frontons, les linteaux ; leurs ensembles constituent des ordres (dorique, ionique et corinthien.) ; il y a l'architecture romaine qui emprunte ces ordres, non sans leur faire subir quelques transformations, il y a sa préférence pour le troisième, le plus ornementé.⁴⁴⁴ Il y a l'effondrement, la ruine, l'âge « sombre », « obscure », « moyen ». Il y a la Renaissance, la « redécouverte » de Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, il y a la pratique et la théorie, la théorie qui explique et démontre la convenance des proportions,⁴⁴⁵ il y a la perfection, le *telion*, le tracé régulateur, le rapport idéal 10/6/16, il y a l'ordonnance, sa mesure, sa visée, ses théoriciens. Il y a Alberti qui propose une première somme critique des écrits vitruviens,⁴⁴⁶ dans laquelle il souligne l'importance du mur porteur, celle de l'ornementation et définit la notion d'ordre architectural tel un système de proportions fondé sur la colonne et emblématisé par les chapiteaux et leur succession. Il y a Vignole qui décrit « les Ordres employés le plus fréquemment, [...] le toscan, le dorique, l'ionique, le corinthien, le composite » (Ill. 251), Vignole qui précise : le « premier et le dernier sont Romains, les trois autres appartiennent aux Grecs », et il en est d'autres, accessoires, « l'ordre de Poestum, le rustique, le cariatide, le gothique, l'attique »⁴⁴⁷ ; mais tous se définissent suivant trois membres : l'entablement, la colonne, le piédestal ; trois membres dont les rapports se fondent sur une « idée de la Géométrie »,⁴⁴⁸ une science : l'architecture est théorique, elle (se) démontre. Il y a Palladio qui propose une seconde somme critique des écrits vitruviens, mettant l'accent sur les notions de proportion et de symétrie (Ill. 252).⁴⁴⁹ Il y a Serlio qui, en sept livres, pose une sorte de panorama de la pensée architecturale renaissante ; il traite d'abord des fondements

⁴⁴³ Je m'appuierai ici sur les jalons posés par Gérard Uniack (Uniack Gérard (s. l. d. d.), *De Vitruve à Le Corbusier – Textes d'architectes*, Paris : Dunod, 1968)

⁴⁴⁴ Uniack, p. 15

⁴⁴⁵ Uniack, p. 21

⁴⁴⁶ Alberti Leon Battista, *L'Art d'édifier*

⁴⁴⁷ Delagardette C. M., *Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole*, Paris : Jean, 1823, p. 18

⁴⁴⁸ Delagardette, p. 3

⁴⁴⁹ Lemerle Frédérique (s. l. d. d.), *Les Quatre livres de l'architecture d'Andréa Palladio* (1570, traduction de Fréart de Chambray, 1651), Paris : Flammarion, 1997

théoriques, la géométrie, la perspective, l'antiquité romaine (Livres I, II et III), codifie en règle les cinq ordres architecturaux et la conception des édifices religieux (Livre IV et V ; Ill. 253), dresse les modèles domestiques allant de la cabane de paysan au palais royal (Livre VI) et donne des solutions de « rénovation », pour les façades des églises gothiques, fondées sur les principes antiques de symétrie et de proportion (Livre VII).⁴⁵⁰ Il y a De l'Orme qui, à travers sa méthode dite d'*excogitation*, place l'épure (l'art du trait) au principe de la pensée architecturale, où la variation le rend à l'invention, les « paramètres culturels » à la rigueur géométrique (Ill. 254), l'apport personnel à la règle.⁴⁵¹ Il y a Bullant qui reprend avec plus de rigueur la méthode de Serlio (Livre IV) et utilise un système de représentation purement géométrique (Ill. 255).⁴⁵² Il y a Lescot, il y a le Louvre, son aile sud ouest (Ill. 256), sa cour carrée. Le XVII^{ème} siècle pose avec les Anciens (Blondel) les mesures idéales établissant les règles de la beauté universelle mais, avec les Modernes (Perrault), considère cette notion et ces mesures relatives.⁴⁵³ Ce débat porte sur la qualité prêtée à la symétrie ; mais, que celle-ci s'appuie sur le « module »⁴⁵⁴ (Blondel) ou sur le rapport de masses (Perrault), la composition convenue par tracé d'éléments linéaires successifs, horizontaux et verticaux, demeure le principe formel élémentaire (Ill. 257a et b). L'allégeance de la pensée à la ligne est telle d'ailleurs qu'au XVIII^{ème} siècle la notion de « module » se définit exclusivement comme donnée unidimensionnelle. En architecture, énonce Diderot, c'est une « mesure prise à volonté pour régler les proportions des colonnes, & la symétrie ou la distribution de l'édifice. » ; « Les Architectes, précise le père de l'Encyclopédie, prennent d'ordinaire pour module le diamètre, mais le plus souvent le demi-diamètre du bas de la colonne, & ils le subdivisent en parties ou minutes. » Ainsi, « Vignole partage son module, qui est le demi diamètre de la colonne, en douze parties égales pour les ordres toscain & dorique, & en dix-huit pour

⁴⁵⁰ Hart Vaughan /Hicks Peter, *Sebastiano Serlio on Architecture*, volume 1 – Books I-V of « Tutte l'opere d'architettura et prospetiva », London : Yale University Press, 1996 ; Hart Vaughan /Hicks Peter, *Sebastiano Serlio on Architecture*, volume 2 – Books VI-VII of « Tutte l'opere d'architettura et prospetiva », with « Castrametation of Romans » and « The Extraordinary Book of Doors », London : Yale University Press, 2001

⁴⁵¹ De l'Orme Philibert, *Le Premier tome de l'architecture*, Paris : Motet, 1567 ; Potié Philippe, *Philibert De l'Orme – Figures de la pensée constructive*, Marseille : Parenthèse, 1996 ; Pauwels Yves, *L'Architecture au temps de la Pléiade*, Paris : Montfort, 2002

⁴⁵² Bullant Jean, *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes, à fçavoir, Tufcane, Dorique, Ionique, Corinthe, & Compofite, à l'exemple de l'antique fuiuāt les reigles & doctrine de Vitruue*, Paris : Marnef/Cavellat, 1564 ; Pauwels, *L'Architecture au temps de la Pléiade* ; Pauwels Yves, « Serlio et le vitruvisme français de la Renaissance : Goujon, Bullant, De l'Orme », in Deswarte Rosa Sylvie (s. l. d. d.), *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et imprimerie I*, Lyon : Mémoire Active, 2004 , pp 410-417 ; Pauwels Yves, « La Reigle generale d'Architecture de Jean Bullant à Paris en 1564 », in Deswarte, pp. 438-439

⁴⁵³ Blondel Nicolas François, *Cours d'Architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture [...] où sont expliqués les termes, L'origine & les Principes d'Architecture, & les pratiques des cinq Ordres fuiuant la doctrine de Vitruve & de ses principaux Sectateurs, & fuiuant celle des trois plus habiles Architectes qui ayent écrit entre les Modernes, qui font Vignole, Palladio & Scamozzi*, Paris : Vitry, 1675 ; Perrault Claude, *Les Dix livres d'Architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, Paris : Coignard, 1673 et *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris : Coignard, 1683

⁴⁵⁴ « Module » est employé ici en un sens spécifique. « Dans l'architecture antique et classique, [ce terme désigne une] commune mesure conventionnelle d'une ordonnance, correspondant généra[lement] au demi-diamètre du fût de la colonne dans sa partie basse. » (Merlet, p. 698) Nous retrouvons bientôt cette définition largement énoncée chez Diderot.

les autres ordres. Palladio ; Scamozzi, Desgodetz & le Clerc, divisent leur demi-diamètre en trente parties ou minutes dans tous les ordres. Quelques-uns partagent toute la colonne en seize parties pour la dorique, en dix-huit pour l'ionique, en vingt pour la corinthienne ; & d'une de ces parties ils font un module pour régler le reste de l'édifice. » Puis Diderot conclut, laissant apparaître en filigrane le débat des Anciens et des Modernes qui continue alors : « Il y a deux manières de déterminer les mesures & les proportions des bâtiments. La première, par une mesure fixe ou une espèce de talon qui est ordinairement le diamètre de la partie inférieure de la colonne, lequel s'appelle module, & est divisé en soixante parties nommées minutes. Il est une autre manière de déterminer les mesures & les proportions des ordres, dans laquelle il n'entre ni minute ni division certaine, mais on divise leur hauteur suivant l'occasion en autant de parties qu'on juge à propos ; c'est ainsi que la base attique se divise ou en trois pour avoir la hauteur du plinthe, ou en quatre pour avoir celle du plus grand tor, ou en six pour en constater celle du plus petit, &c. »⁴⁵⁵ Cette définition du « module » est sans doute plus respectueuse de l'étymologie que celle que nous lui attribuons aujourd'hui, celle d'« unité fonctionnelle susceptible d'être utilisée conjointement à d'autres éléments de même nature »,⁴⁵⁶ puisque le mot vient de *modulus* qui veut dire « mesure ».⁴⁵⁷ Par commodité nous nous en tiendrons à cette définition actuelle. Le débat concernant le caractère universel ou relatif de la beauté, commente Gérard Uniack, se poursuit jusqu'au XIX^{ème} siècle. Pour Schopenhauer, qu'il prend pour exemple, le sentiment de beauté est lié au fait que nous nous identifions avec le pilier supportant la retombée d'une arcade ; et cette conception romantique se retrouve chez Vischer selon qui la ligne et les masses représentent des sentiments, la théorie de l'*Einfühlung* résidant dans cette disposition que nous avons à « sentir notre âme dans des formes sans âme », écrit-il.⁴⁵⁸ Je relèverai pour ma part une autre réflexion de Schopenhauer : « Les œuvres de l'architecture, contrairement à celles des autres arts, n'ont que très rarement une destination purement esthétique ; elles sont soumises à d'autres conditions étrangères à l'art, toutes utilitaires ; par suite, le grand mérite de l'artiste consiste à poursuivre et atteindre le but esthétique, tout en tenant compte d'autres nécessités ; pour arriver à cette conciliation, il lui faut tâcher d'accorder par divers moyens les fins esthétiques avec les fins utilitaires ; il lui faut déterminer avec sagacité quel est le genre de beauté esthétique et architectonique qui se prête, qui convient à la construction d'un temple, d'un palais, d'un arsenal. »⁴⁵⁹ Cette réflexion penche vers une toute autre considération portée dans le domaine architectural par le XIX^{ème} siècle, qui s'oriente sur la logique de l'utile et du nécessaire. Gérard Uniack convoque à cet égard l'architecture rationaliste d'un Durand, d'un Viollet Le Duc, d'un Guadet. Jean Nicolas Louis Durand considère que « le but de l'architecture [n'est] autre que l'utilité publique et

⁴⁵⁵ Diderot Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Volume 10, « Neuchâtel » : fausse adresse, 1765, p. 604

⁴⁵⁶ Merlet, p. 698

⁴⁵⁷ Rey, tome 2, p. 2262

⁴⁵⁸ L'auteur fait un raccourci qui ne semble pas trop inconvenant : il cite Friedrich T. Vischer et, par la référence à la théorie de l'*Einfühlung* évoque son fils, Robert Vischer, qui invente le terme. La théorie sera développée par Theodor Lipps, qui aura quelques influences sur Sigmund Freud et Edmund Husserl. Je ne maîtrise pas suffisamment le sujet pour me risquer à en dire davantage, ce qui d'ailleurs nous éloignerait largement du propos qui nous intéresse ici. (Uniack, p. 10)

⁴⁵⁹ Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 279

particulière ». C'est pourquoi « les moyens que doit naturellement employer l'architecture, et les sources où elle doit puiser ses principes » sont « la convenance et l'économie » ; ainsi, l'édifice doit faire preuve de « solidité », de « salubrité » et de « commodité », d'une part, de « symétrie », de « régularité » et de « simplicité », de l'autre⁴⁶⁰ ; dès lors, à parler de beauté, « il est impossible qu'elle [l'architecture] ne plaise pas, lorsqu'elle est traitée selon ses vrais principes » : que « l'on dispose un édifice d'une manière convenable à l'usage auquel on le destine » et « de la manière la plus économique, c'est-à-dire la plus simple », il plaît.⁴⁶¹ Pour Eugène E. Viollet Le Duc, l'édifice se doit d'afficher la fonction à laquelle il est destiné. D'où il estime que chaque époque est source d'une architecture qui lui est propre.⁴⁶² Julien A. Guadet, lui, énonce que « dans tout programme [d'architecture] il y a deux parties distinctes : d'abord [...] les surfaces utiles ; puis les communications nécessaires » qu'il compare « aux frais généraux dans l'industrie »⁴⁶³ ; et ajoute que « la combinaison des circulations est souvent l'âme même de la composition [architecturale] »⁴⁶⁴. Voilà en quelques mots les arguments de l'architecture rationaliste qui, par opposition à l'architecture classique (des Anciens comme des Modernes) privilégie moins l'esthétique de l'ouvrage que sa destination. Mais, quoiqu'il en soit, chacune tient pour fondement essentiel à sa conception le tracé linéaire. Ainsi, Guadet écrit en conclusion de son premier livre, entièrement consacré aux études préparatoires⁴⁶⁵ : « Je serai heureux et je serai fier si, repassant en esprit ces trente leçons et cherchant à vous les résumer à vous-mêmes, vous ne trouvez pour en condenser la substance que ce seul mot, ou plutôt ce seul vœux : vérité ! » Le tracé en plan et façade réguliers qu'il réalise pour la bourse de Bordeaux est un exemple auquel est sensée conduire cette « vérité » dispensée (Ill. 258). Ainsi, Viollet Le Duc estime que : « Le dessin enseigné comme il devrait l'être [...] est le meilleur moyen de développer l'intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir. ».⁴⁶⁶ Les figures 37, 38 et 39 du cinquième volume de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* offre un panel tout à fait représentatif de cette approche (Ill. 259a à c). Ainsi, Durand se montre sur ce point des plus radicaux : « Le dessin, dit-il, est le langage naturel de l'architecture »⁴⁶⁷ ; et de sorte, il permet : d'en normaliser les ordres (Ill. 260), d'en répertorier les éléments de manière concise (Ill. 261), d'y combiner les verticales, les horizontales (Ill. 262a et b), de quadriller les salles (Ill. 263a et b), les cours (Ill. 264), de standardiser les édifices publics et les maisons particulières (Ill. 265), de compartimenter leurs murs, leurs sols, leurs voûtes (Ill. 266), de systématiser les divisions des bâtiments, sous forme de diagramme (Ill. 267) ou en

⁴⁶⁰ Durand Jean-Nicolas-Louis., *Précis de Leçons d'Architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, Premier Volume, Paris : Ecole Royale Polytechnique, 1819, pp. 6-8

⁴⁶¹ Durand, p 19

⁴⁶² Cf. Définition de l' « Architecture » in Viollet Le Duc Eugène E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 10 tomes, Paris : Librairies – Imprimeries réunies, 1860, tome I, pp. 116- 166, et notamment p.146 ; cf. aussi Viollet Le Duc Eugène E., *Entretiens sur l'architecture (1858-1872)*, Bruxelles : Mardaga, 1977

⁴⁶³ Guadet Julien A., *Eléments et théorie de l'architecture*, 3 tomes, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s. d., tome I, pp. 117-118

⁴⁶⁴ Guadet, tome 2, p. 15

⁴⁶⁵ Guadet, tome 1, pp. 17-74

⁴⁶⁶ Viollet Le Duc Eugène E., *Histoire d'un dessinateur*, Bruxelles : Mardaga, 1978, p. 302

⁴⁶⁷ Durand, p. 32

perspective (Ill. 268), d'établir la gamme des diverses dispositions que ceux-ci prennent à la ville (Ill. 269), de classer les ouvrages architecturaux en 72 rudiments (Ill. 270). Bref, avec le dessin, l'architecte joue de « simplicité et généralise l'emploi de la combinatoire tandis que le papier quadrillé et le papier calqué sont introduits [...] dans son atelier ». ⁴⁶⁸ Nous notons que chez lui la forme linéaire, assignée au travail de dessin et donc d'architecture, s'accommode en termes de typologie et de didactique d'une grille modulaire. Toutefois, la tendance ne semble pas forcer davantage la conception de l'édifice, le principe essentiel demeure la division.

Gérard Uniack affirme que cette architecture rationaliste sert de base à l'architecture moderne (ou disons « moderniste » afin d'éviter l'imbroglio avec Perrault et ses suiveurs), celle qui paraît au début XX^{ème} siècle. C'est oublier un peu vite l'importance que revêtiront pour celle-ci l'innovation technologique, l'exemple américain, l'effervescence politique, les tensions sociales et économiques de l'époque. Je ne prétendrai pas en faire le tour d'ailleurs, tant les orientations s'y déploient à l'étude subtiles et nombreuses. Il m'intéressera d'effleurer cette complexité à travers quelques cas précis, l'objectif étant de percevoir comme la grille s'en accommode.

⁴⁶⁸ Szambien Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834 - De l'imitation à la norme*, coll. *Architectures*, Paris : Picard, 1984, p. 90

III - B - 4 - Chicago, New York, Middle West

C'est à Chicago qu'ont poussé les premiers gratte-ciel. On reconnaît à cette naissance trois conditions préalables. Un évènement : 1871, un incendie ravage tout le centre ville, qui oblige à reconstruire. Une technologie nouvelle : l'ossature en acier libère du mur porteur (Ill. 271) tandis que la fondation sur radier (une dalle épaisse réalisée en maçonnerie ou en béton) permet d'ancrer le bâtiment au sol, même s'il est meuble. Enfin, une impulsion donnée par William Le Baron Jenney : la plupart des architectes que l'on regroupe sous l'appellation « Ecole de Chicago » a d'abord travaillé pour son compte.⁴⁶⁹ Le First Leiter Building inauguré en 1879 fût le premier immeuble relevant de cette innovation (Ill. 272, aujourd'hui démoli). Mais l'on considère généralement le Home Insurance Building de 1885, porté à 42 mètres, comme le premier gratte-ciel (Ill. 273, également détruit) et le Second Leiter Building de 1891 comme le premier immeuble effectivement dénué de mur porteur (Ill. 274). Nous notons pour exemplaire la façade quadrillée de ce dernier, divisée suivant son squelette de fonte en sections vitrées rectangulaires. L'édifice nouveau s'élève au gré de poutres métalliques ménagées en entrecroisement de grilles orthogonales et se vêt de murs-rideaux.

De l'Ecole de Chicago, le nom de Louis Sullivan ressort incontestablement, mais souvent de manière par trop schématique. L'Ecole de Chicago est fonctionnaliste ; pour elle, la configuration d'un édifice (sa taille, sa masse, son aspect, etc.) doit dériver de sa fonction et, de sorte, la beauté architecturale en découler naturellement. Cette conception se trouve formulée dans un article que Louis Sullivan publie en 1896, telle une profession de foi, « The Tall office building artistically considered » (Le Grand immeuble de bureaux artistiquement considéré), d'où l'on retient pour principe fondamental l'expression « form follows function » (la forme suit la fonction).⁴⁷⁰ Associé à Dankmar Adler, Louis Sullivan réalise en 1894 à Buffalo le Guaranty Building très représentatif de cette approche (Ill. 275). En effet, l'immeuble se divise en quatre zones : le sous-sol qui dissimule les gros équipements, notamment la chaufferie ; le rez-de-chaussée qui accueille des commerces ; neuf étages de bureaux conçus en cellules autour d'un bureau central et des cages d'ascenseurs ; enfin, les combles qui comprennent quelques bureaux, les services publics et la machinerie des ascenseurs. Toutefois, le passage concerné par la formule (« form follows function ») révèle une teinte beaucoup plus idéaliste que rationnelle, je cite : « It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law. » (C'est la loi pénétrante de toutes choses organiques et inorganiques, de toutes choses physiques et métaphysiques, de toutes choses humaines et toutes choses surhumaines, de toutes vraies manifestations de la tête, du cœur, de l'âme, que la vie est reconnaissable dans son expression, que la forme suit jamais la fonction. C'est la loi.). Cette teinte est à mettre en relation avec la carrière en deux temps de Sullivan car cela éclaire singulièrement le rigorisme que laisse entendre du personnage une phrase expurgée en formule et gravée au fronton d'une

⁴⁶⁹ Massu Claude, *Chicago : de la modernité en architecture 1950-1985*, Marseille : Parenthèses, 1997, p. 39

⁴⁷⁰ Sullivan Louis, « The Tall office building artistically considered », 1896, reproduit in Twombly Robert (s. l. d. d.), *Sullivan Louis, The Public Papers*, Chicago : University of Chicago Press, 1988, pp. 103-112

Ecole.

L'enthousiasme rendu par les édifices que Sullivan réalise à Chicago de 1885 à 1900, époque phare du mouvement, n'est pas moins ni plus intense que celui de ses pairs. Cependant, ils traduisent une opiniâtreté différente de la leur. Afin d'éclaircir ce propos prenons pour comparaison Daniel Burnham. Ce dernier construit à Chicago durant cette période le Rookery Building (1891, Ill. 276), le Monadnock Building (1892, Ill. 277), le Great Northern Hotel (1892, Ill. 278), le Reliance Building (1894, Ill. 279) et le Great Northern Office and Theatre Cie (1896, Ill. 280), soit trois immeubles de bureaux, un hôtel et, accolé à ce dernier, un immeuble de bureaux comprenant un théâtre. Sullivan, lui, construit l'Auditorium Building (1889, Ill. 281), le Stoc Exchange Building (1894, Ill. 282) et le Carson, Pirie, Scott & Co. (1899, Ill. 283), soit un complexe comprenant un théâtre, un hôtel et des bureaux, le bâtiment de la bourse et un grand centre commercial. A l'échelle de la ville, la fonctionnalité pour lui se pose d'abord en termes de diversité et de spécificité, d'où provient par exemple le caractère mixte de l'Auditorium et l'opulence ornementale du Carson, Pirie, Scott & Co., sensée servir par sa dynamique élégante et sereine le commerce auquel est voué ce bâtiment (Ill. 284). Pour Burnham, cette fonctionnalité s'envisage d'abord d'un point de vue technique. Ainsi, d'immeuble de bureaux en immeuble de bureaux, il s'applique à élargir les fenêtres (à donner plus de lumière) en réglant l'ossature nécessaire (en amincissant les poutres et les écartant, c'est dire en diminuant le coût de la matière première tout en augmentant la marge de manœuvre dans le jeu des volumes). Il atteint l'apogée avec le Reliance Building historiquement considéré comme la première « tour de verre ». Par contrecoup, la fonction assignée à ses bâtiments varie fort peu et le mixe ne vient que sur le tard, au gré justement d'un énorme défi technique (la jonction du Great Northern Hotel et du Great Northern Office and Theatre Cie). D'ailleurs, il reconduit la même démarche hors de Chicago : le Wyandotte Building de Columbus (1900, Ill. 285) fait figure de variation par rapport au Reliance Building, le Flatiron Building de New York (1902, Ill. 286), un immeuble de bureaux sur plan triangulaire, fait preuve de son ingéniosité technique et le chantier colossale de l'Union Station à Pittsburgh le sort de la veine battue et rebattue (1903, Ill. 287). Je ne dis pas, évidemment, que Sullivan est plus (ou moins) fonctionnaliste que Burnham, mais que leurs conceptions de la forme (sensée dériver dans les deux cas de la fonction) divergent, où la possibilité pour l'un est plutôt structurelle (Burnham est ingénieur de formation, l'architecture est avant tout construction), pour l'autre, plutôt « langagière » (Sullivan est architecte de formation, l'architecture fait sens). Cette différence de conception semble aller à l'encontre de ce constat écrit par Sigfried Giedion : « Pour la première fois depuis le XIX^{ème} siècle, la séparation entre la construction et l'architecture, l'ingénieur et l'architecte est abolie. [...] Avec une audace surprenante, l'Ecole de Chicago chercha à atteindre des formes pures qui devaient unir la construction et l'architecture ». ⁴⁷¹ Il n'en est rien : Burnham s'entoure de nombreux architectes, dont Ernest Graham, et Dankmar Adler, le collaborateur de Sullivan, est ingénieur. Cette différence de conception recèle bien sûr quelque intention d'ordre économique. L'un l'autre doivent faire avec le « poids des investissements », le « climat de concurrence », le « bon vouloir des commanditaires », etc. Et à ce propos : d'un côté, Sullivan, construit durant la même période trois édifices hors de Chicago, sa ville, le Wainwrigth Building à Saint-Louis (1891, Ill. 288), le

⁴⁷¹ Giedion Sigfried, *Espace, temps, architecture*, 3 tomes, Paris : Denoël/Gonthier, 1978, tome 2, p. 74

Guaranty Building à Buffalo (Ill. 275) et le Bayard-Condict Building à New York (1899, Ill. 289), soit trois immeubles de bureaux sensiblement conçus sur le même modèle ; et, d'autre part, Burnham confère à l'Union Station un aspect « historique », en l'occurrence dit « renaissance française », qui depuis New York est alors en train de faire tâche d'huile. Clins d'œil : la forme suit la fonction aussi quand celle-ci est de ramener de l'argent. Le propos n'est pas forcément critique. L'on sait, du reste, que le cabinet de Sullivan ne sera jamais très florissant et que ça n'ira pas en s'arrangeant : « Sullivan, après avoir été le grand représentant du mouvement de reconstruction de la ville, écrit Claude Massu, [...] n'intervient plus à Chicago à partir de 1900 et y meurt dans l'isolement en 1924. Son refus de suivre les nouvelles tendances architecturales, son souci de considérer l'architecture comme une activité avant tout esthétique, ses convictions artistiques intransigeantes, l'ont marginalisé par rapport au milieu sur lequel auparavant, il avait exercé un pouvoir réel. »⁴⁷² Tout le contraire de Burnham en somme, qui meurt en 1912 mais dont l'affaire (sinon l'œuvre) sera poursuivie par Ernest Graham, son associé, et par ses deux fils, Hubert et Daniel Junior. Comme lui, ils accepteront de suivre les nouvelles tendances architecturales, mêlant gigantisme, historicisme et Art Déco. Bref, de cautionner, sinon d'encourager, la mégalomanie et autre rivalité de leurs bailleurs. Je citerai quatre exemples, les deux premiers marqueront la continuité, les deux suivants feront le lien entre New York et Chicago, qui vaudra pour l'influence portée sur les autres villes : le Wrigley Building (Ill. 290) conçu par Ernest Graham en 1924 pour la Wrigley Company, ses 130 mètres de hauteur, ses 4 hectares de surface au sol, son inspiration « renaissance française » et son imitation de la Giralda de Séville (Ill. 291a et b) ; le Carbide & Carbon Building dressé par Hubert et Daniel Jr. Burnham en 1929 (Ill. 292), ses 37 étages, ses 153 mètres de hauteur, son style Art déco (Ill. 293a et b) ; la Tribune Tower réalisée en 1925 par John Howells et Raymond Hood pour le *Chicago Tribune* (Ill. 294), ses 141 mètres de hauteur au voisinage du Wrigley Building (Ill. 295), son style néo-gothique, sa copie de la Tour de Beurre de la cathédrale de Rouen (Ill. 296) ; enfin, le New York Times Building débuté en 1913 par Mortimer J. Fox et achevé par Albert Kahn en 1932, ses 7 hectares, ses 81 mètres, son mélange de styles néo-gothique et « renaissance française » (Ill. 297).

Sullivan ne rejette pas l'ornementation, mais l'apparat historiciste ; son credo décoratif est l'Art nouveau ; c'est pourquoi je suis tenté d'ériger en symbole le fait que sa mort coïncide avec les débuts de l'Art déco. Je faisais allusion à l'ornement du Carson, Pirie, Scott & Co. sensé, d'après l'architecte, stimuler l'activité marchande de cet édifice par sa vivacité apaisante et raffinée. Reconnaissons-lui ce style, tenons pour voulues cette fonction et cette qualité, puis soulignons qu'il n'y recourt d'extérieur, ni pour ses immeubles de bureaux, ni pour le bâtiment de la bourse, ni pour l'Auditorium. Le style revient en façade, et plus sobrement, dans les années 1910, pour quelques banques qu'il construit dans des petites villes du Midwest, la Nationale Farmer's Bank d'Owatonna (Ill. 298a) et la Farmers & Merchants Union Bank de Saint Louis (Ill. 298b), par exemple. Or, l'on peut supposer à cet usage des raisons relativement similaires (suggérer l'élan posé, le risque confiant, le fondement dans l'avenir, ce genre de chose). Pour Graham, les fils Burnham et compagnie, la fonction couverte par le style (néo-classique, néo-gothique ou Art déco) ne semble pas, à première vue, différer foncièrement : si ce n'est que la tendance varie, non la fonction, et que celle-ci se remplit autant par la surface au sol et la

⁴⁷² Massu, p. 25

hauteur d'élévation du bâtiment. En effet, le style ici, comme l'étendue, la taille, représente une valeur économique, une place dans la société, celle du détenteur de l'édifice. C'est un signe de réussite, de puissance. Plutôt que parler d'esthétique à son égard, il est certainement plus juste de dire son « cachet ». Le Carbide & Carbon Building se veut par son style, comme par son amplitude, à l'image de l'Union Carbide & Carbon Corporation, ou si bien l'inverse. Va pour les autres. Et justement, dans la biographie qu'il consacre à Sullivan,⁴⁷³ Robert Twombly relate son antipathie croissante envers la surenchère dont se nourrit et que nourrit cette conception démonstrative car, pour lui, l'architecte ne peut à la fois céder aux « caprices » des commanditaires et satisfaire « le bien-être public ». L'argumentaire, d'ailleurs, est posé dans les grandes lignes dès 1891 dans un article intitulé « The High-Building Question »,⁴⁷⁴ qui se durcissant (tant en terme de droiture que d'amertume) explique pour une bonne part le déclin de sa carrière. Robert Twombly ajoute à cela d'autres facteurs, tout à fait probants, biographiques pour l'essentiel : son origine sociale, la mort d'Adler, notamment. Sigfried Giedion, lui, ne voit qu'une cause à ce déclin : l'incapacité pour Sullivan de s'adapter au changement de style. Parler de rejet, de détestation, serait plus exact vis-à-vis du néo-classique et du néo-gothique ; et le propos s'avère parfaitement douteux pour ce qui est de l'Art déco. Par opposition, Sullivan traduira les richesses propres à l'Art nouveau dans *A System of Architectural Ornament*,⁴⁷⁵ un recueil de motifs complexes inspirés du monde végétal (Ill. 299) qui sera publié en 1924 par le Art Institute's Burnham Library of Architecture (allons comprendre). David Van Zanten montre que l'attrait grandissant de Sullivan pour l'Art nouveau constitue, certes, un exutoire pour l'architecte écarté des grands projets de constructions à compter de 1900, mais également un prolongement dialectique quant à sa manière de penser l'architecture, où l'ornement saurait articuler les masses des gratte-ciel qu'il a construits de sorte à les humaniser au sein d'un paysage urbain devenu profondément hostile.⁴⁷⁶ Or, l'on peut entendre cette volonté d'humanisation de deux façons qui se trouvent être concomitantes chez Sullivan. Soit à parler du cadre de vie, soit de l'image, que l'homme se donne. Concernant la première approche, posons que l'Art nouveau aux yeux de Sullivan, mieux que de s'inspirer du monde végétal, transpose la nature, le « dynamisme raffiné et serein » déborde largement la fonction jusque là assignée aux seules constructions bancaires et commerciales, l'ornement de ce style appliqué aux immeubles prend pour fonction d'apaiser la ville, de la rendre accueillante, agréable, non seulement vivante, vivable. Cette préoccupation concernant le cadre de vie que l'homme se donne, sa qualité dépendant de l'accord qu'il entretient avec la nature et que, supposément, l'ornementation type Art nouveau soutient (par transposition) en milieu urbain, se retrouve autrement dans les quelques maisons que Sullivan construit en marge de la ville aux alentours de 1910. Ici, l'accord se veut plus direct : pour le dire vite, le bâtiment s'accommode à l'espace « naturel » plutôt que de le contraindre. Dans cette optique, Sullivan engage un processus de désenclavement par rapport à la limitation rectangulaire habituelle ; il s'agit d'établir une continuité, ou mieux une conjonction,

⁴⁷³ Twombly Robert, *Louis Sullivan – His Life & Work*, Chicago : University of Chicago, 1986

⁴⁷⁴ Sullivan Louis, « The High-Building Question », in Twombly, *Sullivan Louis, The Public Papers*, pp. 76-78

⁴⁷⁵ Sullivan Louis, *A System of Architectural Ornament*, Austin : Eakin Press, 1967

⁴⁷⁶ Van Zanten David, *Sullivan's City - The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, New York : Norton & Co., 2000

entre le volume intérieur et l'espace extérieur. Ainsi, Babson House conçue en 1907 (Ill. 300) joue d'articulations autour du plan de base rectangulaire ; plus tard, Bradley House s'innerve en forme de croix au gré d'une juxtaposition de parallélépipèdes rectangles et d'alcôves partant d'un hall d'entrée longitudinal (Ill. 301a et b). Cette recherche influencera Frank Lloyd Wright, nous y reviendrons. Plus généralement, l'architecture pour Sullivan, sa pensée, doit avoir pour fonction première de servir l'homme (l'individu) sans le desservir (la société humaine comme le genre humain). Son approche fonctionnaliste revêt à la fois un caractère idéaliste et un caractère politique, indissociables. Manfredo Tafuri montre bien la ténacité de cette relation mais son interprétation quant à l'engagement politique de Sullivan frise le contresens ; il écrit : « Imprégné de métaphysique transcendantale, Sullivan associe son propre effort à une lutte pour la restauration des droits de l'individu, du sujet opposé à la masse, du citoyen, de la démocratie. »⁴⁷⁷ Or, ce n'est pas contre « la masse » que se pose l'argument de l'architecte mais contre l'individualisme auquel s'adonne l'architecture démonstrative. Et cette opposition est aussi d'ordre spirituel, si l'édifice transcende l'homme en tant qu'individu, ce n'est pas en ce sens que l'individu surpasse tel autre de ses congénères mais en ce sens que l'individu appartient à un genre. C'est aussi en ces termes que se traduit le penchant idéaliste de Sullivan : le gratte-ciel transcende l'homme de façon individuelle parce qu'il transcende l'homme génériquement. Dans cette optique : l'ornement type Art nouveau transpose la vitalité de son milieu naturel à l'urbain, ce qui lui confère élégance et sérénité, tandis que l'immeuble de par son aspect général y élève l'être humain. Vincent Scully, au détour d'une réflexion portée sur le fait que Sullivan ne cherche pas à mettre en exergue l'ossature de ses immeubles (contrairement aux autres représentants de l'Ecole de Chicago dit-il, mais nous estimerons plus avant ce genre de considération anachronique), remarque que cette élévation se proclame telle une analogie : « La forme du bâtiment n'exprime pas la fonction constructive de l'ossature d'acier, mais la fonction anthropomorphique d'une force humaine, à la fois contenue et debout. »⁴⁷⁸ Je répète, « à la fois contenue et debout », car c'est sur cette conjonction jugée bafouée par les nouvelles tendances que se fonde le rejet de Sullivan. Deux extraits tirés d'un article édifiant de Thomas A. P. Van Leeuwen, « Le gratte-ciel ou le mythe de la croissance naturelle »,⁴⁷⁹ préciseront ce propos.

Debout. « Le thème récurrent de l'anthropomorphisme est un élément essentiel dans l'histoire du gratte-ciel. Je l'ai introduit ailleurs pour illustrer le rôle du gratte-ciel comme serviteur architectonique d'un maître humain, et bâti à sa ressemblance idéologique.⁴⁸⁰ Plutôt que de se lancer dans la mêlée, le propriétaire se dote d'un remplaçant de fer et de brique.

L'idée d'un mouvement vers le haut et l'image de la verticalité sont certainement parmi les plus fortes et les plus persistantes dans l'histoire [...]. Mais à ce jour, à l'exception de

⁴⁷⁷ Dal Co Francesco /Tafuri Manfredo, *Architecture contemporaine*, Paris : Berger/Levrault, 1982, p. 70

⁴⁷⁸ Claude Massu reprend ici l'approche proposée par Vincent Scully dans *L'Architecture moderne – Architecture de la démocratie*, Paris : Deux Mondes, 1962 (Massu, p. 50)

⁴⁷⁹ Van Leeuwen Thomas A. P., « Le gratte-ciel ou le mythe de la croissance naturelle », in Cohen Jean Louis /Damisch Hubert (s. l. d. d.), *Américanisme et modernité - L'idéal américain dans l'architecture*, coll. *Histoire et théorie de l'art*, Paris : EHESS/Flammarion, 1993, pp. 75-120

⁴⁸⁰ Thomas A. P. Van Leeuwen fait référence à un article que je n'ai pas su retrouver car il y a coquille dans ses notes : il est écrit « T. A. P. Van Leeuwen, « Sacred Skyscrapers and Profane Cathedrals », in *The Skyward Way of Thought*, op. cit., pp. 63-65 » mais l'ouvrage mentionné n'apparaît pas en amont.

Louis Sullivan et de ses pareils, le thème de l'anthropomorphisme n'a pratiquement pas été analysé dans l'histoire du gratte-ciel.⁴⁸¹

Gaston Bachelard et Mircea Eliade affirment tous deux que l'axe vertical, qui coïncide avec la forme humaine, a toujours été considéré comme porteur de l'échelle des vertus et des valeurs. Plus haute est la valeur, plus la position est proche du sommet, et inversement. Des images comme celles de la tour de la Vertu et du Savoir, des pagodes ou de l'échelle de Jacob sont toujours conçues sous une forme proche de celle de la tour, comme aussi, ces images qui proviennent du monde organique, des plantes grimpantes et des arbres.⁴⁸² Il s'ensuit que toute entreprise architecturale conçue sur un axe vertical exprimerait nécessairement cette hiérarchie et, *mutatis mutandis*, serait perçue de la sorte. »⁴⁸³

Or, dans l'étude de Narciso Menocal mentionnée par Van Leeuwen,⁴⁸⁴ il apparaît que la valeur, d'ordre transcendantal pour Sullivan, se pose moins en terme de hiérarchie que de stature : la verticalité architecturale, celle de l'immeuble dans la ville, énonce l'homme dans la nature, sa provenance, son aplomb, sa place ; et, s'il s'avère suivant cette image au sommet de l'évolution et qu'il puisse dominer, il doit s'imposer une certaine retenue, cultiver son goût pour l'humilité, se dresser certes, comme dresser ses édifices, mais de manière contenue, sans quoi il excède jusque son fondement propre, la nature même.

Contenue. Ainsi ne l'entend pas l'architecture démonstrative qui, partie de New York, étreint bientôt les villes étasuniennes : « une fois que la dominante verticale du gratte-ciel a été établie elle a été acceptée comme le seul moyen de communiquer des valeurs d'un ordre plus élevé. [...] Dans l'arène de Newspapers Row presque toutes les valeurs liées à la verticalité étaient désirables : domination, supériorité, etc. [Et l'on devait] aussi voir dans la tour monolithique la représentation des vertus darwiniennes et spencériennes telles l'indépendance et l'individualisme, valeurs hautement prisées dans la morale populaire américaine. La position debout était la récompense de l'évolution à sa créature la plus ambitieuse.»⁴⁸⁵ Valeurs morales hautement américaines, peut-être, n'étant pas celles de l'américain Sullivan. Eviter l'amalgame. Valeurs promues à partir de la Newspapers Row, fin XIX^{ème}, New York, Manhattan, Park Row, le quartier prototype du « qui qu'aura la plus grande (tour) » (Ill. 302) : 1868, le *Sun* s'installe au Tammany Hall, prestige ; 1873, le *New York Tribune* construit ses 10 étages tout en imitant le Pallazo Vecchio, Florence (Cady & Hunt) ; 1874, *The Evening Post* fait de même, plus les combles... (Charles F. Mengelson) ; 1889, le *New York Times* pose ses 12 étages, mais reste un peu court en hauteur par rapport au Tribune (George B. Post) ; 1890, le *Sun* voit grand, avec arcs de triomphe, statuts mythologiques... mais le projet capote (Vincent Price) ; 1891, le *World*, dépasse tout le monde avec son style néo-classique et sa coupole (George B. Post) ; 1891, *The Mail Express* monte ses 10 étages et se fend d'une tour élancée par-dessus (Carrère & Hasting) ; 1896, *The American Tract Society* porte son ombre, 23 étages, 99 mètres, pergola au sommet, entourée d'arcades (R. H. Robertson) ;

⁴⁸¹ Menocal Narciso G., *Architecture as nature – The Transcendentalist idea of Louis Sullivan*, Madison : University of Wisconsin Press, 1981

⁴⁸² Eliade Mircea, *Images et symboles – Essai de symbolisme magico-religieux*, coll. Tel, Paris : Gallimard, 1989, pp. 33 et suiv. ; Bachelard Gaston, *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Corti, 1983, pp. 17, 71 et 146

⁴⁸³ Van Leeuwen, p. 98

⁴⁸⁴ Menocal, *Architecture as nature*

⁴⁸⁵ Van Leeuwen, p.100

1904, le *Times* ajoute à ses 12 étages une imitation du campanile de Giotto, Florence (Cyrus Eidlitz) ; 1905, le *Tribune* renchérit de 9 étages, épuisement, victoire... Le *Times* déménage... Les autres journaux emboîtent le pas... 1919, le *News* ferme la marche : « d'autres centres de gravités étaient nés ».⁴⁸⁶

Résumons. Nous avons rencontré trois orientations fonctionnalistes. La première, rationnelle, est représentée par Daniel Burnham : la forme suit la fonction, la raison sert le progrès technique et, par conséquent, développe les possibilités de construction, privilégiant *a priori* l'aspect qualitatif. La deuxième, transcendantale, est représentée par Louis Sullivan : la forme suit la fonction, qui produit du sens ; elle se veut au service du bien-être de chacun dans la société et donc se doit de rester à la mesure de l'homme, c'est-à-dire de chaque individu considéré selon la place que la nature consent au genre humain (une place élevée au demeurant). La troisième, individualiste, est représentée par l'arène de Newspapers Row : l'architecture traduit une hiérarchie parmi les hommes, l'édifice sert à démontrer la suprématie, la domination, la puissance de tel entrepreneur comme de telle entreprise dans la société ; une société où la valeur est financière et se démontre ; la forme suit et produit pour sens, de la taille, de l'amplitude, de l'opulence, etc., toute autre critère devenant secondaire.⁴⁸⁷ Cela dit, par delà ces trois orientations, la grille qui sous-tend l'élévation de l'édifice, son squelette, demeure la même ; elle privilégie la ligne, et répond de fait aux principes de division et d'extension. D'où, l'on comprend pourquoi les tenants de la première orientation épousent si aisément la troisième : la limite n'étant que technique, le perfectionnement peut bien verser indifféremment du qualitatif au quantitatif (que l'architecte s'y complaise est une autre histoire, l'ampleur de l'édifice suivant ce basculement traduit aussi sa propre réussite, que cette ampleur découle effectivement d'une innovation technique ou non d'ailleurs). Sullivan, lui, ne peut qu'imposer la limite et, pour ce faire, ne saurait prévaloir de quelque principe inhérent à la forme, si ce n'est de stipuler qu'elle suit la fonction (servir le bien-être de l'homme) et que celle-ci implique une certaine retenue (une « juste » reconnaissance de ce que l'humain doit à la nature, disons). Cependant, il se pose un problème de logique : dès lors que la fonction suppose cette sorte de limitation, pourquoi est-ce la grille de variante linéaire, fondamentalement extensive, qui en découle ? Sullivan se sera-t-il formulé la question en ces termes ? Peut-être... Des deux pistes de résolution qu'il amorce, l'ornement végétal suppose l'avènement d'une toute autre forme qui, de croître, sait aussi se recourber sur elle-même ; seulement, son potentiel architectural reste faible : c'est un habillage qui, éventuellement, suggère l'idée de module parce que le motif s'accorde aux divisions et de là se répète (l'entrée du Carson, Pirie, Scott & Co. en est l'exemple -Ill. 284), mais sans remettre en cause le principe de

⁴⁸⁶ Van Leeuwen, p.120

⁴⁸⁷ Pour exemple, je relève une anecdote mentionnée par Van Leeuwen, qui concerne la construction du *New York Tribune* : « Dès l'origine, le Tribune avait montré sa capacité de croissance télescopique. Les premières esquisses faisaient état de neuf étages, mais un étage avait été ajouté lors de la construction. Un étage s'était glissé comme une mezzanine, entre la corniche et les lucarnes. Enfin la ligne du toit toute entière avait été rehaussée pour atteindre la base des mâchicoulis de la tour : le Tribune avait bombé le torse. Exclusivement intéressé par ses performances extérieures le Tribune avait augmenté son volume, et l'espace intérieur s'en était trouvé agrandi au-delà des besoins réels. Il fut donc décidé de laisser à d'autres l'espace superflu. Les étages les moins intéressants, les plus bas furent abandonnés alors que les cerveaux du journal s'installaient à leur vraie place : au sommet. » (Van Leeuwen, p. 100) Ce trop-plein d'espace ne l'empêchera pas de s'agrandir de 9 étages en 1905.

structuration linéaire. La piste des maisons, quant à elle, paraît plus prometteuse ; elle laisse entendre qu'une variante modulaire, limitative dans l'absolu, est possible, tout en insinuant l'idée de conjonction entre intérieur et extérieur, et par conséquent celle de nature ou de site naturel comme totalité (à l'exemple de Bradley House) ; toutefois, ce genre de proposition vient en marge de la ville et, de fait, l'image de « l'humain dans la nature », s'il en est, change ; ce genre de proposition engage certainement cette place au yeux de Sullivan, plutôt qu'un rapport de hiérarchie entre les hommes, mais il n'en revêt pas moins un caractère fortement individuel d'où surgit insidieusement la représentation d'« un animal étendu », dont on ne saurait dire s'il est « au repos » ou « blessé », « bipède » ou « quadrupède » (Ill. 303) ; ce genre de proposition, quoiqu'il en soit, ne retient pas l'ossature métallique comme structure sous-jacente.

Cela étant dit, nous n'avons pas répondu à la question : pourquoi, en premier lieu, dérive-t-il de la fonction supposément limitative une forme dont l'extension est potentiellement infinie, la grille de variante linéaire ? Certes, nous pensons, d'une part, aux premières années passées chez Le Baron Jenney, à son influence, à l'engouement du jeune architecte pour l'innovation technique, pour ses promesses, d'autre part, au fait que Sullivan n'entend pas, par « forme », une possibilité de structure, mais le résultat d'une construction, auquel cas nous comprenons que sa pensée (avant de se heurter à la surenchère démonstrative) se base sur la structure métallique, mesurable évidemment, et mesurée. Mais, à la dessiner et, surtout, à la voir se déployer (Ill. 271), l'on peut se demander pourquoi il ne se trouve pas d'emblée (je veux dire en amont des nouvelles tendances, du gigantisme consacré) saisi par un sentiment de « démesure » imputable à la grille, ou simplement de « dépassement toujours possible » incriminant l'entrecroisement de plans quadrillés. C'est ici qu'intervient l'appréciation d'une autre grille orthogonale, celle qui préside au plan de Chicago.

Une carte de 1871 publiée par le *Elmira Advertiser* donne un aperçu antérieur à l'incendie, où la zone détruite se discerne en rose (Ill. 304) : nous notons que le plan urbain est déjà en damier. Une carte de 1901, réalisée pour l'U. S. Geological Survey, montre que la reconstruction du quartier incendié s'est faite sur un plan similaire et que la ville ménage son extension suivant le même modèle (Ill. 305). Une carte de 1909 illustre un projet de réaménagement conçu sous la coupe de Daniel Burnham par le Commercial Club de Chicago (Ill. 306) ; ce projet a pour ambition de mettre Chicago sur un pied d'égalité avec les grandes cités européennes⁴⁸⁸ ; dans cette optique, un rayonnement axé sur le bâtiment administratif municipal vient se superposer au quadrillage de base ; les autorités civiles refusent cette centralisation qui compromet les vertus régulatrices prêtées au plan quadrillé. Un guide automobile de 1917 confirme que le centre ville demeure uniquement divisé en damier (Ill. 307). Enfin, une série de vues aériennes illustre d'une autre manière cette évolution du plan de Chicago (Ill. 308a à d), que ses acteurs pensent ainsi placée sous le signe de la maîtrise. En effet, l'entrecroisement régulier de lignes qui prévaut dans la répartition au sol des bâtiments de Chicago est motivé par un souci de contrôle, de la part des pouvoirs publics, concernant

⁴⁸⁸ Ce projet s'inscrit dans la lignée d'un mouvement de planification urbaine soutenu depuis les années 1850 par les réformateurs, la City Beautiful. Son argument majeur est d'asseoir une parité culturelle entre villes américaines et ville européennes, notamment par la création de sociétés d'art municipale et de grands parcs verdoyants. Le projet du Commercial Club comprend ces deux aspects et ajoute, dans le même optique, ce caractère centralisé et rayonnant qui, dans l'histoire de l'urbanisme étasunien, apparaît comme toute bien singulier.

l'implantation urbaine et ses développements. Par ricochet, cela laisse entendre que ces autorités considèrent *a priori* la forme quadrillée capable de juguler tout sorte de dérive, notamment en matière de croissance et donc apte à délimiter la ville si nécessaire. D'où l'on peut supposer que Sullivan, bercé par cette manière de ramener l'entrecroisement régulier de lignes orthogonal au domaine du maîtrisable, ne peut s'imaginer que le squelette de métal bientôt ne servira plus que la démesure ; d'où l'on peut supposer que Sullivan, avant que ne pointent les nouvelles tendances, individualistes, croit ce genre de structuration voués à se limiter d'elle-même, c'est-à-dire formellement et quoi qu'il en soit, le cas échéant, des possibilités de croissance encore offertes par la technique. Certes, la notion de contrôle n'implique pas nécessairement celle de limitation. Comme l'écrit Thomas Van Leeuwen d'ailleurs, « Chicago était aussi associée à l'idée d'un espace illimité : « située, comme l'est Chicago, sur une large étendue de Prairie, il n'y a pratiquement pas de limite à sa future croissance », écrivait le *Chicago Inland Architect* en 1883. [Et] la trame sur laquelle Chicago a été implanté était elle-même conçue pour exercer un contrôle, au moins administratif, sur l'immensité du continent américain. Aussi pouvait-elle s'étendre et se multiplier *ad infinitum*. Elle était conçue, non pour économiser l'espace, mais pour le contrôler et le canaliser. »⁴⁸⁹ Cependant, il me semble que cette association, rapportée à l'idéalisme de Sullivan en même temps qu'à l'imaginaire de la ville, se retourne. « Défiant la rationalité et le sens commun, l'homme obéit à un obscur appel grégaire »,⁴⁹⁰ relève l'auteur. « Cette attirance s'appuie aussi sur l'idée névrotique que les grands espaces nourrissent inconfort et danger. Comme l'écrit Mircea Eliade, le monde extérieur à la cité « est un territoire inconnu et redoutable à cause des démons, des larves, des dangers et de la mort... C'est, en somme, le territoire du chaos ».⁴⁹¹ Les murs médiévaux, les fossés, les labyrinthes et les remparts n'ont pas que des fonctions militaires mais aussi des fonctions magiques, ils doivent tenir à distance les mauvais esprits ». Ainsi, se peut-il que les villes modernes « soient conçues comme si elles étaient entourées de murs protecteurs ».⁴⁹² En particulier, face à l'immensité « sauvage » du Middle West, l'ordonnancement drastique de Chicago (antérieur à 1871) laisse entendre à l'homme les limites de son domaine, la ville. L'implantation en damier d'une cité de colons n'a d'ailleurs rien d'inhabituel ; pensons à Priène, à Milet ou à Timgad (Ill. 309a à c)... Pour ne mentionner que des cas antiques. Ces cités s'abritaient effectivement derrière leurs enceintes, Chicago dans l'imaginaire. Un imaginaire véhiculé par la configuration quadrillée elle-même et qui, dans l'esprit d'un Sullivan, s'assimile certainement à l'idée de « bien-être pour l'homme » comme de « place concédée à l'humain dans la nature », dans un premier temps du moins. Que cette configuration se reporte en principe et en vue d'une maîtrise plus vaste, par comtés (Ill. 310a), par états (Ill. 310b), ne remet pas fondamentalement en cause la borne magique : le territoire sauvage s'administre, se civilise, se construit même, mais n'en reste pas moins étranger aux yeux de la ville ; il n'y a pas seulement distinction d'échelle, il y a aussi différence de registre ; l'imaginaire urbain ne se contente pas, ne se rassure pas, sur un mode géographique ; tout au contraire, la ville se ceinture (faubourg, banlieue), elle se divise (ghetto, mégalopole) ; cette domestication surdimensionnée se paie, en retour, de

⁴⁸⁹ Van Leeuwen, p. 79

⁴⁹⁰ Van Leeuwen, p. 84

⁴⁹¹ Eliade, pp. 47-49

⁴⁹² Van Leeuwen, p. 84

clivages tout aussi fantasmagiques et plus insidieux : la périphérie a beau devenir urbaine, dans l'esprit de la ville elle reste « sauvage ». Le contraire, bien sûr, qui ne remet pas en cause cette séparation mais l'appréciation que l'on a des deux mondes séparés, le « sauvage » et le « non sauvage », est toujours possible : pour exemple, d'aucuns traitent la ville conquise par les nouvelles tendances de « jungle »⁴⁹³ tandis que Sullivan trouve en périphérie, à Riverside, à Madison, l'occasion de penser le confort de l'homme comme son accord avec la nature en marge du milieu citadin qu'il considère désormais hostile. L'allusion à un registre géographique nous ramène à cet autre modèle de grille que je présageais plus avant. Nous n'irons pas trop vite en besogne, je pense, à dire que cet exemple lié aux notions de division, de régulation, d'extension, de limitation et d'infini, de mesure et de démesure, appartient à cette espèce dont nous avons déjà croisés certains spécimens : « borgésien », « renaissant », « ptoléméen »... Une espèce des plus courantes. De celle qui privilégie le trait, la ligne. J'y reviendrai dans le chapitre suivant et poserai d'autres variantes.

Nous aurons sûrement noté au passage que Van Leeuwen mentionne une autre motivation possible à l'égard du plan quadrillé : économiser l'espace. Elle se rapporte au cas de Manhattan dont découlent le découpage de New York, l'architecture démonstrative et, plus généralement, une conception du développement urbain qui déteint tant et si bien sur les villes américaines qu'elle va même jusqu'à pervertir celle de Chicago, son importance et sa spécificité dans l'histoire. Manhattan est une île (Ill. 311). Manhattan est limitée. On la divise, on la quadrille (Ill. 312). Par souci d'équité puisque l'on pense ainsi neutraliser son plan. Pas de hiérarchie, pas de favoritisme, pas d'exception (hormis Central Park, pour respiration - Ill. 313a et b). Niveau zéro, c'est la logique, chacun ses chances. « Mais bien que les conditions soient égales sur le plan horizontal, l'espace vertical reste un territoire gratuit ; et parce que gratuit, l'objet d'une dispute continue. »⁴⁹⁴ Newspapers Row, la règle. L'élévation démontre et polarise. Ça concurrence (Ill. 314). Milieu d'affaire. Quartier ciblé. « Que la trame fût un système neutre, conçu essentiellement pour permettre l'égalité des chances, ne peut être contesté. Ce qui complique les choses, c'est que sur cette matrice égalitaire soit superposée une autre structure contradictoire : la force de la concurrence. »⁴⁹⁵ Manhattan est sous tension. Manhattan fait dans l'excès. L'îlot se gorge. L'îlot regorge (Ill. 315). Ça congestionne. New York spéculé. « Rem Koolhaas a été l'un des premiers à reconnaître ce paradoxe. L'étude brillante qu'il a consacrée à Manhattan est centrée sur ce qu'il appelle « la culture de la congestion », ou l'exploitation de la densité synthétique. Il montre comment l'« irrationalité » initiale de la surdensité de Manhattan devait être ensuite « rationalisée » par Ferriss, Corbett et les auteurs du Plan régional de New York au début des années trente. »⁴⁹⁶ Plus-value cube au mètre carré. Skyline (Ill. 316). « Les spéculateurs comme les investisseurs avaient alors trouvé là une source de rapides profits et de faciles bénéfices à court terme. Comme *The Record and Guide* l'avait montré, ce n'est qu'après que les gratte-ciel expérimentaux eussent établi leur capacité à multiplier la surface de base, et donc à fournir d'excellentes opportunités à la spéculation, qu'une croissance explosive des activités immobilières se

⁴⁹³ Van Leeuwen, p. 80

⁴⁹⁴ Van Leeuwen, p. 76

⁴⁹⁵ Van Leeuwen, p. 80

⁴⁹⁶ Van Leeuwen, p. 90 ; Koolhaas Rem, *Delirious New York*, New York : Monacelli Press, 1994

manifesta. »⁴⁹⁷ Capitalisme foncier (Ill. 317). « Ce que l'esprit européen avait du mal à concevoir, c'était le rôle de l'immeuble de bureaux comme courbe de croissance comme simple mètre permettant de mesurer la richesse. »⁴⁹⁸ Chicago (Ill. 318). L'« Homme dans la Nature » était l'objet de la ville commerciale américaine. La trame neutre garantissait la liberté de mouvement, et elle ne connaissait pas de frontières, pas plus qu'elle n'avait de centre ou de foyer particulier. Mais ce n'est pas à son profit que l'homme fit usage de ces qualités. Paralysé par l'urgence de concourir, non avec la nature, mais avec ses pairs, il se figea sur un point fixe de la trame. Les immeubles commerciaux se collèrent les uns contre les autres pour s'élancer vers le ciel, manifestant par ce geste désespéré les mécanismes d'une loi de rareté spatiale qui n'avait pas lieu. »⁴⁹⁹ (Ill. 319)

Pour conclusion.

Réajustons cette dernière citation en rappelant que Sullivan n'envisage pas le rapport entre l'homme et la nature en terme de « concurrence », mais de transposition, voire de concordance s'agissant des maisons.

Relevons que la grille de type new-yorkais, supposée neutre à l'horizontale, sert perpendiculairement une spéculation financière qui se targue de démontrer telle puissance, telle réussite individuelle, et donne de cette société hiérarchique fondée sur la valeur économique une représentation d'ordre statistique.

Demandons-nous jusqu'à quel point l'approche fonctionnaliste est opérante, au moins pour l'analyse, puisque la forme supposée suivre la fonction se révèle propice à divers rôles, contradictoires éventuellement (même à entendre par « forme » une ossature sous-jacente, voire un résultat, en l'occurrence). Pour ma part, il me semble que la forme peut servir une fonction, de la même manière qu'elle peut produire du sens, si ce n'est que la fonction en soi spécifique se rallie à une forme qui proprement ne l'est pas : la forme peut se destiner mais n'a pas de destination.

Enfin, ressassons, j'avais prévenu. Nous n'avons croisé pour l'heure que deux sortes de grille dans le domaine architectural. L'une de variante linéaire : qui, depuis les exégètes renaissants de Vitruve, s'étend jusque Durand, Viollet Le Duc, Guadet ; qui se pense alors en termes de mesure, de division, de proportion, de symétrie, d'idéal puis, l'ambition se muant en raisonnable, d'utilité, de nécessité, de fonctionnalité ; et qui se retrouve en Amérique, au gré d'une avancée technologique considérable, fondée sur quelques approches relativement similaires, mais bientôt balayées par une envolée spéculative étrangement basée sur une vision égalitaire de la forme, une envolée que d'aucuns penseront positivement individualiste, d'autres négativement irrationnelle, d'autres encore statistique. La seconde, de variante modulaire : qui connaît son ère de gloire au Moyen-âge, où elle se conçoit de manière empirique et mnémonique ; qui reparaît de façon rationnelle chez Durand, à des fins typologiques et didactiques ; puis qui survient chez Sullivan, idéaliste forcené, au détour de quelques maisons élaborées vers 1910 dans le souci de s'incorporer aux prairies du Middle West. Tout pour la ligne, peu pour le module et rien pour le nœud. Je resterai d'ailleurs dubitatif sur le fait qu'un plan urbain quadrillé garantisse « la liberté de mouvement » ; si tant est qu'il ne contraigne pas la circulation, il ne paraît la favoriser pour autant : quelques grandes traverses diagonales

⁴⁹⁷ Van Leeuwen, pp. 88-89

⁴⁹⁸ Van Leeuwen, p. 82

⁴⁹⁹ Van Leeuwen, pp. 80-81

ajoutées au damier réduiraient non seulement les distances mais aussi le nombre de manœuvres qui, sans cela, s'accumulent au niveau des croisements. Le « Plan Burnham » de 1909 s'appuyait aussi sur ce genre d'argument.

A présent focalisons sur quelques exemples choisis afin de montrer comme le déséquilibre entre variantes s'atténue au sein de l'architecture « moderniste ».

III - B - 5 - L'architecte « moderniste » privilégie la structuration modulaire

Theo Van Doesburg est l'instigateur de *De Stijl*, une revue née en 1917, autour de laquelle se regroupent des sculpteurs, des peintres et des architectes. Dès le début, Mondrian compte parmi ses acteurs ; il fera scission en 1924. Le principe général de *De Stijl* se formule en deux termes « l'historicisme et l'essentialisme ». D'une part, *De Stijl* conçoit « sa production comme l'aboutissement logique de tout l'art du passé » et prophétise « la dissolution inexorable de tout art dans une sphère totalisante » ; d'autre part, il revendique que chaque art évacue « 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 ».⁵⁰⁰ Tel que nous l'avons vu à propos de Mondrian, ce double principe conduit logiquement l'artiste à s'interroger sur la notion de limite, « en tant que composante constitutive »⁵⁰¹ de son œuvre, à la fois vis-à-vis de l'espace alentour et vis-à-vis des autres arts (de la peinture pour l'architecte, par exemple).

Pensons aux premières *Compositions avec rouge, jaune et bleu* de Mondrian et posons que, pour *De Stijl*, le plan vertical et le plan horizontal occupent dans l'édifice le rôle dévolu aux traits s'agissant du tableau. C'est en ce sens que Gérard Monnier écrit : « Transposé dans le domaine architectural, la tension équilibrante du signe horizontal-vertical chang[e] entièrement l'esprit de la construction moderne désormais fondée sur l'ordre, la clarté, le dépouillement. Contenue dans l'agencement équilibré des plans colorés, appar[â]t une conception totalement neuve de l'espace, ou plutôt des espaces, intérieur et extérieur... C'est Théo Van Doesburg qui accomplit brillamment cette transposition [...] illustrant ses idées par une maquette (vers 1920) ». Il s'agit d'un projet de *Maison particulière* (Ill. 320), sans commanditaire, qu'il conçoit en collaboration avec Cornelis Van Eesteren et expose à la galerie de L'Effort moderne fin 1923. Le duo y présente parallèlement deux autres projets, l'un destiné au galeriste, la *Villa Rosenberg* (Ill. 321) et une *Maison d'artiste* (Ill. 322), sans commanditaire. La maquette de la *Villa*, bien que constituée de pans exclusivement horizontaux et verticaux, demeure des trois la plus conventionnelle, en cela qu'elle présente un devant, un derrière, et que les chambre sont séparées des pièces communes. Etablissant plus radicalement encore les « relations des surfaces verticales et horizontales », celle de la *Maison particulière* se présente « toute ouverte » comme s'il était essentiellement question de « juger de la commodité de son plan. [...] Les murs de séparations intérieures se prolongent à l'extérieur. Toute analyse distincte des façades, avant ou arrière, est inutile. Chaque pièce, en tant que projection spatiale, est censée s'ouvrir de tous côtés ».⁵⁰² La problématique de l'architecte se pose donc comme étant celle du rapport entre dedans et dehors. A quoi s'ajoute la question de la couleur (puisqu'il est fait usage de peintures primaires et neutres déposées en aplats rectangulaires, ce que ne rend pas la photographie noire et blanc malheureusement, mais nous l'allons voir autrement) et celle des matériaux (puisque l'on peut se demander par quel « miracle » certains de ses pans sont sensés tenir -si tant est qu'on imagine la bâtir, ce qui ne sera jamais fait).

La question des matériaux tient dans l'architecture moderniste une place essentielle bien évidemment. L'invention toute récente du béton armé, à laquelle s'ajoute la maîtrise du

⁵⁰⁰ Mardaga Pierre, *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles : Mardaga, s. d., p. 12

⁵⁰¹ Mardaga, p. 12

⁵⁰² Monnier Gérard, « L'espace et le cubisme : questions d'architecture », in Roux, p. 70

verre et de l'ossature métallique, est un critère fondamental du virage occasionné dans ce domaine autours de 1900. Et *De Stijl* à cet égard n'est pas en reste. A lire Vilmos Huszár, co-fondateur de la revue, nous comprenons que : « Conformément à la mission intellectuelle et rationnelle du nouvel art, on ne devait plus utiliser de matériaux de construction naturels tels que la brique, le bois et la paille, mais le matériau artificiel qu'est le béton armé. »⁵⁰³ D'ailleurs la Villa Henny (Ill. 323) construite à Huis ter Heide dans la province d'Utrecht par Robert Van 't Hoff, collaborateur de *De Stijl* de 1918 à 1919, compte parmi les premiers exemples européens de bâtiment réalisé avec du béton. Cependant Van Doesburg tient à marquer une distinction, qui d'ailleurs infléchit le principe général de *De Stijl* tel que définit avec Pierre Mardaga (qui pourtant nous offre la citation à venir) : si l'attention portée par l'architecte sur les innovations de l'ingénierie reste cruciale à l'actualité de sa création, si même il les appelle de ses vœux, elles ne sont pas de son ressort ; pour l'heure, il sait qu'avec le béton armé les pans de la *Maison particulière* sauraient tenir et c'est pour lui suffisant. En effet, stipule Van Doesburg en 1922 : « C'est l'ingénieur qui doit trouver les solutions techniques, les matériaux pour la nouvelle architecture. L'architecture ne sera jamais créatrice, ne représentera jamais son époque, si l'architecte se contente lui-même, timidement et passivement, des matériaux disponibles jusqu'à aujourd'hui. »⁵⁰⁴ Nous reconnaissons peut-être, dans cette volonté de l'artiste à voir son ouvrage répondre de son époque, un parallèle avec la position prise par Viollet Le Duc ; nous verrons que l'aspiration de Van Doesburg est pour partie fonctionnaliste. Cependant, ne nous y trompons pas, l'enjeu majeur pour lui, l'enjeu de l'architecte, est avant tout artistique. Sa position est « résolument anti-rationaliste »⁵⁰⁵ va même jusqu'à dire Pierre Mardaga. Je suppose qu'il entend signifier par là que Van Doesburg vise un idéal qui déborde la raison : L'idéal en tant qu'art titrera Carsten Warncke. Un idéal esthétique qui récuse notamment l'architecture pragmatique, la bâtisse efficace aurait dit De Chassey, l'ouvrage qui s'énonce fondé en pratique, l'édifice qui offre à l'expérience les éléments utiles et nécessaire à sa construction (par opposition à l'architecture rationaliste qui elle se campe sur la raison, dans l'étude, même lorsqu'elle s'intéresse aux nécessités et autres utilités d'usage). En effet, la même année, Van Doesburg écrit aussi : « La création en architecture ne se limite pas au raidissement de la courbe et de l'oblique en droite, ni à exposer ostensiblement aux regards l'échafaudage et l'armature du squelette de la construction. »⁵⁰⁶ L'activité de l'architecte n'est pas tant de construire le bâtiment que de concevoir l'œuvre d'Art. Et celle-là vient d'abord à l'idée. Et l'idée passe avant tout par le dessin, la maquette. Cela dit, le projet n'en reste pas moins d'habitat, il reconnaît donc aux volumes qu'il articule une valeur fonctionnelle intrinsèque.

Les plans et les élévations de la *Maison particulière* (Ill. 324a et b) montrent un « noyau » principal autour duquel les pièces apparaissent se grouper « librement » suivant un rayon de 360° : la cage d'escalier. Et justement, Carsten Warncke nous apprend que le « volume du bâtiment ne fut pas fixé au préalable, mais, inversement, disposé d'après une vague idée d'ensemble des pièces, afin qu'il soit possible de donner à [chacune d'elles] une certaine grandeur et une certaine forme dans une combinaison indissoluble de la figure et

⁵⁰³ Warncke Carsten Peter, *L'Idéal en tant qu'art – De Stijl 1917/1931*, Paris : Taschen, 1990, p. 90

⁵⁰⁴ Theo Van Doesburg cité in Mardaga, p. 44

⁵⁰⁵ Mardaga, p. 34

⁵⁰⁶ Mardaga, p. 34

de la fonction [...]. La maison devient ainsi une création qui n'est pas construite de l'extérieur vers l'intérieur, mais passe au contraire de l'intérieur à son environnement. Par conséquent, aucune vue extérieure ne devient prépondérante. Les quatre côtés traditionnels du bâtiment disparaissent, un grand nombre de perspectives différentes détermine la forme totale. » Il en résulte une « disposition en forme de croix, dont la forme primitive est polie et dissoute par des volumes s'emboîtant les uns dans les autres. »⁵⁰⁷

Dès lors, peut-on parler de conception modulaire ? Si l'on s'en tient au volume, à l'articulation des pièces entre elles (pour ne pas dire des « boîtes ») et à leur cumul tel que le dehors s'enclave en dedans et le dedans se décline au dehors, certainement. Van Doesburg conçoit « l'élaboration d'un bâtiment comme une déclinaison centrifuge, une série de déboîtements à partir d'une cellule de base dont le plan initial, carré en général, est rendu invisible par la multiplication des décrochements et par la diversification des niveaux en élévation. »⁵⁰⁸ Toutefois, la logique ne se recouvre pas tout à fait si l'on prend pour critère d'analyse les rapports de plans horizontaux et verticaux : le pan architectural (mur, sol, plafond) ne reconnaît pas le champ coloré, ou inversement ; celui-ci s'arrête au beau milieu d'une pièce et empiète sur une autre ; à ce niveau de relation, le principe de base demeure la division. Une comparaison de l'*Axonométrie de la Maison particulière* (Ill. 325) et de deux *Contre-constructions d'après l'axonométrie de la Maison particulière* (Ill. 326a et b) illustre cette idée. Dans la première nous voyons que certains plans de couleurs épousent certains plans architecturaux, mais les *Contre-constructions* (qui somme toute portent bien leur nom) nous montrent que la plupart des plans colorés se limitent indépendamment des murs, des sols et des plafonds.

Un petit mot sur l'axonométrie est nécessaire. « Ce mode de représentation permet la lecture simultanée de toutes les parties de la maison vue dans ses proportions justes, c'est-à-dire sans point de fuite perspectif »⁵⁰⁹ commente Pierre Mardaga. C'est tout à fait exact mais ce n'est pas là sa seule qualité. *Le Larousse* en donne une définition assez peu claire : outre la préservation des proportions cependant, il indique qu'il en va de même des parallèles.⁵¹⁰ L'explication la plus simple et la plus limpide, me semble-t-il, se trouve dans l'*Encyclopædia Universalis* : « Technique de représentation graphique des objets à l'aide de projections effectuées sur des plans perpendiculaires aux trois directions principales, orthogonales, de ces objets (dont l'une est verticale), l'axonométrie est un procédé particulièrement utilisé en architecture, car il offre l'avantage de représenter, sur un même dessin, les trois dimensions d'un édifice, en donnant l'illusion de l'espace qu'il engendre. »⁵¹¹ Rapportée aux dessins de Theo Van Doesburg, nous comprenons que cette technique lui permet aussi de préserver la régularité des angles pour chaque orientation de plan : l'angle droit (hégémonique) reste droit dans le rapport abscisse/ordonnée et passe à +/- 45° pour la hauteur. Supposons que, dans l'esprit de l'architecte, le plan soit au volume ce que le trait est au plan, l'axonométrie est une méthode adéquate pour rendre en deux dimensions cette analogie de rapports. Sa réflexion peut donc se porter tout de go sur les articulations chromatiques.

⁵⁰⁷ Warncke , p. 164

⁵⁰⁸ Mardaga, p. 35

⁵⁰⁹ Mardaga, p. 40

⁵¹⁰ Merlet, p. 132

⁵¹¹ Encyclopædia Universalis France S.A., <http://www.universalis.fr/encyclopedie/axonometrie/>

« Le désir d'incorporer la couleur à l'architecture a toujours été au cœur de l'entreprise du Stijl : cette ambition ne fut pas seulement un but esthétique mais ce qui engendra la constitution du groupe en 1917»,⁵¹² souligne Pierre Mardaga. Cette aspiration découle de l'ambition totalisante que nous évoquions précédemment, d'un Art confondant tous les arts (plastiques) ; mais elle révèle aussi une certaine prédominance concédée à l'architecture. Et pas seulement par les architectes du mouvement, les peintres aussi. Pour Mondrian, avons-nous vu, les enjeux du néo-plasticisme sont d'architecture. Pour Van der Leek, co-fondateur de la revue, « la peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres elle dessert le même concept -l'espace et le plan- que l'architecture, et donc exprime « la même chose », mais d'une manière différente ». Pour Van Doesburg qui, ne l'oublions pas, est peintre avant de se faire architecte (lui qui, pourtant, claironne que « chaque art, architecture, peinture ou sculpture, demande l'homme tout entier »),⁵¹³ la distinction est radicale, « l'architecture joint, noue - la peinture dénoue, disjoint »⁵¹⁴ et, cependant : « Le simple fait qu'elles aient à remplir des fonctions essentiellement différentes rend possible une synthèse harmonieuse. Celle-ci provient non de caractéristiques similaires, mais précisément de caractéristiques opposées. C'est dans cette opposition, dans cette complémentarité de l'architecture et de la peinture, de formes plastiques et de couleurs planes, qu'un art pur et monumental trouve son fondement. »⁵¹⁵

L'on peut se demander, où la contradiction revêt une valeur cohésive, si le propos est inepte ou subtil. Une comparaison de la *Maison particulière* et de la *Maison d'artiste* nous fera pencher vers la seconde solution, proposant quelque éclaircissement possible. A considérer l'emboîtement des volumes, leur rectitude, le « plan ouvert » (l'interpénétration des espaces intérieur et extérieur),⁵¹⁶ l'impression centrifuge, la conception de la *Maison d'artiste* est très comparable à celle de la *Maison particulière* : modulaire. Certes, la cellule de base est de plan rectangle, très allongé, non pas carré, et depuis l'extérieur, elle semble s'élever sans discontinuer du rez-de-chaussée au dernier étage ; mais de l'intérieur nous comprenons qu'elle recouvre un pilier servant de « tuteur » à l'articulation d'ensemble et la plupart des paliers (Ill. 327). A considérer les rapports de plans, par contre, la conception des deux bâtisses diverge. Ainsi que le montre la maquette de la *Maison d'artiste* reconstituée à l'initiative du Stedelijk Museum de Lakenhal (Ill. 328), il y a dans ce cas concordance entre plans colorés et plans architecturaux. Les sols, les plafonds, les terrasses et « les murs n'y sont pas divisés, contrairement à ce qui se passe pour certaines parois de la *Maison particulière* qui occupe donc une position intermédiaire »⁵¹⁷ entre la *Villa Rosenberg* qui, toute blanche, ne joue que de plans architecturaux et la *Maison d'artiste* avec laquelle, conclut Pierre Mardaga, « pour la première fois dans l'histoire du Stijl est pleinement réalisé le programme initial, à savoir la fusion de l'articulation spatiale et de l'articulation colorée ».⁵¹⁸ Peut-être, mais

⁵¹² Mardaga, p. 32

⁵¹³ Van der Leek, cité in Mardaga, p. 32

⁵¹⁴ Van Doesburg, cité in Mardaga, p. 32

⁵¹⁵ Mardaga, p. 32

⁵¹⁶ Van Doesburg Theo, « L'évolution de l'architecture moderne en Hollande », in Badovici Jean (s. l. d. d.), *L'Architecture vivante*, Paris : Morancé, 1925

⁵¹⁷ Mardaga, p. 37

⁵¹⁸ Mardaga, p. 44

pourquoi Van Doesburg ne reconduit-il pas cette plénitude pour la *Maison particulière*, lors même qu'il revient sur le projet l'année qui suit l'exposition, pour produire (le détail est éloquent) d'autres *Contre-constructions* (Ill. 329), soit un remaniement des divisions chromatiques proposées en 1923 ? C'est qu'il ne faut pas entendre par « position intermédiaire » un stade chronologique, une étape moins avancée, moins aboutie que la suivante où se verrait « pleinement réalisé le programme » de *De Stijl*, ou même de Van Doesburg et Van Eesteren. S'il est un programme tenons plutôt pour acquis celui tenu à L'Effort moderne, où les trois projets sont donnés à voir simultanément, et pensons cet ensemble en terme de fonction. J'entends : pour chacun, la valeur accordée aux commodités d'usage et la place consentie à la couleur, c'est dire respectivement à l'habitant et à la peinture tandis que se pense l'ouvrage d'architecture ; par chacun, le rôle joué au sein de l'exposition. La *Villa* relève d'une commande, sa conception est imputable aux deux architectes mais dans la mesure où ceux-ci s'adaptent aux attentes d'un tiers, elle fait fonction d'exemple singulier, notamment sa part conventionnelle et l'absence de couleur ressortent en ces termes. Par opposition, la *Maison particulière* fait fonction de proposition type, c'est une pure création d'architectes qui prône le « plan ouvert », voulu des plus commodes, et qui intègre la question de la couleur et de son rapport à l'édifice. Celle-ci joue de division, de contradiction, ce qui peut s'entendre négativement, comme clivage entre peinture et architecture. Un tel clivage ne manquerait pas de se heurter à la totalisation revendiquée par *De Stijl*, s'il était avant tout question d'œuvre d'art évidemment. Mais supposons que la *Maison particulière* soit d'abord un projet d'habitation, ou pour mieux dire d'espace de vie, l'opposition entre plans colorés et plans architecturaux peut aussi s'entendre positivement, et de manière tout à fait cohérente aussi, comme critère d'animation. La *Maison d'artiste* recouvre les mêmes caractéristiques, excepté l'unisson entre champs chromatiques et pans de constructions ; c'est aussi un prototype d'habitation mais spécifique, qui privilégie la fusion plutôt que l'animation, l'harmonie plutôt que l'usage : conception d'artiste plutôt que d'architecte, œuvre idéale plutôt qu'ouvrage de raison. Dans une conférence prononcée en 1930, Van Doesburg dira : « La couleur. C'est un des moyens élémentaires de rendre visible l'harmonie des rapports architecturaux. »⁵¹⁹

A parler d'enclavement de rectangles, d'articulations allant de l'intérieur vers l'extérieur, nous aurons certainement songé aux maisons de Louis Sullivan, et notamment à Bradley House. La relation n'est pas fortuite mais indirecte : elle passe par l'influence de Frank Lloyd Wright sur les architectes de *De Stijl*, qui, lui, reconnaît en Sullivan un mentor. Cette double relation toutefois n'est pas si simple : d'un point de vue formel, les trois projets de Van Doesburg sont en fait assez proches des maisons de Sullivan, en ce sens que la grille s'y conçoit de variante modulaire, tandis que Wright porte son dévolu sur le croisement, nous verrons comment ; par contre, d'un point de vue fonctionnel, Van Doesburg ne raisonne pas en regard d'un site précis tandis que Wright dans la lignée de Sullivan, inclut pour paramètre primordial le lieu d'implantation, en l'occurrence les prairies du Middle West. Je reviendrai sur cette filiation au moment d'aborder Frank Lloyd Wright.

S'agissant d'influence, il est important de noter, par ailleurs, que l'exposition de *De Stijl* à

⁵¹⁹ Van Doesburg Theo, *L'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine*, Conférence prononcée à Madrid en avril 1930 (source : Ambassade des Pays-Bas)

L'Effort moderne suit deux années passées par Theo Van Doesburg à Weimar, aux portes du Bauhaus. L'institution universitaire allemande née en 1919, d'une fusion entre l'École Supérieure d'Art Plastique et l'École des Arts et des Métiers, connaît alors des dissensions internes très fortes. Walter Gropius, qui la dirige depuis ses débuts, souhaite axer l'enseignement sur les besoins de la société moderne, et donc établir des liens avec l'industrie, mais certains maîtres, regroupés derrière Johannes Itten, prônent une pédagogie centrée sur le développement personnel et s'y refusent. Le conflit s'achèvera par la démission d'Itten en 1923. Van Doesburg, qui aspire enseigner au Bauhaus mais n'obtient pas satisfaction, intervient dans ce débat via des « contre-cours »⁵²⁰ qu'il organise en marge de l'institution : il y développe des idées « constructivistes »⁵²¹ qui s'opposent ouvertement au credo « expressionniste »⁵²² défendu par Itten. C'est pourquoi certains chroniqueurs, tel le peintre Walter Dexel, estiment Van Doesburg responsable du « retournement fondamental »⁵²³ opéré à cette époque au sein du Bauhaus. Seulement, ce n'est pas sur la revendication d'un lien à établir entre création artistique et production industrielle que se forge la pensée prodiguée par Van Doesburg, même à ne tenir compte que de l'aspect fonctionnaliste de son approche architecturale : le prototype chez lui n'a pas pour vocation d'être répliqué en série mais de mettre en valeur un mode opératoire permettant, à la fois, d'optimiser le volume et la distribution des pièces, d'adapter l'ensemble au cas singulier (celui de Rosenberg, celui de l'artiste) et d'engager une dynamique allant de l'intérieur vers l'extérieur, une dynamique qui, du reste, ne retient pas le voisinage d'autres maisons pour devoir de réflexion... Or, la standardisation, en particulier rapportée au lotissement, est la question qui tarabuste Walter Gropius à cette époque (Ill. 330) ; et c'est autour d'elle que s'articule le « retournement » dont parle Dexel. Van Doesburg en fustigeant le « romantisme prétentieux »⁵²⁴ d'Itten rallie contre ce dernier nombre de maîtres et d'étudiants ; c'est en cela qu'il sert le remaniement engagé par Gropius, mais sans plus ; l'architecte allemand s'évertuera d'ailleurs à marquer une réserve des plus distantes vis-à-vis de ce trouble-fête. Par retour, cependant, l'épisode aidera Van Doesburg à asseoir sa pensée architecturale (notamment dans son aspect fonctionnel) telle qu'elle transparaîtra dans l'exposition de 1923, une pensée jusque là noyée dans un flot de considérations esthétiques plus général. Conséquence directe de la volonté de lier l'enseignement du Bauhaus aux besoins de la société moderne, une section d'architecture y est ouverte en avril 1927. Suite à la première guerre mondiale, en effet, un cruel manque de logement conduit le gouvernement de Weimar à engager un vaste programme de construction ; des fonds publics sont injectés dans l'industrie du bâtiment et, derrière le slogan « lumière, air et soleil », l'intention est d'offrir un habitat abordable aux plus pauvres. En 1926, le Bauhaus s'installe à Dessau dans un bâtiment conçu par Walter Gropius. Ce changement de locaux parachève l'orientation industrielle prise par l'institution au tournant de 1922 : l'édifice est ménagé de sorte qu'elle acquière « la possibilité de mettre en pratique la prétention de faire des travaux d'étude, allant du plus petit appareil ménager à la maison

⁵²⁰ Richard Lionel, *le Bauhaus – école de design*, Paris : Somogy, 1974, p. 71

⁵²¹ Richard, p. 71

⁵²² Richard, p. 71

⁵²³ Richard, p. 72

⁵²⁴ Richard, p. 72

préfabriquée. »⁵²⁵ C'est dans cette veine que s'inscrit l'élaboration de la Siedlung Dessau-Törten, un ensemble d'habitations commandé au Bauhaus par la municipalité de Dessau et construit de 1926 à 1928 (Ill. 331).

Une première phase de soixante maisons individuelles planifiée par Gropius lui permet d'éprouver concrètement son ambition de « rendre la construction meilleur marché en rationalisant le travail sur le chantier, en employant du matériel préfabriqué et en standardisant. »⁵²⁶ Outre l'emploi de matériaux nouveaux, peu onéreux et façonnés en série (blocs de béton de cendre creux, solives de béton armé), certains éléments (tels les parpaings) sont fabriqués sur place et le chantier est organisé de sorte que plusieurs maisons sont élevées simultanément par une même équipe. Les résultats atteints ne sont pas pleinement satisfaisants : si le prix de revient est très diminué, certains défauts de conception surviennent et les acheteurs se font rares. Deux autres phases suivent où la planification est améliorée (Ill. 332a et d). Elles se partagent, non sans quelques frictions, entre le Bureau d'étude privé de Gropius et la section d'architecture nouvellement créée au sein de l'Ecole. D'emblée, cette section est placée sous la direction de Hannes Meyer, un architecte suisse recruté par Gropius pour ses qualités de pédagogue et son approche résolument fonctionnaliste. Hannes Meyer, généralement présenté comme affable, n'en est pas moins très radical. En 1926, il publie dans la revue d'architecture suisse *Das Werk* un manifeste intitulé « Le monde nouveau » dans lequel il « dresse un dithyrambe aux locomotives, aux avions, aux transatlantiques, à l'électricité, aux stations d'essence, au béton, au sport, à la radio ! « A chaque époque, écrit-il, sa forme particulière [nous songeons à Van Doesburg et à Viollet Le Duc]. Notre devoir est de donner forme au monde nouveau de façon nouvelle, avec nos moyens d'aujourd'hui ». Ce qui signifie qu'en architecture, il faut tenir compte de nouveaux matériaux comme les variétés de verre, l'aluminium, les matières plastiques. Construire est un processus technique, et non un processus esthétique. La vie collective moderne exige la standardisation : des articles de série, des meubles de série, des maisons en série. Quant à l'art d'hier, il est mort avec le film et la photo : « L'atelier de l'artiste devient un laboratoire scientifique et ses œuvres sont les résultats de l'exactitude de la pensée et de sa force d'invention. »⁵²⁷ Hormis le petit conflit d'intérêt susmentionné, les deux architectes semblent sur la même longueur d'onde : lorsque Walter Gropius démissionne en avril 1928 pour se consacrer pleinement à son travail d'architecte, il recommande Hannes Meyer pour lui succéder.

Au final, 316 résidences en terrasses (de 57 à 75 m² selon les types) sont édifiées à Dessau-Törten, chacune étant accompagnée de 350 à 400 m² de terrain prévus pour « servir de jardin, ou faciliter l'élevage de petits bétails » (Ill. 333a).⁵²⁸ L'ensemble, réparti en éventail suivant la configuration du site, est constitué de maisons mitoyennes qui, telles des pièces de « lego » sont combinées par groupes de quatre à douze unités, ce qui laisse émerger des bandes peu ou prou « disposées en damier ». ⁵²⁹ Les façades, quant à elles, sont rythmées verticalement et horizontalement par des rangées de fenêtres, des portes, des balcons, des poutrelles et/ou des pans de carreaux en verre polis (Ill. 333b). Et cette configuration se retrouve de quelques manières au travers de l'aménagement

⁵²⁵ Droste Magdalena (Bauhaus Archiv), *bauhaus 1919-1933*, Paris : Taschen, 2002, pp. 120-121

⁵²⁶ Droste, p. 121

⁵²⁷ Richard, p. 101

⁵²⁸ Richard, p.100

⁵²⁹ Richard, p.100

intérieur modèle (Ill. 334a et b).⁵³⁰ La grille orthogonale intervient ainsi dans la répartition, l'élévation et l'équipement des maisons de Dessau-Törten ; nous pouvons la penser en termes de variante et de processus de deux manières : soit il est question de projet d'implantation et de prototype, et la forme s'envisage préalable et de variante linéaire ; soit il est question d'implantation par tranches successives et de construction sérielle, et la forme s'envisage émergente et de variante modulaire. En d'autres termes, tout dépend si nous mettons l'accent sur l'aspect rationnel de la standardisation ou sur sa mise en pratique. La première tranche qui sert d'expérience à Gropius et permet d'améliorer la planification, associée à l'image du « laboratoire scientifique » énoncée par Meyer, contrebalance le poids donné par les deux architectes à la raison. Cependant, dans une lettre du 28 mars 1927 adressée à Gropius, Meyer écrit : « Je suis d'avis que nos formes nouvelles qui surgissent par suite d'une construction fonctionnelle, doivent être fondées autant que possible sur une science de la construction, sous peine de se heurter au reproche justifié d'être sans valeur positive. »⁵³¹ D'où Lionel Richard commente « Le recours à la science est pour lui l'élément fondamental du lien qui doit être assuré entre la théorie et la pratique. Impossible de se contenter de pragmatisme dans le monde moderne. »⁵³² Et pour cause, dans cette logique, une fois la forme issue de la fonction, le fruit posé par l'expérience, la raison (scientifique) évalue cette forme en vue de parfaire la fonction. Ainsi, que la fonction de l'architecture soit de couvrir les « besoins vitaux collectifs, ou résultant de l'exclusion du subjectif » : « la réalisation de ces besoins est soumise à la loi de la moindre résistance et de l'économie ; leur but doit être d'atteindre une fonction optimale. »⁵³³ D'où Meyer conçoit, expérience faite par Gropius, que la division formelle présuppose la division du travail qui, elle, réduit les coûts de construction. D'où Meyer considère aussi que la question de la forme (en architecture) ne se pose pas en vue d'un idéal, selon des critères esthétiques, mais d'un point de vue raisonnable, suivant des critères techniques et politiques. Lors de sa nomination au Bauhaus, il écrivait : « la tendance fondamentale de mon enseignement sera absolument fonctionnelle, collectiviste et constructive... »⁵³⁴ Devenu directeur, il sera évincé à l'initiative du maire de Dessau en juillet 1930 du fait de ses sympathies marxistes.⁵³⁵ En sorte de bilan concernant ces années consacrées au Bauhaus, il dira : « J'ai appris aux étudiants la relation qui existe entre la construction et la société, je leur ai indiqué la voie qui conduit de l'intuition formelle à des recherches relatives à une science de la construction, et ce postulat -satisfaction des besoins populaires au lieu de produits de luxe. Je leur ai enseigné à mépriser la multiplicité des réalités idéalistes, et j'ai essayé de parvenir avec eux à la réalité uniquement maîtrisée du mesurable, du visible, du pondérable. »⁵³⁶ L'on entendra dans ces propos certaines résonances sourdes à l'égard d'un Sullivan, autrement d'un Durand.

⁵³⁰ « Les ateliers du Bauhaus avaient installé à Törten un logement modèle dont le mobilier pouvait être commandé au Bauhaus. La simple salle de séjour servait en même temps de salle à manger. Les murs et les sols étaient en partie tendus et recouverts de nattes au lieu de tapis, l'énorme buffet habituel était remplacé par un placard asymétrique aux rayonnages en partie découverts. » (Droste, p. 132)

⁵³¹ Meyer, cité in Richard, p. 102

⁵³² Richard, p. 102

⁵³³ Richard, p. 102

⁵³⁴ Meyer, cité in Droste, p. 166

⁵³⁵ Droste, p. 199

⁵³⁶ Richard, p. 102

Ludwig Mies Van der Rohe succède à Hannes Meyer ; il sera directeur du Bauhaus jusqu'à sa fermeture par le pouvoir nazi en avril 1933. Sa nomination s'accompagne de profonds changements au sein de l'institution. « Gropius et Meyer avaient classé le travail du Bauhaus dans un vaste contexte social. Mies Van der Rohe y renon[ce] et déclar[e] que « le but du Bauhaus [est] le développement artisanal, technique et artistique des étudiants ». ⁵³⁷ En clair, il exclut tout aspect politique ; notamment, il supprime du programme d'enseignement « toutes les conférences destinées à faciliter la connaissance de l'environnement social » ⁵³⁸ et proscrit le communisme dont nombre d'élèves sous Meyer se revendiquait. Ce faisant, Mies répond à la volonté des autorités municipales de Dessau qui, en grande partie, financent l'Ecole, étant pour sa part « plutôt indifférent aux questions sociales brûlantes. Pour lui, l'architecture [est] un art, une explication avec l'espace, la proportion et la matière. » ⁵³⁹ C'est aussi dans cet optique que le « Bauhaus devi[e]nt une école d'architecture à laquelle [sont] subordonnés quelques ateliers » ⁵⁴⁰ Parallèlement, « l'époque est peu faste à la vente de modèles à l'industrie et à la construction de logements. La pratique se réduit donc dans les emplois du temps. La théorie ou le pur apprentissage de techniques dominant. » ⁵⁴¹

La formation des futurs architectes se conçoit en trois étapes. La première se rapporte essentiellement aux problèmes d'ingénierie : physique des matériaux, méthode de chauffage, dessin technique, etc. Le deuxième échelon est pris en charge par Ludwig Hilberseimer, un urbaniste allemand recruté par Hannes Meyer en 1929. Ses séminaires portent sur le lotissement, qu'il s'agit de traiter de manière systématique sous diverses contraintes : les maisons doivent être orientées est-ouest et modulables suivant les types d'habitants ; la circulation et la densité de population, optimisées ; les constructions basses, éventuellement accompagnées d'immeubles. La standardisation « scientifique » à laquelle aspirait Meyer semble ainsi se continuer sous la direction de Mies. Mais en dehors de toute mise en œuvre contextuelle. Et, Hilberseimer suivant ces critères privilégie tant et si bien le plan en « L », pour les bâtisses, et le plan quadrillé, pour la répartition des parcelles, (Ill. 335a et b) que bientôt l'impression de continuité fait place à celle de retournement. De fait, sous couverts de raisons scientifiques, un modèle de « cité idéale » (ou, pour mieux dire, d'implantation urbaine idéale) se dispense quand revient chaque fois la même association formelle (le « L » et la grille). Une association considérée comme la bonne donc. Et par déduction la belle, si tant est que l'on se place dans une logique suivant laquelle la configuration d'une ville doit dériver de sa fonction et, de sorte, la beauté urbaine en découler naturellement. Soit, dans une logique fonctionnaliste tout à fait proche de celle prêtée à l'Ecole de Chicago via Sullivan. Puis, désormais saisi par le doute, l'on viendra à se demander, tout compte fait, si ce « retournement dans la continuité » est contradictoire avec l'approche voulue résolument scientifique par Meyer ou s'il lui est subséquent puisque la forme, rompue au champ du possible, précède la fonction qu'elle est sensée suivre, de manière rationnelle ou autre finalement.

Mies Van der Rohe n'intervient qu'au troisième niveau de la formation. L'exercice autour

⁵³⁷ Droste, p. 204

⁵³⁸ Richard, p. 123

⁵³⁹ Droste, p. 216

⁵⁴⁰ Droste, p. 204

⁵⁴¹ Richard, p. 123

duquel s'articule son enseignement est la projection d'une « construction basse dans une cour d'habitation », qui pose pour difficulté majeure « l'imbrication de l'espace extérieur et de l'espace intérieur », un problème éminemment structurel qui porte à son comble l'exigence concernant « l'explication graphique » et recouvre aussi pour interrogation « le rapport du voisinage et du domaine privé », un problème vis-à-vis duquel le dessin s'éprouve tel « un travail intense à la recherche d'une forme empreinte d'esprit ». ⁵⁴² De sorte, il apparaît clairement que pour Mies, l'ambition comme le désir de l'architecte n'est autre que de concevoir des « œuvres idéales ». ⁵⁴³ Ainsi, lorsque Lionel Richard écrit, « en tant qu'architecte, [Mies Van der Rohe] entend sous la notion de fonctionnalisme avant tout la perfection technique et formelle », ⁵⁴⁴ l'on est tenté d'ajouter « en tant que professeur » d'abord, puis (histoire de préciser qu'une telle formule à l'encontre de celle empruntée à Sullivan n'a de sens qu'à vouloir dire : « pour Mies, la fonction revêt une valeur esthétique qu'elle n'a pas chez Sullivan, ou qui n'est pas la même ») « en tant qu'artiste ». Et justement, Claude Massu nous apprend que, pour Mies Van der Rohe, l'« architecture de Louis Sullivan appartient à une autre époque qu'il va même jusqu'à définir comme vieille », ⁵⁴⁵ compte tenu du rôle attribué à la structure dans le processus de création architectural, en ceci que l'américain s'inquiétait uniquement de la façade tandis que lui cherche à « faire coïncider [...] l'intérieur de l'édifice (à savoir sa réalité constructive sous les espèces de l'ossature et du squelette) avec l'extérieur (l'expérience externe devant exprimer l'assemblage interne) ». ⁵⁴⁶ Or, l'auteur remarque que le concept de structure n'a pas chez Sullivan le même statut que chez Mies Van der Rohe : pour le premier, dit-il, « elle se réduit à la technique constructive de l'ossature portante, technique » ⁵⁴⁷ et lui est économiquement imposée, ⁵⁴⁸ tandis que le second lui donne « un contenu philosophique fondé sur la recherche et la définition de ce qui constitue l'essence d'une civilisation à une époque historique déterminée » ⁵⁴⁹ : « la vérité [qui] est la signification de faits » ⁵⁵⁰ ; d'où, l'auteur conclut : « On voit donc ce qui sépare les architectes de l'école de Chicago du travail de Mies Van der Rohe. D'un côté, un pragmatisme sous-tendu par des impératifs de rentabilité économique, de l'autre, l'architecture comme affirmation d'une vérité sur le monde et sur l'essence des choses. La continuité entre deux époques de création architecturale apparaît donc contestable. » ⁵⁵¹ Je suis d'accord sur le fait que le concept de structure n'a pas chez Sullivan le même statut que chez Mies Van der Rohe, pour le reste... Il y a plusieurs degrés de confusion. Un, rappelons le transcendantalisme propre à Sullivan : pour qui le

⁵⁴² Droste, pp. 212-213

⁵⁴³ Droste, p. 214

⁵⁴⁴ Richard, p. 123

⁵⁴⁵ Massu, p. 64

⁵⁴⁶ Massu, p. 64

⁵⁴⁷ Massu, p. 64

⁵⁴⁸ Selon Claude Massu, l'ossature métallique aurait été imposée aux architectes de Chicago par les entreprises sidérurgiques de la côte est. Sans doute si seront-elles employées avec acharnement, mais leur succès allait aussi avec celui de l'immeuble qui n'avait pas attendu ce procédé pour apparaître. Pour ce dire, l'auteur ne se réfère qu'à un texte de Sullivan rédigé en 1924, *The Autobiography of an idea* (New York : Dover, 1956, p. 312).

⁵⁴⁹ Massu, p. 65

⁵⁵⁰ Mies Van Rohe, cité in Massu, p. 65

⁵⁵¹ Massu, p. 65

gratte-ciel se veut à l'image de l'homme dans la nature, le squelette de métal porte bien son nom ; il ne se réduit pas à « la technique constructive de l'ossature » ; la structure revêt pour lui « un contenu philosophique » qui, certes, n'est pas celui que lui donne Mies. Deux, admettons que Sullivan n'est pas Burnham, mais songeons au Reliance Building, au Great Northern Office & Theatre, puis à l'Union Station : même pour « l'ingénieur », la question n'est pas seulement de portance, le perfectionnement technique d'abord s'entend comme le progrès d'une société, à son service, cela jusqu'au défi, puis se décale à promouvoir une hiérarchie fondée sur la valeur financière, à démontrer la magnificence, la réussite, la puissance de tel individu ou de tel groupe au sein de la société. Trois, de « pragmatisme économique » donc : Burnham en aura fait preuve jusqu'à l'outrance ; Mies Van der Rohe jamais ne s'en départira pour raison artistique ; des trois, seul Sullivan s'en abstrait pour cause de déconvenue ou de radicalisme esthétique. Quatre, de « pragmatisme esthétique », par contre : je le définissais plus avant (par opposition à l'architecture rationaliste qui elle se campe sur la raison, dans l'étude, même lorsqu'elle s'intéresse aux nécessités et autres utilités d'usage) par rapport au fait que l'ouvrage s'énonce fondé en pratique et que l'édifice offre à l'expérience les éléments utiles et nécessaires à sa construction ; or, il s'avère que Mies Van der Rohe stipule cette sorte d'intention (lorsqu'il dit, selon Claude Massu, vouloir « faire coïncider [...] l'intérieur de l'édifice (à savoir sa réalité constructive sous les espèces de l'ossature et du squelette) avec l'extérieur (l'expérience externe devant exprimer l'assemblage interne) ») ; qu'il y parvienne est une autre histoire, car Mies joue là d'un triple tiraillement qui frise l'aporie ; pour exemple, estimons dans cette veine pragmatique deux projets de tours de verre élaborés par ses soins, l'un en 1919, l'autre en 1922 (III. 336a et b) ; dans l'effet, ces œuvres laissent éprouver depuis l'extérieure une structuration interne quadrillée ; par transparence, c'est-à-dire au gré d'un dispositif (de verre) qui leur appartient en propre et leur permet donc de s'exposer « en pratique » ; cependant, l'expérience n'est possible que dans la mesure où le coffrage se perd de vue, d'où tient le paradoxe, car l'édifice se met à nu et exprime sa structure, sa « vérité » constructive soit, mais uniquement dans l'idée, hors sa qualité de bâtiment, non seulement par delà sa réalité concrète, aussi en marge de toute raison fonctionnelle sinon « se représenter ». Or, c'est dans une approche tout à fait contraire que Burnham conçoit quelques décennies plus tôt le Reliance Building, ce fleuron du fonctionnalisme rationnel, made in Chicago, qui allait devenir la première « tour de verre ». Une épineuse problématique s'ouvre ici, qui de poursuivre nous égarerait sûrement ; pour ce faire, il nous faudrait, par exemple, démêler dans l'histoire de l'architecture une différenciation posée dans les années soixante par Colin Rowe et Robert Slutzky, entre Transparence réelle et virtuelle,⁵⁵² selon qui la seconde donnerait « sa dimension véritable à la forme construite »⁵⁵³ ; raccourci oblige, supposons que ce genre de question ait été abordé en première partie s'agissant du rapport entre peinture et grille, cela laisse entendre au moins sa complexité. Cinq, enfin, soulignons que Mies envisage l'œuvre architecturale selon sa réception qui, de l'observateur à la structure, va de l'extérieur à l'intérieur, tandis que Sullivan, concernant ses maisons, propose une manière de construction, modulaire, qui se dispense de l'intérieur vers l'extérieur.

⁵⁵² Rowe Colin /Slutzky Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, coll. ; *Droits et regards*, Paris : Demi Cercle, 1992

⁵⁵³ Rowe/Slutzky, quatrième de couverture

J'évoquais précédemment comme cette conception modulaire de la maison chez Sullivan se retrouve de quelque façon dans le prototype de *Maison particulière* proposé par Van Doesburg et Van Eesteren en 1923. Précisons cette filiation.

Frank Lloyd Wright reconnaît l'influence primordiale de Louis Sullivan dans son travail, qui l'emploie comme dessinateur en début de carrière. Wright ouvre son propre cabinet en 1893. En 1910, il publie un portfolio comprenant les plans et les perspectives des travaux qu'il a effectués jusque cette date.⁵⁵⁴ En 1913, Robert Van't Hoff reçoit de son père la version allemande de ce portfolio. Très impressionné, il se rend l'année suivante aux Etats-Unis pour contempler de visu les constructions de Wright. L'entente entre les deux hommes est telle qu'ils collaborent à un projet de galerie sur Long Island, mais les financements tardent et Van't Hoff se voit contraint de rentrer en Europe. Suite à cette expérience, il réalise principalement deux maisons, la Villa Verloop en 1916 (Ill. 337) et la Villa Henny en 1919 (Ill. 323) toutes deux à Huis ter Heide dans l'Utrecht. Or, nous l'avons dit, Van't Hoff participe à *De Stijl* de 1918 à 1919, et c'est à travers lui, ces deux villas et le fameux portfolio que le travail de Frank Lloyd Wright porte sur les architectes de la revue son influence.

La Villa Verloop s'inspire indubitablement du *Prairie-Style House* de Wright (Ill. 338). La Villa Henny avec son toit plan, ses pans rectangulaires prolongés en surplombs, ses murs de recul, son déploiement rectiligne, son béton, affirme résolument sa modernité. Carsten Warncke en offre cette description : « Le moyen stylistique marquant est un principe de l'entrelacement des formes. A la division extérieure correspond l'emploi de moyens linéaires en tant qu'éléments caractérisant la forme à l'intérieur. Ceci annonce les projets ultérieurs du « Stijl ». L'entrelacement se développe dans un système logiquement exécuté de l'opposition des formes. La forme de base de la maison est un carré. En plaçant devant lui diverses surfaces sur les deux étages (au moyen de terrasses ou bacs à fleurs), ou en lui enlevant de l'espace (en retirant les angles), on réalise une image d'ensemble très variée. »⁵⁵⁵ Cette description recouvre toute l'ambiguïté du lien formel qui s'établit depuis Sullivan jusque *De Stijl*, en passant par Van't Hoff et Wright, concernant leurs manières de concevoir la maison. Le plan de la Villa Henny, en effet, laisse entendre une délimitation de base carrée, en pointillés, et une division fondée sur une symétrie centrale qui, suivant l'axe vertical, se répercute en façade rigoureusement (Ill. 339). De sorte, il semble que Van't Hoff s'appuie sur un quadrillage, une grille de variante linéaire. Toutefois, dans le même temps et par delà cette logique relativement classique, l'on peut aussi entendre que ce plan et cette élévation relèvent d'un développement engagé sur une opposition entre pleins et vides prenant à partie la forme rectangle. Or, à remettre en cause l'équilibre qui provient par répétition (la régularité forcée à la symétrie et au carré d'ensemble) qui, somme toute, limite l'impression de continuité formelle entre intérieur et extérieur et ne tient pas compte de la fonction propre à chaque pièce, soit à privilégier de sorte la taille et la disposition fonctionnelles de chaque élément, en partant d'un noyau qui servirait le soutènement et/ou la circulation au sein du bâtiment et ne serait donc pas nécessairement central, l'on saurait atteindre au prototype de la *Maison particulière*. D'où, l'on peut penser que la grille de variante

⁵⁵⁴ Wright Frank Lloyd, *Wasmuth Portfolio*, 2 volumes, Salt Lake City : J. W. Mariott Library/University of Utah, 2001

⁵⁵⁵ Warncke, p. 91

modulaire, dont bientôt procèderont les propositions architecturales de De Stijl, est ici en germe. Du moins, que la Villa Henny invite à ce genre de glissement qui, du général au particulier d'un point de vue fonctionnel, du linéaire au modulaire d'un point de vue formel, favorise l'articulation en terme de processus, non la division (rappelant que celle-ci se surprend encore à l'exposition de 1923 concernant la couleur qui, selon son rapport aux pans architecturaux, prête à deux types d'équilibres justement, l'un dynamique, pour la *Maison particulière*, l'autre harmonieux, pour la *Maison d'artiste*). L'ambiguïté qui émane de la description de la Villa Henny par Carsten Warncke n'est pas le fruit d'une synthèse trop abrupte. Au contraire, elle épouse les enjeux stylistiques que Vilmos Huszár dégage pour *De Stijl*⁵⁵⁶ suite à l'étude, faite par Jacobus Oud dans le quatrième numéro de la revue, d'une maison construite par Frank Lloyd Wright en 1909, la Robie Residence, (Ill. 340a et c), à partir de la perspective et des plans qui en sont parus dans le *Portfolio Wasmuth* (Ill. 340d et e). Elle l'épouse fidèlement, hormis un détail qui, de fait, est certainement révélateur. Précisons. Vilmos Huszár estime que « la construction d'après ses éléments de composition architectonique[s] (murs, fenêtres, fonctions), pictura[ux] (couleurs, lignes, formes bidimensionnelles) et sculptura[ux] (plasticité et espace) », ⁵⁵⁷ se doit de répondre au « principe de l'adjonction et de l'opposition des formes fondamentalement carrées et rectangles », ⁵⁵⁸ soit d'une structuration avant tout modulaire qui, bien sûr, n'interdit pas le souci pour la ligne, mais le relègue au second rang. Ni, du reste, pour le nœud de croisement, bien qu'Huszár ne lui ménage aucune attention... Et pourtant, lorsque Carsten Warncke recouvre cette structuration à propos de la Villa Henny, le plus fidèlement donc, en continuité, ce n'est pas ce principe d'adjonction et d'opposition de rectangles qu'il retient d'évidence, mais celui « de l'entrelacement ». Qu'est-ce à dire ? J'évoquais ci-dessus un glissement tel que Van Doesburg, s'inspirant de Wright au travers de Van 't Hoff, conçoit la maison de façon modulaire. Et ce glissement se retrouve théoriquement dans *De Stijl*, où Huszár relève cette conception déjà fondée en principe chez Wright. Quoiqu'il en soit de la validité de cette interprétation, nous penserons qu'à travers Wright ressurgit chez les architectes de De Stijl, via Van 't Hoff qui, lui, pourtant, ménage aussi bien la ligne, une propension pour le module très comparable à celle qui préside à la conception de la maison chez Sullivan. Or, il semble qu'un glissement de même acabit, du moins théorique, s'opère chez Warncke en ce sens que rejaillit, à travers son interprétation de Van 't Hoff, via sa lecture d'Huszár, une conception nodale de la maison qui, par élimination pour l'heure, serait celle de Wright.

L'idée générale qui ressort est à préciser : la filiation formelle n'implique pas nécessairement une continuité en terme de variante, la variante sourd éventuellement, ce qui, force de résonance, suppose l'ambiguïté inhérente à la forme, non seulement s'agissant d'espace, de sens et de processus, mais aussi d'un point de vue référentiel. Ainsi, pour exemple, *De Stijl* n'aura pas retenu le penchant classique de la Villa Henny, ce qui ne veut pas dire, pour autant, que De Stijl ne le véhicule pas dans l'histoire, ne serait-ce qu'en le soulignant par la négative ou en le jouant, par contradiction, sur le mode « peinture *versus* architecture », « peinture tout contre architecture », « habitat vivace », « art totalisant ».

⁵⁵⁶ Warncke, p. 90

⁵⁵⁷ Warncke, p. 90

⁵⁵⁸ Warncke, p. 91

III - C - Questions d'originalité

III - C - 1 - Le Prairie-Style House de Frank Lloyd Wright : un architecture « nodale »

« La composition cruciforme du modèle de plan sur lequel Frank Lloyd Wright travaille essentiellement et pendant dix ans à partir de 1893, déclare Bernhard Hoesli, est une forme ambivalente par excellence. Mais en volumétrie, elle ne génère pas la transparence de l'espace. Il s'agit ici d'une interpénétration univoque d'éléments prismatiques [...]. Les éléments de cloisonnement réduits à des piliers génèrent un lien presque sans transition entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, ainsi que de nombreuses zones spatiales qui s'interpénètrent et qui permettent, en plan, de multiples relations de lecture. Mais en élévation, cette ambivalence est annulée volumétriquement [sic] et devient unilatérale. »⁵⁵⁹

L'expression « éléments prismatiques » renvoie à un article de Richard Mac Cormac consacré à l'organisation de la *Prairie House*, « The Anatomy of Wright's Aesthetic »⁵⁶⁰ : il faut entendre « éléments tantôt pleins, tantôt creux », « tantôt solides, tantôt vides », « tantôt opaques, tantôt transparents », dont la perception varie selon la position où l'on se trouve et d'où procède une sorte d'aller-retour entre intérieur et extérieur. Dans ses conditions, le terme « univoque » voulu par Bernhard Hoesli peut sembler malvenu. Il le raccorde certainement à la valeur « unilatérale » qu'il prête, en élévation, aux relations spatiales... Sans plus d'explication...

L'auteur accompagne cette déclaration d'une image plutôt conceptuelle (Ill. 341a), une sorte de diagramme sensé clarifier une représentation en plans cumulés de la Martin House construite par Wright en 1905. L'idée d'interpénétration spatiale peut se comprendre, tel un entrecroisement de rectangles, admettons. Néanmoins, celle de transition entre intérieur et extérieur s'avère nébuleuse, où la redondance de contours produit son impression « clôture ». Et, si l'aspect de certains champs, grisé, tramé, laisse entendre une sorte de « fusionnement »,⁵⁶¹ il faut bien avouer que la considération selon laquelle la spatialité se réduirait de manière « unilatérale » pour ce qui est de l'élévation ne s'en ressent pas moins obscure.

Une photographie aérienne de la Martin House (Ill. 341b) nous montre comme les dits rectangles se manifestent de façons variées en matière comme en hauteurs : murets, terrasses, margelles, piliers, marches, cloisons, toits. De sorte, tout un ensemble de pleins et de vides laisse entrevoir une transition entre intérieur et extérieur fourmillant d'allers et de retours ; les premiers se déploient tandis que les seconds pénètrent. Dans cette optique, citons Frank Lloyd Wright qui dira sur le tard : « Ma vision du mur n'est plus celle du côté d'une boîte. Il servait à délimiter l'espace et offrait une protection contre les intempéries et la chaleur, seulement si nécessaire. Il était aussi là pour amener le monde extérieur jusque dans la maison et pour conduire l'intérieur de la maison au dehors. »⁵⁶²

Une vue externe et un plan en rez-de-chaussée de la Willits House réalisée par Wright en

⁵⁵⁹ Hoesli Bernhard, « Exemples remarquables », 1968, in Rowe/Slutzky, p. 107

⁵⁶⁰ Mac Cormac Richard G., « The Anatomy of Wright's Aesthetic », in *Architectural Review*, n° 852, Londres : Emap Construct, février 1968

⁵⁶¹ Hoesli, p.104

⁵⁶² Wright Frank Lloyd, cité in Pfeiffer Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright 1867-1959 - Construire pour la démocratie*, Köln : Taschen, 2004, p. 18

1903 (Ill. 342a et b) offrent peut-être une illustration plus limpide de cette relation d'ambivalence. Car ce plan laisse entrevoir (déjà) différentes qualités de rectangles : ceux soumis par le bâti proprement dit (murs, cloisons, piliers) tracés en noir ; ceux convenus en annexe (murets, margelles, terrasses) tirés en blanc ; ceux promus par des éléments ponctuels (les piles du auvent, par exemple) surgissant tels que. Car la photographie révèle autrement cette diversité, donnant texture aux saillances comme aux pénétrations bidirectionnelles, et porte en exergue le rôle joué dans un sens par les terrasses et les toits en surplomb, dans l'autre, par les auvents et les fenêtres.

Le plan de la Robie Residence n'est pas cruciforme (Ill. 340d et e) : « sur le plan du rez-de-chaussée, deux rectangles -les pièces principales et les espaces de service- semblent glisser l'un à côté de l'autre et, là où ils se chevauchent, s'élève le plan carré de l'étage supérieur, celui des chambres », écrit Robert Mac Carter.⁵⁶³ Deux photographies extérieures de cette résidence (Ill. 340a et b), ainsi que la perspective parue dans le *Portfolio Wasmuth* (Ill. 340d), laissent percevoir toutefois une imbrication bidirectionnelle qui, d'avancées en reculs, de surplombs en soubassements, de tranches en interstices, de saillances en pénétrations, de dedans en dehors, illustre assez bien la description de Bernhard Hoesli. D'autant plus, si nous leur joignons une vue du séjour (Ill. 340c) où la cheminée se retourne sur elle-même, dédoublant son foyer, de bas en haut, d'obstrué à vide. De ce fait, le plafond se comprend aussi en regard du sol qui, selon ses motifs, fuit à la perpendiculaire des poutrelles, d'une part, et, d'autre part, en parallèle des coffrages qui masquent les véritables poutres de soutènement sises au-dessus des fenêtres. Dans l'embrasure qui redouble le foyer, la scansion des poutrelles s'arrête au seuil de la salle à manger dont le plafond, plus élevé, se perd en interstice. Comme réponse à ce décrochement, le foyer lui-même accuse un cran vers le bas par rapport au sol. De ces quelques détails, nous comprenons comme l'interpénétration jugée depuis l'extérieur se rejoue ainsi en dedans. Mais ce n'est pas tout. De gauche et de droite, la lumière pénètre instamment par les fenêtres bien que celles-ci soient surplombées par le toit ; leurs montants s'accordent aux poutrelles ; et celles-là s'ouvrent, côté sud, sur une terrasse qui domine la rue et déborde le toit, côté nord, au-dessus de la cours en soubassement qui mène à l'entrée. De sorte, l'imbrication spatiale se répercute aussi du dedans au dehors. Un parcours décrit par Robert Mac Carter depuis le hall d'entrée ajoute aux détails de cette sorte d'entrelacement spatial : « De part et d'autre, des portes vitrées permettent d'accéder à la salle de jeux et au billard, mais l'œil est attiré par l'escalier, au-dessus duquel le plafond a été dégagé pour permettre de voir l'espace menant à l'étage principal. En haut des marches, [...] on arrive dans une sorte de hall supérieur, opposé à la longue façade sud ; sur le plan, il chevauche l'espace intermédiaire entre le volume principal, avec le séjour et la salle à manger, et le volume de service [...] situé à l'arrière. A partir de ses coins intérieurs, un balcon surplombe la cour d'entrée et l'escalier menant aux chambres. Les coins extérieurs donnent sur l'une des zones de circulation qui relie le séjour à la salle à manger. Le périmètre du foyer est défini au centre par le côté de la cheminée, du côté salle à manger par des boiseries et les murets qui entourent l'escalier, et du côté salle de séjour par le pilier indépendant, la cloison en bois et la banquette au coin du feu. »⁵⁶⁴ Conditionnement prismatique, s'il en est, où les éléments architectoniques se

⁵⁶³ Mac Carter Robert, *Frank Lloyd Wright*, Paris : Phaidon, 2002, p 94

⁵⁶⁴ Mac Carter, pp. 98-99

répondent et finalement s'entrecroisent. Ici et là, l'espace rejoint l'épaisseur de plan ; telle une sorte de « tressage » où s'interpénètrent en strates l'habitat et ses alentours, le vide et le plein.

Tout cela étant dit, rapportons la déclaration de Bernhard Hoesli au « principe de l'entrelacement » tel qu'il survient chez Carsten Warncke au sujet de la Villa Henny, c'est-à-dire à propos des maisons de Wright indirectement, elle en devient d'un coup plus lumineuse. Si, pour Bernhard Hoesli, les relations spatiales « en élévation », se réduisent à une valeur « unilatérale », c'est que ce genre d'imbrications multiples faites de tranches et d'interstices, pour lui, ne reconnaît pas la transparence, un principe auquel doit tendre l'architecture, qui « permet de concilier complexité et lisibilité »,⁵⁶⁵ en ce sens, d'une part, qu'il « est à la fois un instrument de différenciation et d'ordonnement unitaire ; figure et fond »,⁵⁶⁶ d'autre part, qu'il « permet un ordonnancement égal de la fonction et de la forme architecturale ». ⁵⁶⁷ Or, il semble évident que, chez Wright, les rapports (plein/vide, dehors/dedans, etc.) ne se posent pas en terme de différence mais bien plutôt d'interaction, non en terme de limite mais de transition ; qu'ils se contemplent moins qu'ils portent à parcourir (d'où cette difficulté à les rendre par l'image) ; bref, qu'ils rechignent notamment aux notions de figure et de fond. Quant à parler de fonction, l'auteur qui omet le lieu d'implantation manque l'essentiel, nous l'allons voir. Comme quoi parler en soi de complexité et de lisibilité n'est pas dire grand-chose, nous nous en souviendrons.

L'interprétation nodale de la Robie Residence ne recouvre pas trop les leçons tirées de la perspective et des plans de cette maison par les architectes de *De Stijl*, qui ressortent à travers la conception modulaire de la *Maison particulière*. La différence déterminante concerne le statut accordé à l'ancrage : pour Van Eesteren et Van Doesburg, celui-ci s'envisage tel un noyau (cage d'escalier, pylône) où se concentrent les fonctions de circulation et/ou de soutènement suivant lesquelles se distribuent les pièces ; pour Wright, il se rapporte autrement à un nœud (la cheminée) autour duquel se ressert et depuis lequel se détend l'espace de vie, le lieu d'habitation qui comprend la maison autant que son environnement ; un nœud qui, certainement, sert de repère à la structuration et à la circulation mais ne les résout pas en lui (tout au contraire, elles se dispensent de hall en hall, de pièce à pièce, hors lui). Le choix de la Robie Residence par Oud, avec ses deux grands rectangles et son carré central, est d'ailleurs très significatif ; mieux que le plan manifestement cruciforme des autres maisons recensées dans le *Portfolio Wasmuth*, tel celui de la Martin House, le sien prête plus aisément à une considération modulaire des pièces.

Toutes ces maisons (Martin House, Willits house, Robie Residence) appartiennent au *Prairie-Style House*, expressément créé par Wright en regard de la topographie du Middle West. Généralement en croix, le plan de ces maisons connaît parfois certaines variations liées à la personnalité du commanditaire et/ou aux spécificités du site d'implantation, la fonction première de la construction étant de s'insinuer dans la géographie du lieu. A

⁵⁶⁵ Hoesli, p. 118

⁵⁶⁶ Hoesli, p. 94

⁵⁶⁷ Hoesli, p. 96

considérer des plus typiques le plan de la Willits House, nous trouvons certains cas « enchâssés », tel celui de la Cheney Villa (Ill. 343a), « enclavés », tel celui de la Hardy House (Ill. 343b), et même « tronqués », ⁵⁶⁸ ainsi celui de la Robie Résidence qui devait tenir compte de la taille du terrain et des normes de constructions imposées par la ville de Chicago, notamment s'agissant du recul par rapport à la rue. Il n'empêche que chacune de ces maisons retient le même caractère formel, singulièrement nodal.

Toute la spatialisation se polarise et se propage en fonction du foyer, respire à force d'imbrications, inspire et expire tel le niveau principal entre soubassements et faîtes, de sorte que, dans un même mouvement, le plan comprend tant la maison que la prairie. Mais à concevoir cela, nous sentons poindre le hiatus : à l'heure où nous abordions la grille de variante nodale s'agissant de peinture, il était question de pattern ; or, je parle ici de nœud mais aussi de tressage qui, alors, s'avérait privilégier la ligne. A garder pour le moment cette approche textile, relevons toutefois une différence : dans le cas (architectural) de la maison de prairie, le jeu d'épaisseur saisit et se saisit, non de manière frontale comme en peinture, mais par la tranche, à même le sol ou le « support » si je puis dire, et à force d'imbrications telles (prismatiques) que l'on ne sait plus qui, du plein ou du vide, du dedans ou du dehors, prend le dessous, le dessus. La limite d'une telle lecture paraît lorsque la représentation, évidemment se cantonne au plan (d'architecture) puisque l'étage en soi n'a pas de valeur ou ne prend sa valeur qu'en regard des couches successives qui, elles, transcendent l'étagement lui-même ; du sol au plafond, du toit à la terrasse, de la prairie à la maison, et à revers, la même affaire : habiter là.

Dans le *Portfolio Wasmuth*, Frank Lloyd Wright ne manque pas de reconduire l'exemple générique qui était paru en 1900 dans le *Ladies' Home Journal* de Des Moines (Ill. 344a). Une vue perspective, évidemment, celle qui démontre, mais ne fait que cela : en effet, Wright rejette l'« utilisation de l'« esquisse » comme élément générateur du plan, arguant du fait que ses propres créations (sont) « conçues en trois dimensions comme des entités organiques, sans souci de la perspective pittoresque. Nul n'a jamais construit un bâtiment digne de porter le nom d'architecture, écrit-il, en esquissant une perspective à son goût, et en forçant ensuite le plan à s'adapter. De telles méthodes ne produisent que des décors. Une perspective peut être une preuve, mais elle ne nourrit en rien l'esprit » ». ⁵⁶⁹ Il accompagne cette reconduction d'une vue panoramique et du plan au sol d'un lotissement où se propage le *Prairie-Style* (Ill. 344b). Deux sortes de grilles orthogonales s'y entremêlent. La première, linéaire et relativement habituelle, se rapporte à la division du sol en parcelles qui conditionne le tracé des voies de communication. La seconde résulte de la répétition, par lot de quatre, des maisons dont nous percevions précédemment le penchant singulier pour le nœud. Ici, leur plan devient motif en quelque sorte et, dans le même temps, un détail survient qui laisse entendre qu'une trame se continue sur un mode linéaire. De fait, nous constatons qu'un muret prolonge la bâtisse jusqu'à joindre la suivante : sans raison cadastrale puisqu'il ne vient pas au bord de la parcelle ; ni privative puisque qu'il n'y en a pas à la jonction des terrains limitrophes ; tel un « fil » continu de la construction, donc. Il y a l'architecture qui tisse sa carte dans le plan de la prairie : une volonté de communion avec la nature (du Middle West). Cependant, le nœud pris dans la nasse finit par se mettre au pas : le paysage (du Middle West) vaut pour cité idéale (du Middle West) ; de la maison de prairie à la prairie de maisons, l'arpentage à la carte finit

⁵⁶⁸ Mac Carter, pp. 88-92

⁵⁶⁹ Mac Carter, p. 17

par reconnaître toute la trame pour base, c'est dire aussi comme quadrillage. Nous sentons le hiatus dériver en une sorte de contradiction d'ordre géographique...

Dans cette veine, pensons à la maison de *Style-Prairie* qui se confronte effectivement à la ville, la Robie House vis-à-vis de Chicago en l'occurrence. Elle garde l'essentiel de son penchant nodal. Son plan dit « tronqué » soulève, d'ailleurs, une autre manière d'entremêlement. Que le plan urbain soit quadrillé, il ne fait aucun doute ; et de là provient le linéament des rues. Cependant, qu'il soit question de préserver (comme de respecter légalement) cette division de base, la construction de la maison s'adapte en bloc, au « pâté » comme au carré d'habitations déjà construit : le raccourci du plan en croix est aussi une refonte ; le motif idéal rapporté au damier citadin se rabat en module, et le bloc concerné revient formellement à une sorte de patchwork. Cela dit, la problématique apparaît assez simple : tout dépend du domaine dans lequel on se place ; ici, parle-t-on d'architecture ou de géographie urbaine. Ainsi, qu'il soit question d'échelle et de modèle, notons que le linéament des rues en plan est souvent dit trame, lors même qu'à l'usage l'engorgement au niveau des croisements les fait ressortir comme points de récurrence événementielle, en forme de pattern.

Mais revenons à l'échelle de la maison de prairie et voyons ce qu'il en est de ses influences proprement architecturales. En ce domaine nous lui connaissons deux sources d'inspiration primordiales. L'une est japonaise : Frank Lloyd Wright rencontre l'architecture nippone à l'exposition universelle de Chicago en 1893, à travers le palais Katsura, une réplique du Temple du Phoenix de Byodo-in de 1053 (Ill. 345a) ; nous trouvons certaines similarités, en particulier s'agissant des toits qui s'avancent en surplomb et semblent s'empiler, voire s'entrelacer, selon deux directions, et du cloisonnage alternant pleins et vides ; cependant, la structure porteuse est laissée visible, le terrassement et les balcons débordent le corps de l'édifice mais pas les toits et, surtout, un ordonnancement symétrique, centré sur le foyer culturel, offre des possibilités de cheminements très canalisées, même entre dehors et dedans (Ill. 345b). L'autre est américaine : Frank Lloyd Wright reconnaît pour mentor Louis Sullivan ; ses maisons se déploient de façon modulaire ; l'articulation se fait à partir du hall d'entrée longitudinal ; outre le parallélépipède rectangle, certaines salles se terminent en alcôve (Ill. 346a) ; les cloisons dominent la jonction des pièces (Ill. 346b) et, malgré le bon nombre de fenêtre, l'aspect extérieur demeure massif ; outre le plan qui s'innerve en croix et remet en cause la « boîte », outre l'engagement fonctionnel des pièces, Frank Lloyd Wright retient surtout une intention d'ensemble : accommoder l'habitation à l'espace « naturel », plutôt que le contraindre, la maison à la prairie (du Middle West).

De là, nous pouvons dégager trois types d'invention. Une extrapolation relative à son expérience de l'architecture japonaise : en ramenant le jeu des toits au niveau du cloisonnement, c'est-à-dire du traitement des pleins et des vides, Frank Lloyd Wright rompt définitivement avec la « boîte » en multipliant les possibilités d'allers-retours entre le dedans et le dehors ; l'espace se stratifie et, certainement, le juge-t-il ainsi capable de se fondre en épaisseur dans la prairie. Une déduction concernant la manière de préserver l'intégrité de la maison, du moins sa cohésion spatiale : si la fonction varie selon chaque pièce et s'avère spatialement déterminante, Wright ne peut recourir comme dans le cas du temple⁵⁷⁰ à la symétrie ; parallèlement, l'articulation modulaire, celle qu'il connaît de

⁵⁷⁰ Pour l'anecdote, Frank Lloyd Wright réalise en 1908 l'Unity Temple. Dans le *Portfolio Wasmuth*, il en

Sullivan, risque de reconduire en dedans l'effet « boîte » aboli ; une solution serait de découpler la structure de soutènement de tout autre fonction, notamment celle de circulation et celle d'ancrage ; pour ce faire, Wright détourne le squelette métallique qui, d'une part, reprend le rôle joué par l'ossature de bois dans le temple japonais mais de sorte à respecter la fonction particulière de chaque pièce, tant en terme de répartition que de volume, d'autre part, se camoufle évitant ainsi de servir de repère (de repère évident en tous cas). Enfin, une intuition lui permettant de fournir l'ancrage sans brider la circulation : au départ, une symbolique très forte, le feu c'est le foyer, le foyer c'est la maison, sa raison d'être ; la cheminée polarise donc l'habitat mais, pas seulement en regard de lui-même (ce serait rétablir, « boîte » ou cercle, une séparation au moins symbolique entre le dedans et le dehors), plus généralement à l'égard du lieu qui l'entoure, c'est ce que permet le conditionnement prismatique de l'espace ; ainsi, que tout revienne à la cheminée veut dire aussi que tout en part ; mieux qu'un phare, son ancrage est le nœud d'une boussole... Le nœud qui s'appuie sur deux axes principaux mais pour reconnaître à des degrés divers tous les autres : à ce titre l'emploi quasi systématique de fenêtres orientées à 45°, la découpe et le balcon d'angle récurrent, sont les caractéristiques révélatrices d'une telle logique, ou si bien réductrice car les trop marquer tendrait à faire oublier que, chaque position (depuis l'intérieur et depuis l'extérieur) offrant son lot de tranches pleines et d'interstices, tout l'espace à la ronde est concerné. A savoir s'il est encore question de grille : nous penserons au marteloire (Ill. 29). A savoir si nous comprenons en lui la variante nodale d'un modèle géographique : nous dirons que les murets reliant les maisons du lotissement de *Style-Prairie* forcent à ce point les deux axes principaux qu'ils se voient rattraper par une autre grille géographique, de celle qui retient les mesures et privilégie la ligne. Quant à peaufiner, autant que ce le soit en regard d'un peintre...

donne trois représentations (Ill. 347a à c). Un plan et une perspective, côté est, montrant à gauche l'Unitarian Universalist church et à droite l'Unity Temple Unitarian Universalist Congrégation, puis une seconde perspective qui, côté sud, ne laisse percevoir que le lieu culturel. Cette dernière s'aligne sur l'axe de symétrie qui, visible en plan, traverse tout le bâtiment du sud au nord, tandis que la première reprend l'église et le siège sous un angle où leur unité s'appuie sur la ressemblance et leur distinction, fonctionnelle, ressort par dissymétrie. Par ailleurs, il apparaît que la Villa Henny s'inspire fortement de l'Unitarian Universalist church que Robert Van't Hoff a vu durant son voyage aux Etats-Unis. D'où son plan compris dans un carré, sa prédilection pour la symétrie et sa complète réalisation en béton (Ill. 347d).

III - C - 2 - Modèle géographique et variantes

Je songe à Mondrian. A la série des *Mers* (Ill. 130a à f, 134 et 136) que nous supposons répondre d'une logique de conquête, d'une volonté de mettre en phase représentation plane et plan de représentation. Moment critique en appelant au dessin. Nous y avons vu, tel un bastion perspectif, l'horizon se segmenter, se disséminer dans le champ ovale. Nous y avons vu le cerne s'estomper, mais l'ovoïde persister par cumul. Nous y avons vu l'effet de profondeur se résorber en un « bas-relief » prenant valeur d'ersatz, puis l'épanchement blanc se conformer au déploiement ponctué avant de rejoindre le pourtour de la toile. Nous y avons vu s'opérer un rééquilibrage au moyen de traits verticaux et, de là, paraître un ensemble de « petites croix » provoquant une impression de scintillement. Je songe à cette série par comparaison aux premières compositions qui, quatre ans plus tard, montreront un tracé résolument conduit jusqu'aux bords (Ill. 139 à 143). Je songe aussi que le retour de la couleur portera le scintillement ressenti à dislocation (Ill. 127) et que longtemps celle-là (la couleur) restera pour le peintre le problème lancinant.

Nous avons déjà traité de cartographie. Obnubilés alors par la question du signe (la critique de la mimesis, les charmes de l'indice), nous parlions de convention, mettant dans le même sac différentes postures de cartographe. Or, la grille de modèle géographique connaît elle aussi ses variantes : l'arpentage n'est pas la course, la visée n'est pas le point, la mesure n'est pas la distance...

Moulin à vent. Eglise de Domburg. La contrée est intime. Sur sa terre hollandaise, le peintre se nourrit du bâti. L'architecture à venir fait déjà tremplin. Le lien entre horizontale et verticale. La promesse d'équilibre. Elle signe le rapport primordial. Ici, la mer lui est autant familière, qui prend le sol de haut, et son dessin s'en fait l'écho : la construction, jetée à même la nappe océane, se redresse. Pour l'architecte du Middle West, le mouvement semble inverse, mais parce qu'il s'agit d'habiter la prairie, de s'y fondre en bâtir : l'élévation de sa maison tend à l'horizontale. Certes, d'un point de vue spirituel (à considérer la nature, l'homme, le monde, etc.), Mondrian et Wright n'ont rien de commun, hormis une manière d'affection pour un territoire d'où ressort, à un moment donné de leurs œuvres, une même inclination formelle. En effet, nous pouvons interpréter la segmentation de l'horizon menant aux « petites croix » selon la logique du marteloire. A supposer que le problème soit de représentation et son nœud de départ le regardeur, sa position peut se penser extérieure à la chose représentée ou, parti prenant, intérieure ; selon quoi, rien n'interdit au regard d'être équivoque ; et, s'il n'est pas déterminé, d'être autant enclin à l'ubiquité qu'à l'unicité monoculaire (Ill. 130a à d) ; de sorte qu'il serait possible d'envisager une seule visée ou bien pléthore (Ill. 130e et f) ; à faire le point, d'imaginer une carte (Ill. 136).

Dans *L'Empire des cartes*,⁵⁷¹ Christian Jacob s'interroge sur le rôle accordé à la représentation des vents dans la cartographie classique. Pour exemple, il note, à propos d'une mappemonde réalisée par Battista Agnese en 1543 et montrant douze vents telles des figures d'enfants posés sur de petits nuages (Ill. 348), que « tous les visages

⁵⁷¹ Jacob Christian, *L'Empire des cartes - Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992

convergent [vers] un point hypothétique qui pourrait être le centre de la carte et de la terre. »⁵⁷² Une mappemonde de Nicolos Deslien (Ill. 349) reprend ce dispositif et permet de relever trois de ses inflexions les plus courantes ; ici, les vents encadrent la carte proprement dite ; ici, quatre traits relient deux à deux les visages et se croisent au centre ; ici, le *Noroy* qui souffle sur l'Europe tourne son regard vers nous. Ces visages éoliens « ont une fonction précise sur la carte : ils donnent l'orientation, ils organisent l'espace et le fixe ». Ils jouent également de significations : ainsi, sur « les cartes nautiques, ces vents disent [...] la providence de la navigation, l'art du voyage »⁵⁷³ ; je mentionnerai en ce sens la carte de la Mer noire élaborée par Battista Agnese en 1544 (Ill. 350). « Mais sur un plan plus fondamental, précise Christian Jacob, les visages des vents sont avant tout des regards qui plongent sur la surface de la terre. Leur position comme leur signification sont paradoxales : ils sont à la fois à l'intérieur de l'image et en situation d'extériorité, puisqu'ils sont spectateurs. »⁵⁷⁴

L'auteur met en relation cette multiplicité de regards et leur condition équivoque « avec les analyses de Svetlana Alpers sur l'espace visuel de la peinture hollandaise (du XVII^{ème} siècle), où se manifeste si fortement l'« appel de la cartographie » [Ill. 351] ». ⁵⁷⁵ Dans *L'Art de dépeindre*,⁵⁷⁶ l'historienne oppose la perspective centrale d'Alberti à la méthode dite « du point de distance » privilégiée par la peinture classique hollandaise, une méthode qui implique de concevoir le tableau « comme une surface plane non encadrée sur laquelle le monde est inscrit » (Ill. 352). Et, comme elle compare cette méthode à la projection par développement de Ptolémée, elle poursuit : l'image obtenue « est, pour l'essentiel, vue de l'intérieur ; [...] c'est l'image que perçoit le géomètre faisant son levé, la représentation ptoléméenne est d'ailleurs, sous un certain rapport, proche d'un levé de terrain, où le ou les points d'observation sont situés à l'intérieur de l'aire représentée. » Sous un certain rapport, donc, proprement intellectuel et métaphorique. En effet, le rapprochement fait par Svetlana Alpers et repris par Christian Jacob n'est pas erroné, mais il peut porter à confusion car, à parler de méthode, on en oublie volontiers comme elle se forge : la théorie du point de distance est d'abord une réponse à la théorie de l'œil posée par Alberti, puis au système de projection monoculaire qui en découle. Il s'agit, écrit Stéphanie Katz, « de mettre en place un œil mobile fictif capable de réfléchir la lumière, sur le modèle de la surface courbe d'un « miroir ardent ». Le point de vue n'est plus projeté au-devant de la peinture, mais sur la surface même de celle-ci, selon une logique qui identifi[e] l'image à l'œil, et non plus au monde. A partir de cette confusion entre l'image et l'œil, la ligne d'horizon [est] déterminée par le niveau de l'œil du personnage interne à la peinture, de façon à ce que celui du spectateur trouve son homologue à l'intérieur du tableau. Cette construction produit une impression inattendue, à partir de laquelle le spectateur n'est plus séparé de l'image, mais au contraire y est comme appelé, absorbé. Ainsi, avec cette peinture du Nord s'élabore une vision abstraite, irréaliste car capturée par le point aveugle du regard, conjointement avec une analyse méticuleuse et scientifique de la surface apparente des choses. Des images oniriques

⁵⁷² Jacob, p. 151

⁵⁷³ Jacob, p. 151

⁵⁷⁴ Jacob, p. 151

⁵⁷⁵ Jacob, p. 152

⁵⁷⁶ Alpers Svetlana, *L'Art de dépeindre - La peinture hollandaise au XVII^{ème} siècle*, coll. *Bibliothèque illustrée des histoires*, Paris : Gallimard, 1990

surgissent, capables d'éclater la représentation en différents temps et différents espaces réunis sur le plan du même tableau [Ill. 353]. »⁵⁷⁷ Pour Ptolémée, la théorie concerne la représentation de l'Ecumène (du monde habité) et se pose en deux temps, dans le premier et le huitième livre de son ouvrage intitulé *Géographia*⁵⁷⁸ : la question des coordonnées et celle de la projection d'une surface sphérique sur une surface plane. Pour la première, le problème essentiel est le calcul des longitudes ; au II^{ème} siècle, l'unique procédé fiable s'appuie sur l'éclipse de lune, les déterminations précises sont donc rares et Ptolémée est forcé de fonder ses calculs sur des évaluations de distances relatives à des trajets linéaires connus. Pour la seconde, le géographe se rabat sur la projection d'une surface conique en plan, qui rallonge par trop la longueur des arcs au sud comparé à ceux du nord (Ill. 354) ; il rectifie en ramenant le parallèle le plus austral à la mesure de son pendant symétrique par rapport à l'équateur et reconduit les méridiens du sud en segments (Ill. 355). Cela dit, Christian Jacob ne s'y trompe pas, qui trouve dans le rapprochement de Svetlana Alpers une définition précise du « dispositif visuel mis en scène sur les mappemondes néo-ptoléméennes » via la multiplication des spectateurs éoliens « qui découvrent la surface de la terre selon des angles partiels et complémentaires »⁵⁷⁹ tout en rappelant que cette vision cartographique du monde résulte « de la synthèse, intellectuelle autant que graphique, des régions de la terre »⁵⁸⁰ (Ill. 356). Le propos essentiel du chapitre IV de *L'Art de dépeindre* est la spécificité du lien entre cartographie et peinture hollandaises au XVII^{ème} siècle. Il s'agit pour Svetlana Alpers de démontrer l'influence de la première sur la seconde. L'argument primordial est un attachement à la contrée, une ambition de cartographe qui revient au peintre : décrire. Dans un même élan, cette ambition les pousse à travailler sur le terrain ; or, commodité technique oblige, pour l'époque, cette activité se cantonne au dessin. Il en résulte une distinction profonde vis-à-vis de l'école italienne pour laquelle le dessin correspond à l'idée ; ici, considéré de manière plus concrète, descriptive, il en découle cette conception de l'image collée à l'œil multiple et mobile, plutôt que projeté depuis l'œil unique et fixé. Passons sur les développements parfois scabreux mais globalement opérants de la démonstration d'Alpers pour mentionner un passage qui nous intéresse plus particulièrement. Il concerne Hendrik Goltzius que l'auteur retient pour père de l'élan susdit. Son *Paysage de dunes* pris pour exemple (Ill. 357) marque « l'intégration d'un mode cartographique à la représentation du paysage. Il s'agit d'un nouveau rapport à l'étendue de la feuille à travailler. Dans cette manière de dessiner, comme dans toute la tradition ultérieure des panoramas, la surface et l'étendue sont privilégiées par rapport au volume et aux masses. Nous remarquons l'absence généralisée du cadre habituel aux représentations de paysages qui sert à nous situer et nous fait entrer, peut-on dire, dans cet espace. Nous regardons « à vol d'oiseau » pour reprendre une expression courante [...] qui ne décrit pas un spectateur réel ou la position de l'artiste mais renvoie davantage à la manière dont la surface de la terre a été transformée en une surface plane, à deux

⁵⁷⁷ Katz Stéphanie, *L'Ecran, de l'icône au virtuel : la résistance de l'infigurable*, coll. *L'Ouverture philosophique*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 109

⁵⁷⁸ Ptolémée Claude, *Geographia* (Strasbourg 1513), Amsterdam : Theatrum orbis terrarum, 1966 ; Ptolémée Claude, *Traité de géographie*, Bordeaux : J. Peyroux, 1989

⁵⁷⁹ Jacob, p. 152

⁵⁸⁰ Jacob, p. 153

dimensions ; ceci ne suppose pas de spectateur situé »⁵⁸¹ Or, le propos étant sur le moment de poser les termes d'un basculement qui, de la carte au paysage, se constate vers 1600, Svetlana Alpers offre en note une réflexion de prime abord déconcertante ; elle écrit : « Piet Mondrian propose un passage inversé de la carte au paysage. Dans un ensemble d'études intitulées [*Jetée*] et *Océan* [...] Mondrian transforme progressivement un paysage (exactement un « paysage marin ») en carte »⁵⁸²

Telle que formulée, cette intuition de l'auteur trouve son point crucial dans l'excès de précision qui survient entre parenthèses. L'on peut en effet se demander pourquoi elle trouve important de relever que le paysage dont il est question est « exactement un « paysage marin » ». Le titre mentionné le suppose déjà. Et rien n'implique qu'un paysage digne de ce nom soit nécessairement terrestre. Mis à part le fait que (suivant les exemples qu'elle propose, tel *Le Siège de Haarlem* dessiné par Pieter Jansz Saenredam en 1628 -Ill. 358) le paysage hollandais du XVII^{ème} siècle semble ne retenir la mer que de manière inopinée et toujours périphérique. Il m'est d'avis que la remarque ne tient pas tant du paysage, prétexte, que de la qualité du renversement pressenti et de la carte à laquelle touche ici Mondrian. En effet, le retour ne se fait pas à l'identique : le dessinateur ne recouvre pas la posture mentale de l'arpenteur mais suggère plutôt celle du « capitaine au long cours » ; là où le quadrillage évoque fortement la mesure du géomètre, les « petites croix » invitent à faire le point, tel le navigateur ; ou, si cette incitation se conçoit d'abord pour pallier l'effet de scintillement, elle rappelle aussi que les premiers repères du marin furent les étoiles dont certaines laissaient percevoir une magnitude un peu plus importante que les autres. Ce ne sont là que des possibilités de sens et d'abord d'espace bien évidemment. Je ne dis pas que Mondrian représente (ou même symbolise) des étoiles mais que les petites croix génèrent un effet de scintillement. Je ne dis pas qu'il se prend pour le centre d'une boussole mais qu'il offre au regard une impression de distances non quantifiable en profondeur, sinon à parler d'intensité ou de rapports d'intensités (ce que laisse entendre le mot « magnitude »). Et c'est peut-être ici que se perçoit le mieux le sentiment de dislocation éprouvé à l'encontre de *Composition [1916]* puisque les rapports chromatiques sont aussi de cet ordre. Je dis que la visée ne tient pas et que le regard navigue. Je dis que la grille de *Composition en lignes* de 1917, envisagée selon un modèle géographique, suggère beaucoup moins la lecture d'un planisphère ou d'une carte topographique que d'un portulan.

Le portulan, dit le *Larousse*, est une « carte maritime de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance indiquant la position des ports et le contour des côtes ».⁵⁸³ Cette définition, générale ou succincte, est source d'erreur car elle ne dit rien de la logique spécifique de cette carte et, plus regrettable, lui confère une idée d'ancrage, de mouillage, de fixation, qui retient le lecteur non averti « à bon port » comme « à terre », confortablement ou immanquablement installé dans la logique qui lui est la plus habituelle en ce domaine, celle du quadrillage et de la mesure. En fait, le portulan s'appuie sur une logique angulaire relativement difficile (Ill. 359), qui ménage des possibilités de courses plus

⁵⁸¹ Alpers Svetlana, « L'œil de l'histoire - l'effet cartographique dans la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle » (cet article est en fait une première traduction du chapitre IV de *The Art of describing -Dutch Art in the seventeenth Century* -Chicago : University of Chicago Press, 1983- réalisée par Francine Muel-Dreyfus), in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°49, 1983, p. 86

⁵⁸² Alpers Svetlana, « L'œil de l'histoire », note 23

⁵⁸³ Merlet, p. 850

qu'elle ne fixe des positions (Ill. 360) et qui trouve certains prolongements, parfois « déroutants », jusqu'au XVII^{ème} siècle au moins (Ill. 361). Depuis le centre, 16 lignes (ou trente deux) rayonnent à angles égaux. On les nomme « lignes de rhumb » parce qu'elles sont sensées épouser « la direction des vents principaux hérités de l'Antiquité »⁵⁸⁴ et que le rhumb définit l'« aire de vent »,⁵⁸⁵ c'est-à-dire l'espace confiné entre deux de ces directions. Un cercle comprenant le même centre coupe ces lignes en 16 (ou 32) points depuis lesquels est reconduit le rayonnement. Dans le cas du portulan de Petrus Vesconte (Ill. 360), le rayonnement depuis le centre est de 16 lignes et passe à 32 depuis les points compris par le cercle ; cette configuration se retrouve dans son marteloire (Ill. 359) où les rayonnements seconds se voient réduits au quart intérieur. Quoi qu'il en soit, nous entendons la logique et constatons que les lignes obtenues relient entre eux les différents points lorsqu'ils sont voisins sur le cercle et symétriques par rapport au centre. De plus, les deux exemples de Petrus Vesconte ont l'avantage de clarifier à vue le procédé. Ainsi, Christian Jacob note à propos du marteloire qu'à « un certain niveau de perception, on observe quatre carrés, eux-mêmes divisés en seize autres carrés [tandis qu'au] centre de la figure se dégage un cercle délimité par les droites tangentes à sa circonférence »⁵⁸⁶ Et cette configuration se distingue dans le cas du portulan, de façon moins commode il est vrai, mais suffisamment pour entrevoir qui, de la direction ou de la dimension, prévaut au tracé du littoral, qui, du trajet ou du port, détermine l'autre, qui, de la boussole ou du réglet, prédispose au bon déroulement du voyage, qui, du nœud ou de la ligne, importe à l'usage de cette carte.

Mais ne jugeons pas seulement le portulan sur sa confection et son aspect pratique. Le principe du marteloire « influe aussi sur la perception de la carte par le « lecteur en chambre », écrit Christian Jacob. En premier lieu, il implique « un effet stabilisateur » et « exprime l'ordre de la raison, les régularités de la géométrie, contrastant avec l'aléatoire du tracé des rivages ».⁵⁸⁷ De même que le principe du graticule en somme, et à supposer que la géométrie puisse être qualifiée, ici de « linéaire », là d'« angulaire », pour marquer la nuance. Car, en second lieu, la « géométrie du « marteloire » n'est pas sans effets rhétoriques. Ce dispositif rayonnant affirme l'accessibilité de tous les lieux de la carte, l'infinité des itinéraires potentiels »,⁵⁸⁸ de sorte que, frisant le paradoxe, le « propre d'une carte régie par ce système est de se prêter à une perception instable et évolutive. »⁵⁸⁹ A cet égard, Christian Jacob propose un exemple des plus parlant, où l'impression d'embrouillamini perceptuel revient autant à l'enchevêtrement des rhumbs qu'aux autres éléments constitutifs. Il s'agit d'une carte de la Mer Noire effectuée par Diogo Homem en 1559 (Ill. 362). De fait, hormis la rose des vents centrale, le champ maritime n'est gagné que par le tracé géométrique ; cependant, seul le rayonnement primordial surgit de façon claire (et peut-être un cercle qui, toutefois, ne s'avoue pas résulter de tangentes). « Le regard est le plus souvent pris au piège d'un enchevêtrement de lignes, qui délimite toutes les figures géométriques concevables : triangles, trapèzes,

⁵⁸⁴ Jacob, p. 166

⁵⁸⁵ Merlet, p. 935

⁵⁸⁶ Jacob, p.166

⁵⁸⁷ Jacob, p. 169

⁵⁸⁸ Jacob, p. 172

⁵⁸⁹ Jacob, p. 167

etc. On peut passer des formes élémentaires à leurs assemblages. »⁵⁹⁰ Côté terre, la vision croule sous l'accumulation de détails (iconiques, calligraphiques, symboliques) et le linéament côtier, rehaussé de vert, apparaît bien déchiqueté. Malgré tout, à force et dans la lignée de ce que nous disions du marteloire et du portulan de Petrus Lorenz, le « système de rhumb, à un certain niveau de lecture, construit un double carroyage, deux grilles superposées obliquement, qui découpent l'espace de la carte en carrés. »⁵⁹¹ Nous devrions logiquement en reconnaître quatre, comme autant de séries de carrés perçus dans le marteloire de Lorenz, mais cela demeure manifestement inabordable. Le plus ancien portulan d'origine occidentale connu est, à cet égard, certainement plus accessible (Ill. 363a et b).

Image de raison, de stabilité, et d'accessibilité toujours possible. Perception instable, évolutive et qui tend à l'inabordable. Tous les nœuds fixés dans *Composition en lignes* de 1917 dérivent. S'ils paraissent privilégier instamment deux orientations, horizontale et verticale, deux axes, est-ouest et nord-sud, surgissent plus globalement des amas linéaires, tantôt noirs, tantôt blancs, comme « à la ronde » autour d'un centre. Et s'il est un centre, et s'il est cercle, ceux-ci restent inéluctablement hypothétiques. Là où le centrifuge et le centripète font respiration, là où le pointage se libère des côtes même s'il caresse les bords, là où le marteloire ne transparait plus qu'en principe, le tableau s'élabore tandis que le voyage, ou si bien la carte, se rêve (Fig. 49). Ainsi, les « petites croix » comme les lignes de « rhumbs relativisent l'incommensurable. [Elles] relient le disjoint tout en soumettant l'espace à la logique uniforme d'une structure réticulaire. [Les « petites croix » et les] lignes de rhumbs ne servent pas à mesurer l'espace ni à scander le voyage en jours et en nuits de navigation. Simplement, elles affirment la possibilité *a priori* du voyage, elles sont des particules de coordination dans le discours fondamentalement elliptique de la cartographie nautique. »⁵⁹² Mais s'agit-il déjà de rhétorique, de constructions plastiques qui, à l'instar de certaines structures syntaxiques, joueraient d'omissions et d'absences telles que, la compréhension pouvant y suppléer, l'imagination, l'intérêt, l'attention du regardeur seraient stimulées, excitées et tenues en éveil. Qui sait, la forme nodale suggère la ligne ; que celle-ci soit pensée « *a priori* » ou « *a posteriori* », il est possible que celle-là pousse l'esprit au trajet... Je veux dire, au tracé.

Avec la couleur, nous l'avons vu le « rêve » se disloque (Ill. 127). Et si quelques morceaux semblent vouloir flotter l'espace d'un instant (Ill. 137), très vite ils se resserrent linéairement (Ill. 138). Le « marteloire » devient « graticule » (Ill. 139, 140, 89a, 89b, 85) ou, comme l'écrit Christian Jacob, « dans certains cas, se superpose à lui [Ill. 364 et 365]. »⁵⁹³ Peut-être (Ill. 141). Alors, quitte à pousser la variante nodale trop loin : nous pourrions nous demander jusque quel(s) point(s) les miroitements d'une ville siéent aux élucubrations marines (Ill. 179).

Dans le domaine cartographique proprement dit, ce genre superposition ne se reconnaît pas nécessairement par tracé. Si tel est le cas pour le planisphère de Mercator (Ill. 364) et le portulan de Vesconte (Ill. 360), la carte de Martin Waldseemüller (Ill. 365) ne montre

⁵⁹⁰ Jacob, p. 167

⁵⁹¹ Jacob, pp. 167-168

⁵⁹² Détournement : Christian Jacob ne traite en ces termes que des lignes de rhumb, c'est moi qui ajoute la référence aux « petites croix » mondrianiennes. (Jacob, p. 170)

⁵⁹³ Jacob, p. 166

pas de graticule ; ici, la mesure se resserre en graduations sur deux bords. Dans ce genre de superposition, d'ailleurs, le tracé des lignes de rhumbs n'a pas forcément « de finalité utilitaire. »⁵⁹⁴ Si tel est le cas pour le planisphère de Mercator, ainsi que l'assure son titre, ce ne l'est certainement pas pour celui de Waldseemüller : stabilisation et rhétorique du voir avons-nous dit. « La même fonction se retrouve sur certaines planches de la cartographie hollandaise qui superposent en zones horizontales différents modes de représentation géographique, mais où le réseau des lignes des vents préserve l'image de tout éclatement et de [toute] rupture de continuité. »⁵⁹⁵ C'est le cas de la *Route de Dunkerque* dessinée par Hondius en 1631, dont j'évoquais l'aspect « déroutant ». Le marteloire ici relie trois représentations du littoral dunkerquois (qui diffèrent de mode et d'échelle), tout en mettant en exergue (par omission du tracé) une silhouette de la ville et cinq cartons de légende. Pseudo collage...

Dans le domaine géographique, la grille de variante modulaire reste le parent pauvre. La rencontrons-nous dans cette sorte de « bande dessinée » où le cartographe viendrait presque à raconter une histoire. S'il en est ainsi, le cas demeure somme toute exceptionnel. Deux autres possibilités resurgissent. La première a trait aux cartes anamorphiques où les rectangles de couleurs représentent tel indice de quantité ou tel rapport de densité, concernant la population des pays par exemple (Ill. 31). Je serais tenté de faire un parallèle entre ce type de représentation, statistique, et certaines toiles de Mondrian, où la couleur retient par son traitement, et pour elle-même si je puis dire, ce type de relations (Ill. 89a et b, 137, 138) ; ce, jusque me demander comme cette variante persiste par-delà le tracé large et résolu des *Compositions avec rouge, jaune et bleu* ; mais je m'abstiendrai car, en l'état actuel de la réflexion, nous jugerions certainement d'une outrance, au moins chronologique. La seconde, hybride mais plus immédiatement concevable, tient de l'urbanisme, à ces villes quadrillées où l'habitat localement fait bloc et son insertion en plan... Patchwork ?

Nous voici pourvus de trois modèles, de neuf variantes, tel un outil propice à la réflexion sûrement, mais qui tout juste façonné paraît grossier comme de guingois. Question de temps et de promesses...

Je songe à Braque, à Paulhan, au marteloire, au portulan, à cette traversée aventureuse de l'espace intime où l'îlot le rend au récif et dont le relief (le jeu cartographique ?) se commet déjà à l'angle de deux grilles. Eclipse. Ellipse.

⁵⁹⁴ Jacob, p. 173

⁵⁹⁵ Jacob, p. 173

III - C - 3 - Où vont les origines ?

La réflexion portée sur Braque ne dit rien de lui et pas davantage de Paulhan. Ni l'un, ni l'autre, ne sont à prendre pour cartographe. Mais, de même que l'on qualifie l'œuvre cubiste d'« architectonique » (sous couvert d'une vision perspective ou contre perspective, à travers un regard de Mondrian et telle que l'aura contractée l'histoire), nous pouvons l'estimer « cartographique » : sous prétexte d'une quadruple orientation émergeant sous forme de deux grilles entrecroisées ; et si tant est que certains épanchements, d'abord perçus comme « passages cézanniens », suggèrent des ellipses au sein d'un périple rendu « au point par point » ; à travers une lecture de Paulhan ; selon une première intention « nodale » de Mondrian ; enfin telle que ne l'aura pas retenue l'histoire. Quoi qu'on en dise, Braque n'est pas non plus à prendre pour architecte. Ni Mondrian, d'ailleurs, qui n'est pas autrement cartographe ou tisserand ; et c'est ici un repère crucial. Car, si nous retrouvons dans l'histoire des éléments susceptibles de démontrer la validité d'une lecture architecturale ou géographique des œuvres mondriennes (repères biographiques, propos écrits, influences culturelles, etc.), rien de cet ordre n'assure qu'une interprétation textile de sa dernière période soit fondée ; sinon une manière de procéder par bandes qui, à les penser superposables, peut évoquer le tissage mais, repositionnables, échappe à sa logique. La proposition de Damisch n'en reste pas moins formellement recevable, qui lui vient par le biais d'une expérience (des *Tressages*) de Rouan et, désormais, se reconnaît « de tout temps » à l'œuvre dans les *New City*, *Victory* et autres *Boogie-Woogie*. Rares sont les chemins aussi directs et, pourtant, l'ouverture aura pris au bas mot deux fois vingt ans (puisque « La peinture est un vrai trois » date de 1983 et se rapporte à une œuvre débutée au milieu des années soixante). Le chemin qui me conduit à songer l'œuvre de Braque selon la logique du marteloire est moins direct (puisqu'il passe par une réinterprétation des « petites croix » mettant en éveil le modèle cartographique -qui, d'ailleurs, présuppose de reconnaître instamment la virtualité de la grille- et le relais d'une « Petite aventure en pleine nuit » rendant grâce aux aspirations « tactiles » du peintre). Mais ce chemin est du même acabit (la technique du « passage » le rendant, si je puis dire, au procédé par bandelettes). Il est moins direct, et pour cause, le « réalisme tactile » implique de l'interférence : d'une part, entre deux variantes géographiques de grille ; d'autre part, entre deux modèles de grille. Nous disions que les œuvres de Braque procurent une impression de « relief ». L'emploi de ce mot dans le domaine géographique se rapporte à la topographie. Un portulan comprend souvent des allusions de ce genre, telle la mention écrite et/ou graphique d'une montagne, d'un plateau, d'une vallée, etc. (Ill. 363a, 363b et 365). Mais, en général, ces allusions se cantonnent au niveau des terres et sont dépourvues de cette précision dans la mesure qui fait le propre de la carte dite « topographique » (Ill. 366). Ce type de carte s'appuie sur un quadrillage et s'accommode le mieux d'une échelle restreinte ; par ailleurs, les données chiffrées et autres courbes de niveau y sont souvent renchériées de contrastes lumineux, voire colorés, sensés faciliter la lecture d'ensemble (Ill. 367a et b). Cela dit, à supposer qu'un aspect « topographique » accompagne le modèle géographique « nodale » que nous discernons chez Braque, celui-là s'avère extrêmement singulier. Etant donné l'espace réduit que garantit la prédilection du peintre pour la nature morte, le fait que l'impression se généralise au champ complet de l'œuvre et le rôle dévolu aux rapports de luminosités dans l'émergence de l'effet « relief », cet aspect rejoint davantage celui d'une carte topographique que d'une carte maritime montrant quelques allusions du genre. Par

là, nous rejoignons l'histoire car, suivant cet aspect, la grille orthogonale tend parallèlement à se dégager comme quadrillage. La superposition des deux systèmes, marteloire et graticule, ne pose pas problème, avons-nous vu. Ni le caractère fragmenté du tracé quadrillé, puisque le reliquat, supposé d'usage à l'échelle du tableau comme de l'Empire, touche à la ruine. Et si cela porte le doute quant à savoir si la logique du portulan résiste à cette distinction de la grille orthogonale, il n'est que de penser, « boussole » : les quatre orientations, un moment données perçues en écho d'un petit triangle de peinture dur, se confrontent au format « guéridon » dès qu'il s'agit de raviver les conditions propices à l'aventure. Ce qui pose problème, c'est l'implication de la double grille, ou ce qu'il en reste, dans l'effet relief ; car il n'est aucun cas géographique, même inopiné, que l'on puisse rapporter à un tel « prodige ». Pour ce qui est du quadrillage, seul, nous pensons peut-être à quelques cadastres, frontières et autres plans urbains, dans l'intention de reconnaître certaines coïncidences possibles ; mais celles-ci ne poussent pas au relief. Nous songeons même que de grandes traverses obliques peuvent s'ajouter au carroyage d'une ville (Ill. 306 et 308c) ; mais moins pour parfaire cette reconnaissance que pour souligner le cas hybride : est-il encore ici question de géographie ou déjà d'architecture ? L'on ne saurait dire. Demeure donc cette implication à l'encontre de laquelle le modèle géographique, même ambigu côté variantes, perd de sa pertinence. Puisque nous parlions de cas hybride où l'on ne sait plus qui, du domaine géographique ou architectural, ménage la grille et que l'histoire devait qualifier d'« architectonique » le cubisme de Braque, l'idée vient qu'il puisse être en lui une interférence de la sorte...

Nous atteignons là un moment clé de la réflexion. Je ne m'attarderai pas sur les heures d'atermoiement passées à vouloir entendre la double grille, l'une ou l'autre grille, l'effet « relief », dans une logique architecturale : aucune variante de la forme relative à ce domaine ne m'est apparue opérante dans les œuvres de Braque. Même à restreindre mon approche à celles qu'avait pu voir Mondrian, c'est dire à forcer le regard ; même à prendre appui sur la thématique, *Maisons à l'Estaque* (Ill. 9), *Sacré Cœur* (Ill. 17), c'est dire où irait l'outrance. Mais prenons celle-ci à bras le corps : pourrait-il s'agir d'une « architecture du tableau » ? Rappelons-nous qu'Eric De Chasse se réfère au *Sacré Cœur* dans le but de montrer comme la grille cubiste, selon lui unique, même et d'abord chez Braque, devient radicalement orthogonale à partir de 1909-1910. Et que cette assertion suit l'idée selon laquelle « les unités géométriques donnent naissance à une trame [...] qui produit déjà « un amalgame d'un signe purement indexant, la grille - qui réfère à la surface du tableau comme tel - et d'un signe iconique » ». ⁵⁹⁶ Portons notre attention sur deux considérations : la naissance d'une trame et l'amalgame de signes. Et pour commencer arrêtons-nous sur le mot « trame ». Assurément, l'auteur l'emploie en un sens très général, voulant stipuler par là une manière de structure ; mais s'il est un domaine auquel renvoie ce mot, à l'évidence et comme le confirme l'étymologie, ⁵⁹⁷ il s'agit du textile ; que nous pensions à d'autres (architecture, urbanisme, photogravure, télévision ou même roman) nous l'y trouvons lié pertinemment à l'idée de tissage. Or, le fait est que la double grille chez Braque, ne serait-ce que par sa manière de travailler conjointement avec la couleur (de se conformer aux contrastes et d'admettre les

⁵⁹⁶ De Chasse, p. 13 (déjà cité)

⁵⁹⁷ Trame « est la réfection (1549) d'après *tramer* (XII^{ème} s.) et *treme* (v. 1150) employé jusqu'au XVIII^{ème} s. par les tisserands, issus du latin *trama* » (Rey, , tome 3, p. 3886)

passages), revêt quelque chose du tressage ; de là nous pouvons comprendre l'effet relief selon cette qualité d'espace que nous disions d'épaisseur de plan. Mais ce n'est pas tout, outre un jeu de dessus-dessous, le procès du tissage suppose une ambiguïté intrinsèque en terme d'étendue, qui en un sens se sait déjà fini (la largeur du métier) et dans un autre (mécanique) portée à l'infini, ce que recouvre en soi la notion de distance qui convient à la course, au périple, au voyage, au trajet, puisqu'elle suppose l'éloignement, la différence entre deux points, toujours, et traduit parfois la taille d'un segment, de sorte qu'elle se rattache autant, sinon moins, à la mesure qu'à la démesure. Cela étant, pour en revenir au sens général voulu par Eric De Chassey et suivant l'expression qu'il emprunte à Yve-Alain Bois, cette trame produirait « un amalgame d'un signe purement indexant, la grille [...] et d'un signe iconique » »; ne revenons pas sur le raccourci (la confusion entre indice et symbole pour aller vite) : je pense que cet « amalgame » voulu discriminant par nos deux auteurs (car dans une logique exclusivement visuelle où l'abstrait *a priori* s'oppose au figuratif) revient (dans celle, particulière, d'une cohésion visuelle et syncrétique relative à un périple essentiellement tactile) à cette sorte d'interférence de modèles et de variantes qui, peu à peu et de façon large, se conçoit ici à l'égard de la grille entendue comme forme, possibilité de structure et qui peut faire sens. Mais je disais l'outil grossier comme de guingois à la fin du chapitre précédent, car pour l'heure et le dire autrement nous n'avons fait que déplacer l'« amalgame ». En effet, du sens précède la forme, du sens évasé, certes, des domaines, mais qui font modèles et, malgré tout (malgré le jeu entre lignes, nœuds et modules, malgré la diversité qui survient concernant l'espace, l'étendue, etc., malgré la variété des rapports aux autres formes, notamment la couleur) imposent à la lecture. En d'autres termes, pourquoi l'architecture, le textile et la géographie ? Question de temps et de promesses... A parler de « naissance » (d'une trame en l'occurrence, mais il se pourrait autant agir d'un graticule, d'un marteloire, ailleurs d'un pattern, d'un patchwork, d'une grille cartographique de variante modulaire ou d'un tout autre modèle de grille, architectural, privilégiant la ligne, le module, le nœud), à parler ainsi de « naissance » donc, plusieurs temps se bousculent.

Qu'il soit question de processus à l'œuvre, le cubisme de Braque permet d'exposer toute la difficulté du problème. Grille orthogonale. Grille oblique. Modèle géographique nodal. Modèle géographique linéaire. Modèle textile linéaire. Corrélation architecturale. La première apparemment ne fait aucun doute, sinon de savoir comme elle provient. Nous serions tenter de la dire préalable, mais seulement parce qu'elle est reçue en tout état de cause comme primordiale, au sens de capitale mais qui peut aussi s'entendre comme « à l'origine », et s'entend volontiers. Tant et si bien, d'ailleurs, que la seconde grille n'est pas nécessairement perçue. Pourtant, celle-ci est autant essentielle à l'émergence de cette spatialité que nous nommions « relief », à l'instar des passages et autres rapports de contraste, bref de la couleur ; et tout ce petit monde joue de conjonction, la grille orthogonale comme les autres, au point que l'on ne sait plus (où qu'il devient moins évident de concevoir) si elle émerge des rapports chromatiques ou si elle provoque ; et, du reste, il en va de même pour la grille oblique ; mais il faut dire que c'est à ce genre d'ambiguïtés, justement, que tient la conformation. Et qu'à cela ne tienne, le modèle géographique nodal, le marteloire, permet de supposer que la double grille vient en premier, à ceci près que la couleur ne s'en laisse pas compter qui, selon ce domaine et par son travail, fait ressortir la grille orthogonale pour graticule, reste de quadrillage, de sorte à lui donner une importance première mais au gré d'un procès qui, d'une part, suppose

une émergence seconde par rapport aux rhumbs mais unique et première à juger d'un « impérial » tableau, d'autre part, éreinte dans sa primauté même le modèle géographique au profit d'une grille textile de penchant linéaire ; ainsi, de vouloir déterminer une chronologie, mieux une mécanique à l'œuvre, tout concourt au paradoxe ; ce, d'autant plus que des deux domaines, géographique et textile, l'histoire n'en retient aucun, qui convient d'une portée, d'une allure, voire d'une propension architecturale demeurant, ma foi et mis à part un regard de Mondrian (sujet à caution, du reste), hypothétique. D'un côté l'expérience sensible à l'œuvre et ce qu'elle produit de phénomènes tels, de l'autre ce qu'elle véhicule de concepts qui arrangent l'intuition et dont dispose l'entendement : la grille (et plus généralement la forme) s'insère dans cette « mécanique à l'œuvre » qui n'est autre qu'un schème ; celui de l'art ou du paradoxe ; celui de l'art du paradoxe et du paradoxe en art.

Qu'il soit question d'évolution de l'œuvre, Mondrian permet d'exposer l'envergure du problème. Grille orthogonale. Grille oblique (?). Modèle architectural linéaire. Modèle géographique nodal. Modèle géographique linéaire. Modèle géographique modulaire (?). Modèle architectural modulaire. Modèle textile linéaire. Expectatives. Forme préalable et/ou résultante. Modèles simultanés, successifs et/ou dans l'alternance ; jeu de variantes. Toute une lecture de son œuvre serait à reprendre. Généralité, donc. La forme est une possibilité de structure et qui peut faire sens. Le modèle effleure ce que cet axiome recouvre de méandres et de tumultes. Car, d'une part, le modèle ne fixe rien, sinon à renier l'autre, c'est dire aussi sa propre raison d'être, une possibilité ; et, d'autre part, se confond en variantes qui, chacune à leur manière, voudraient prendre les devants, provenir et si bien servir le fondement. Ce qui sauve l'affaire, c'est que la forme n'est pas le modèle et que l'art n'est, ni l'une, ni l'autre. L'art se nourrit de la forme et la forme est insaisissable, rapports de modèles en perpétuels mouvements, tant à l'interne que de l'un à l'autre en conséquences. Pourtant, ça construit. Et portant, ça dit. D'un côté, ça spatialise, ça concrétise, ça réalise, ça rationalise, ça idéalise, ça spiritualise, ça réfléchit, ça pense, ça crée. De l'autre, ça s'envisage, ça s'établit, ça s'éprouve, ça se pose, ça s'estime, ça se présume, ça s'élabore, ça se manipule, ça se conçoit. Et dans ce processus où semblent se distinguer production et réception, il ne s'agit pas de définir, ici le regardeur, là l'artiste, mais de comprendre un mécanisme à l'œuvre : celle-ci produit encore qu'elle se reçoit, celle-ci reçoit encore qu'elle se produit ; c'est là une autre manière de dire que l'objet d'art est anachronique, toujours passé et déjà à venir, ce qui d'emblée lui suppose un rapport bien singulier tant au présent qu'à l'histoire.

Dans son ouvrage intitulé *Anachronies de l'œuvre d'art*, Danièle Payot écrit : « L'abandon de la doctrine du continuum des formes ouvrirait [...] la nécessité de penser la temporalité de l'œuvre singulière selon le double motif d'une présence qui excède, par les deux bouts si l'on ose dire (futur/antérieur) le seul présent, et d'un retrait de tout schéma ou modèle qui, précédant l'œuvre, légiférerait d'avance quant à sa construction. »⁵⁹⁸ Ceci pose évidemment la question de l'originalité et si Daniel Payot préconise d'abandonner l'idée de continuité sans rupture des formes, c'est parce que, pour lui, la forme conditionne malgré tout un état d'originalité, l'accomplissement d'un acte de création, qui interdit de détacher absolument l'œuvre de l'artiste. C'est ainsi que, dans la foulée, il se reconnaît dans la définition que Jean-François Lyotard fait de la postmodernité, mais en précisant que « La modernité, [...] signifie [en soi] la mise à nue

⁵⁹⁸ Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris : Galilée, 1990, p. 202

de cette tension (futur/antérieur), qui est le mode d'être temporel de l'œuvre. »⁵⁹⁹ : « Un artiste, un écrivain postmoderne [ou moderne selon Daniel Payot] est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte, recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* [ou *Moderne* selon Daniel Payot] serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*).⁶⁰⁰ » Or, cette sorte d'originalité, précisément, est celle revendiquée par les chantres du modernisme, qui considèrent l'acte de création en retrait de tout modèle préalable à l'œuvre et qui ferait loi à sa construction. Nous revenons bien évidemment et comme promis au « Grilles » de Rosalind Krauss pour qui Mondrian fait l'emblème. Et d'abord sur cette volonté prononcée de rupture *avec* l'histoire dont l'argument nous apparaissait dès l'abord arbitraire quant au rejet des traités de perspective, sommaire quant au peu d'égard accordé au cubisme, fâcheux quant aux omissions diverses, mais se dévoilera sous peu tel un repli stratégique. Métaphore pour l'heure : la référence à la « fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique »⁶⁰¹ sert le mortier d'un rempart, dit « structure mythique », protégeant le repaire paisible portant le doux nom de Silence, Autonomie ou Autotélie. Et Mondrian fait front, l'œuvre se ferme comme pont-levis. Je m'amuse, certes, et pourquoi non, puisque c'est très sérieux et que, justement, le propre du dit rempart est de préserver les contradictions. Matière/Esprit pour l'exemple. Centrifuge/centripète, pour l'insoluble. Nous pourrions camper là. Bastion moderniste. Mais supposons, ne serait-ce qu'à l'instant, l'œuvre de front : ouverte. Trop tard ou trop tôt : le singulier se fait pluriel (forme, possibilité de structure et de signe) ; méandres et tumultes, l'esprit se mêle en la matière et inversement ; au dedans du dehors comme au dehors du dedans, l'abandon de la doctrine du continuum des formes se compte et se conte en histoires ; en quoi la rupture se comprend *avec* l'histoire au singulier, et le modèle, anhistorique : projet architectural ; plan géographique et sur la comète ; tissu de songes et de mensonges ; structuration mythique, mystifiante et non moins opérante. Pour exemple, la notion de tressage renvoie à une technique artisanale ; cependant, vis-à-vis des œuvres de Rouan (mais nous l'entendrons aussi à propos de la dernière période de Mondrian), Damisch y voit surtout « matière à une expérience méthodique qui répond à une stratégie concertée et demande à être analysée en tant que telle, en termes de peinture », non seulement comme « un simple procédé empirique né dans les ateliers ».⁶⁰² Pour lui, l'artiste « réactive en la réalisant la vieille métaphore qui conjoignait dans un même défi l'art du peintre et du tisserand : à la mesure près qu'y introduit Pontormo et qui voulait que cette toile tissée par l'enfer qu'est la peinture n'ait pas plus de valeur qu'un vulgaire tissu de coton si l'on retire l'apprêt que le peintre y a déposé sous l'espèce d'une

⁵⁹⁹ Payot, pp. 202-203, note 3

⁶⁰⁰ Lyotard Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 33

⁶⁰¹ Krauss, p. 102

⁶⁰² Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 277

pellicule aussi mince que peut l'être une pelure. D'oignon ».⁶⁰³ Nous reconnaissons là une polémique qui, au XIX^{ème} siècle, opposait deux conceptions concernant l'origine de l'art, celle proposée par Gottfried Semper dans un texte intitulé « Les quatre éléments de l'architecture »⁶⁰⁴ et celle soumise (en réaction) par Aloïs Riegl dans son *Questions de Style*.⁶⁰⁵ Semper concède au textile une valeur originelle en art : pour lui, tout l'ornement architectural provient du tressage que pratiquait l'homme primitif, celui des clôtures, des nattes et des tapis qui faisaient l'habitat, et notamment les parois, de sorte qu'il allait s'insinuer jusque dans les murs devenus porteurs et, de là, en peinture, en sculpture, etc. Riegl conteste cette théorie posant l'art comme intention proprement humaine ; son argument principal étant que l'étude archéologique montre chez l'homme primitif une volonté manifeste de faire de l'art bien antérieure à l'apparition du textile, qui passe par le désir de parer son corps (de tatouages, de peintures, etc.). Nous reconnaissons cette polémique, et ce n'est pas fortuit : Hubert Damisch la relance en préface de l'édition française de *Questions de style*, où il stipule que Riegl ne renie à aucun moment l'influence des techniques et des matériaux sur les pratiques décoratives qui prévalent dans l'art ancestral. Parmi lesquelles, en premier lieu celle du tressage ; puisque c'est cette primauté que défend Semper et qui se retrouve énoncée dans « La peinture est un vrai trois ». Cependant, l'on peut se demander pourquoi Damisch ne se déclare pas plus fermement partisan des conclusions de Semper dans cette préface ou, ce qui revient au même, noter que sa critique portée sur le propos de Riegl, tout en laissant entendre où va sa faveur dans la controverse, ne renie pas nécessairement l'intention originelle que celui-là affirme. Une réponse me semble-t-il tient au fait que les deux discours n'appartiennent pas tout à fait au même registre : qu'il soit en effet question dans les deux cas d'esthétique, Riegl en historien de l'art retient pour base de réflexion « la connaissance archéologique », Semper, lui, critique d'art et architecte, quelque chose comme « l'essence archétypale » ; citons-le : « je me vois obliger de revenir aux circonstances originelles des sociétés humaines [...] ».

Aujourd'hui comme autrefois, alors que pour les hommes le paradis était perdu, les premiers signes de la présence humaine, du repos après la chasse, la guerre, ou les déplacements dans le désert, consistent dans l'aménagement de lieux pour le feu et la flamme vivifiante, qui réchauffe et permet de préparer la nourriture. C'est autour du foyer que se rassemblèrent les premiers groupes, que se nouèrent les premières alliances, et que se formèrent les premières grossières notions religieuses nécessaires à la civilisation. À travers toutes les phases du développement de la société, le foyer a constitué le point sacré central autour duquel tout s'ordonne.

C'est l'élément le plus ancien et le plus important -l'élément *moral* de l'architecture. Autour de lui gravitent trois autres qui sont pour ainsi dire les entités protectrices qui protègent la flamme du foyer contre les trois éléments naturels : le *toit*, la *clôture* et le *terre-plein*. [...]

Les différentes aptitudes techniques des hommes s'organisèrent [...] d'après ces éléments : autour du foyer, la céramique et plus tard la métallurgie ; autour du terre-plein, les *travaux concernant l'eau* et la *maçonnerie* ; autour du *toit* et de ses accessoires, le

⁶⁰³ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 277

⁶⁰⁴ in Semper Gottfried, *Du style et de l'architecture -Ecrits 1834-1869*, Coll. *Eupalinos*, Marseille : Parenthèses, 2007, pp. 95-154

⁶⁰⁵ Riegl Aloïs, *Questions de style - Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris : Hazan, 1992

travail du bois.

Mais quelle archi-technique s'est développée autour de la clôture ? Aucune autre que l'art de celui qui habille le mur, le tresseur de nattes et le fabricant de tapis. [...]

L'utilisation de palissades tressées pour démarquer la propriété personnelle, de nattes et de tapis pour recouvrir les sols, se protéger des rayons du soleil et du froid, pour créer des séparations dans le lieu d'habitation, précéda de beaucoup [...] le mur du maçon. Soumis à de toutes autres conditions stylistiques, et d'abord développé en relation au mur de la terrasse, ce dernier constituait une intrusion dans le domaine de ceux qui ont pour fonction d'apprêter le mur. Comme le tressage était le plus ancien, ainsi conserva-t-il par la suite toute l'importance de sa signification première, réellement ou simplement en idée -l'essence même du mur-, dès lors que les cloisons légères faites en nattes se transformèrent en solides murs de briques en terre crue, de briques ou de pierres de taille. »

De cette différence de registre entre Semper et Riegl, nous pouvons donc penser que la critique faite par Damisch vis-à-vis du second ne tient pas tant d'un parti pris dans le débat que d'une clairvoyance à l'encontre de la polémique elle-même, à savoir qu'elle est insoluble et ne mène à rien, dans la mesure où l'imaginaire en matière d'art, particulièrement concernant son (ses) origine(s), a ses raisons que la raison peut bien concevoir en terme d'imagination, mais non pas taire.

D'où peut provenir un sentiment de dysfonctionnement propre au discours sur l'originalité de l'art comme en art.

Qu'il soit question d'histoires, Matisse permet d'entrevoir l'énormité du problème. Modèle textile modulaire et/ou nodal. Modèle architectural et/ou textile modulaire. Tapis pariétal et/ou mur textile. *Grandes décorations*. A l'heure même de s'imaginer que son œuvre rejoint la pensée de Semper, s'apercevoir que le tressage manque. Essentiellement à la raison.

Il n'empêche, une même indécision s'agissant du modèle architectural et du modèle textile ressort du discours de Semper et de l'objet d'art matisse, un champ de perplexité qui se rapporte au pariétal. Un autre survenait plus haut concernant l'urbanisme, à l'encontre du modèle architectural et du modèle géographique. Mais songeons sans filet que le tapis qui inspire d'abord Matisse s'étend au sol : assurément, l'idée d'un tissu urbain ne vient pas ; celle d'un jardin, par contre (Ill. 201). Quintessence d'un périple pictural où s'entrecroisent l'Art islamique, l'Esthétique romane et le Berceau classique... Tout un monde de l'Art. Où celui des Tuileries trouverait aussi sa place. Ciselé par Androuet Du Cerceau (Ill. 368). Puis par Le Nôtre (Ill. 369). Qui se dresse à Versailles (Ill. 370). Et qui fait Paysage (Ill. 371). Depuis l'Edifice (Ill. 372). Et qui fait l'Etat (Ill. 373a). Et qui fait l'Image (Ill. 373b). La Carte (Ill. 374). De Pays (Ill. 375)

Question d'origine(s)... L'imaginaire est fécond et par là même douteux, fébrile... Où le comble n'a pas d'autre alternative que le ravissement...

Evidence classique, nous serions tentés de résoudre l'inconséquence qui se profile en pensant à l'architecture comme art premier, au « moment du commencement »⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ Payot Daniel, *Le Philosophe et l'architecte - Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris : Aubier/Montaigne, 1982, p. 28

hégélien, au « moment de l'architecture comme enfance de l'art ». ⁶⁰⁷ Au moins nous aurions un temps l'impression que le discours renoue « étymologiquement » avec l'« archée » que l'« on traduit habituellement de trois façons : le commencement (d'une série temporelle ou historique, acception dont témoigne le mot « archéologie »), le commandement (au sens politique : nous l'évoquerons en parlant des « Archontes » dans la constitution athénienne), le principe (on parle ainsi d'archétype, en particulier quant aux idées platoniciennes). » ⁶⁰⁸ Un temps, disais-je, jusqu'au moment de lire à propos de cette posture « hégélienne » : « qu'écrire l'origine, c'est l'avoir déjà perdue, la reperdre chaque fois, et que la tentative d'édifier, au sein des différences ou des images, des « châteaux forts » de concepts manifeste surtout la force « fictionnante » et la non-originarité de toute construction -et de toute écriture. » ⁶⁰⁹ Or, cette pensée nietzschéenne, ⁶¹⁰ reconduite par Daniel Payot dans son excellent ouvrage intitulé *Le Philosophe et l'architecte*, rend assez précisément compte de cette sorte de dérive, à propos de l'originalité (de la grille) en art, que je simulais et que traduisait très maladroitement l'idée d'un dysfonctionnement...

De là, quatre démarches s'offrent à nous, toutes aussi ardues : mettre au pas la fiction, en choisir une et tenir bon, la plus catégorique ; refuser tout compromis avec la fiction, l'histoire, le sens, l'espace, citadelle moderniste, la plus radicale ; revendiquer le dédouanement et laisser libre cours à la fiction via l'écriture, la plus opportuniste, peut-être, mais certainement pas la plus attentiste, et d'une certaine manière la plus « philosophique » ou « artistique » (En ce sens que, pour Nietzsche, « l'art n'est pas, « en face » de la philosophie, une discipline ayant ses propres lois, pas plus que la philosophie n'est une formation « à part, distincte » des autres constructions ; « l'art » est déjà dans le processus d'édification et de « raidissement » par lequel se constitue tout savoir, toute connaissance, toute philosophie : dans cette transposition d'images qui est leur premier acte. » ⁶¹¹ Or, « il précise ce qui précédemment n'était désigné que sous le vocable général d'« art » : il s'agit [...] d'une force de fabulation, d'invention, ou encore de fiction (à entendre au sens actif, comme « fictionnement »), une production ou construction d'illusions, de « mensonges » ; ce n'est qu'à partir de ce « fictionnement » que peut s'édifier le travail spécifique de la connaissance, qui n'est ni d'appropriation, ni de soumission, mais bien de transposition ou de traduction : un travail de déplacement. » ⁶¹² ; enfin, proposer une méthode permettant d'analyser, non pas tant la fiction (ce serait fixer), que le dit « fictionnement » (rapporté au jeu des modèles et de leurs variantes ; fondé sur une définition de la forme telle qu'énoncée par Ludwig Wittgenstein ; comprenant l'œuvre d'art en tant qu'objet anachronique et, notamment, le « recevoir-produire » à l'œuvre ; et tenant compte des trois autres démarches, non comme « adverses », mais comme témoins générateurs de possibilités, ce qu'elle est (ou se veut) elle-même : vaste programme), la plus incertaine et prometteuse... Scientifique,

⁶⁰⁷ Payot, p. 28

⁶⁰⁸ Payot, p. 53

⁶⁰⁹ Payot, p. 202

⁶¹⁰ Daniel Payot se réfère notamment à des écrits que Nietzsche rédigea dans les années 1872-1875. Non publiés de son vivant, ils ont été regroupés, traduits et présentés par Angèle K. Marietti dans *Le Livre du philosophe* (Paris : Aubier/Flammarion, 1960).

⁶¹¹ Payot, p. 196

⁶¹² Payot, p. 196

peut-être.

« Dans le dialogue avec la Nature que suscite la carte topographique, écrit Sylvie Rimbert, on retrouve toujours les deux mécanismes de pensée que C. Lévi-Strauss (1962) nous dit remonter au Néolithique : la démarche inductive, qui part de l'observation et qui procède par intuition sensible et la démarche déductive qui s'appuie sur un « modèle » construit *a priori*. C'est cette dernière démarche qu'il appelle la « pensée mythique ». Par exemple, les mappemondes médiévales en T ou en 0 sont l'expression d'un modèle organisant l'espace *a priori* selon une structure trinitaire [Ill. 376] ». ⁶¹³ L'exemple est très parlant, trop peut-être, puisqu'il s'agit plutôt d'une carte « cosmographique », au moins en ce sens qu'elle fait état d'un « ordre du monde ». Tel un *a priori* qui nous saute aux yeux compte tenu de la distance aux nôtres. Je pense, pour exemple, au cosmologue d'aujourd'hui pour qui, observations et modèles faisant, l'univers n'a plus, ni haut ni bas, ni gauche ni droite, ni limite ni centre, mais pour qui le nord, le sud, l'est, l'ouest, le mètre et la rose des vents ordonne encore son monde, ses cartes et produit du sens. Mais là n'est pas le propos. Cette réflexion de Sylvie Rimbert m'évoque précisément la notion de « structure mythique » avancée par Rosalind Krauss dans « Grilles », qui, telle une intuition disais-je, émane de sa lecture de l'*Anthropologie structurale* ⁶¹⁴ et sert l'enclos d'un texte se trouvant relever, néanmoins, d'une démarche pleinement déductive, nous l'allons voir. De là, nous tenterons de tirer quelques enseignements, une stratégie, qui sait, de la méthode...

⁶¹³ Rimbert Sylvie, « Pour une petite histoire d'idées autour de cartes topographiques », in Bousquet-Bressolier Catherine (s. l. d. d.), *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1995, pp. 200-202

⁶¹⁴ Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Pocket, 1997

CONCLUSION METHODOLOGIQUE

Stratégie 1 - Rosalind Krauss, l'art de faire silence

« Grilles » est un texte par trop concluant, disais-je dès les premiers galops, qui voudrait clore le débat, retourner la question sur elle-même. Un texte ceint telle une forteresse autour d'une idée très précise du modernisme, ou de l'art lui-même : sa rupture *avec* l'histoire, son silence, son autonomie, son autotélie. Je parlais aussi d'intuition fulgurante (mais) servant le rempart : la grille entendue comme « structure mythique » en même temps que posée pour emblème de l'ambition moderniste. Ou de l'ambition de l'art, donc, ce qui déjà laisse entendre un abus. Cependant, engager la critique ainsi risque de tourner court. Que l'on adhère ou non aux propos de Rosalind Krauss, que l'on trouve ici, là, des arrangements, des omissions dans ses écrits (qui n'en fait pas ?), reconnaissons lui en tous les cas une volonté de cohérence exemplaire qui, poussée à l'extrême, fond sur l'écueil d'une contenance définitive et, néanmoins, ne sombre pas dans l'évitement.

« Grilles » dit l'« emblème de l'ambition moderniste » : « silence », ⁶¹⁵ « autonomie », « autotélie ». ⁶¹⁶ De là, deux conséquences. D'une part, « Grilles » affirme : s'il y a projection, c'est celle « de la surface de la peinture elle-même -transfert au cours duquel rien ne change de place ». ⁶¹⁷ D'autre part, « Grilles » rejette complètement l'histoire, passée, future : une fois la question abordée de manière partielle (seule la grille renaissante est évoquée) et partielle (elle ne répond pas à une conception moderniste, ce n'est donc pas « réellement » ⁶¹⁸ un exemple de grille), une fois repoussée toute possibilité de « développement », ⁶¹⁹ plus la peine d'y revenir, nous parlons « de l'étiologie ». ⁶²⁰ Présentée comme science de la répétition dans le cadre de la psychologie, l'étiologie introduit une logique qui permet à l'auteur d'asseoir théoriquement la rupture *avec* l'histoire, l'« ambition moderniste », soit l'originalité telle que l'œuvre par excellence n'a pas de précédent et ne peut que se répéter. « Grilles » parle de la grille moderniste comme de la grille en général car elle est jugée à cet égard exemplaire dans le domaine de l'art.

Ce recours à la psychologie n'est pas sans enjeux. En effet, « Grilles » conçoit qu'une aspiration spirituelle accompagne généralement la grille et explique le divorce consommé entre science et religion au début XX^{ème} siècle, le choix qui s'impose à l'artiste moderne entre matière et esprit, d'où provient ce soupçon « que derrière chaque grille du XX^{ème} siècle se trouve -comme un traumatisme qu'il faut refouler- une fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique (physiologique) ». ⁶²¹ Selon cette logique, « Grilles » en vient donc à parler de « schizophrénie », ⁶²² de « névrose » ⁶²³ et place ses causes tant à la lisière qu'en marge de l'art, convoquant d'un côté un courant littéraire forcément spirituel et de l'autre une étude de la perception visuelle forcément empirique. De sorte, « Grilles » entend retenir la même opposition que celle qu'il applique à la grille (et qui,

⁶¹⁵ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 93

⁶¹⁶ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 94

⁶¹⁷ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 94

⁶¹⁸ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 94

⁶¹⁹ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 108

⁶²⁰ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 108

⁶²¹ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 102

⁶²² Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 102

⁶²³ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 107

donc, s'applique « dans le champ général de l'art moderne », ⁶²⁴ mais pour sa part en toute conscience évidemment. Aussi, l'originalité et la rupture se posent-elles à la fois pour volonté et moteur inhérents au discours (moderniste) sur l'art comme à l'art (moderniste) lui-même, soit à « Grilles » comme à la grille en ce domaine.

Mais, à convenir que la grille moderniste tient de cette double source (fenêtre symboliste et traités d'optique physiologique), et pourquoi non, trois problèmes se posent : celui de l'original, celui d'un retour à l'histoire (même si celle-ci n'est pas tout à fait « de l'art ») et, si tant est que l'on réponde aux deux, celui de les conjuguer sans qu'il soit question de réengager la rupture *dans* l'histoire de l'art.

Déterminer l'original (moderniste) ferait sans doute (toute) une histoire ; ainsi, « Grilles » parle d'« emblème » (Mondrian, la grille), tel l'élément qui représente en totalité la nébuleuse sans la saisir dans ses limites, historiques, sinon de façon vague, début XX^{ème} (« le cubisme, De Stijl, Mondrian, Malevitch, etc. » ⁶²⁵ et, encore, parce qu'il est ici question de grille, ailleurs Krauss évoquera « l'impressionnisme » ⁶²⁶ comme berceau du modernisme). Dans le même temps, ne pas déterminer l'original fait potentiellement autant d'histoires que d'œuvres ; et « Grilles » ne peut en tenir compte, ni surtout « contes », puisqu'il y a « silence ». D'où l'on comprend le peu d'égard, ou le trop d'égard, que « Grilles » prête au cubisme, à De Stijl, Mondrian, Malevitch, etc. ; mais cette tactique du « on en parle mais on n'en parle pas, ou on érige » ne tarit pas d'élucubrations possibles ; au mieux ça produit son effet « répit », mais ça ne résout pas la question. Or, c'est ici qu'intervient l'intuition, la grille définie telle une structure mythique. « Grilles » souligne bien sûr sa provenance scientifique, Claude Lévi-Strauss, *l'Anthropologie structurale*, mais cette provenance relève dans le même temps d'une convenance d'ordre spirituel, à l'évidence (?) : « Grilles » doit maintenir le « silence » de la grille, d'où reconnaître que la contradiction (matière/esprit) lui est intrinsèque ; car, de sorte, la grille excède l'art dans son acception historique et la première œuvre qui la comprend comme « structure » est aussi la nième ; ainsi, cette œuvre, à l'instar de la grille, est toujours déjà une répétition, ce qui est une manière de traduire la croyance en l'original, l'œuvre d'art par excellence ; mais le pompon, si je puis dire, c'est que « Grilles », ce faisant, intègre en lui-même cette contradiction (science/croyance) puisque tout l'édifice ne tient que si l'on croit à cette excellence (auquel cas l'œuvre d'art émanant du cubisme, de De Stijl, de Mondrian, de Malevitch, etc. est effectivement la même).

Dans le détail d'ailleurs, et c'est là sûrement que réside toute la cohérence du propos, la dite contradiction se rejoue dans les parenthèses, « inconsciemment » dirai-je pour reprendre la filière psychologique voulue par Rosalind Krauss, lorsqu'elle écrit par exemple : « Dans l'espace culturel de l'art moderne, la grille ne sert pas seulement d'emblème mais aussi de mythe. Comme tous les mythes, elle traite du paradoxe et de la contradiction, mais en les occultant ; de telle manière qu'ils semblent (semblent seulement) disparaître. Le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade de ce que nous sommes sur le terrain du matérialisme (parfois de la science, de la logique), alors qu'elle nous fait en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction) ». ⁶²⁷ Notons, d'abord, que la « logique »

⁶²⁴ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 107

⁶²⁵ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 94

⁶²⁶ Krauss, *L'Inconscient optique*, p. 18

⁶²⁷ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 97

intervient du côté de la matière, et non de l'esprit, ce qui tout de même est bien étrange, ambigu du moins. En conséquence, cette ambiguïté rejaillit à l'encontre du mot « science » qui, somme toute, goûte autant de l'expérience que de la théorie, de l'observation que du modèle, de la praxis que de la connaissance. Au tréfonds, je pense, intervient une confusion d'ordre philosophique que nous avons déjà pour partie croisée : d'une part, un amalgame entre pragmatisme et rationalisme ; d'autre part, un imbroglio propre à la notion de matérialisme, souvent reprise comme aisée et pourtant très problématique, en particulier ici puisque Rosalind Krauss l'emploie, à la fois, corrélativement à celle de matière, soit dans la lignée d'un débat ontologique éminemment controversé concernant les propriétés de celle-ci (ce, depuis l'antiquité), et aux vues d'un recours à la psychologie, soit d'un domaine où le mot désigne une « doctrine d'après laquelle tous les faits et états de conscience sont des épiphénomènes, qui ne peuvent être expliqués et devenir objets de science que si on les rapporte aux phénomènes physiologiques correspondant, seuls capables de recevoir une systématisation rationnelle, seuls capables aussi de fournir un moyen efficace et régulier de produire ou de modifier les phénomènes psychologiques », ⁶²⁸ une doctrine qui, me semble-t-il, conforte l'amalgame susdit et, de sorte aussi, ferme la boucle autour de « Grilles » (ou si bien, selon lui, de l'art -moderne). Quoi qu'il en soit, cette ambiguïté qui rejaillit à l'encontre du mot « science » jette un trouble quant aux recours à la psychologie et à l'anthropologie structurale. Pour le premier, je veux bien penser que l'auteur considère en cela user d'un outil théorique, d'une logique aidant à la réflexion. Car, à supposer une pratique, l'usage de mots tels que « schizophrénie » et « névrose » revêt un sens pour le moins maladroit et douteux, appliqué au domaine de l'art. Pour ce qui est de la seconde, le plus simple est de relever que Rosalind Krauss place la fiction du côté de l'esprit ; ce qui, pour ma part, fait pendant au fait qu'elle place la science du côté de la matière, d'où la profonde cohérence de son propos et mon désaccord tout aussi profond. Car, si la fiction répond en effet de l'imaginaire, même du songe et du mensonge pour être clair (et Rosalind convoque aussi l'illusion), je pense (à travers Payot, Nietzsche, et d'une certaine manière à lire l'*Anthropologie structurale*) que, dans le domaine de l'art, impliquant le discours sur l'art (et, en définitive, la philosophie suivant Friedrich), la fiction relève indissociablement de la pratique, car elle y est dans le même temps action : production-réception (ce que met en éveil le modernisme). Ou, pour reprendre des notions employées depuis les débuts de cette thèse : l'œuvre est faite de potentiels ; les formes sont des possibilités ; le praticien-penseur (récepteur-producteur ou l'inverse) (se) heurte à l'objet d'art, anachronique, et répond de modèles ; l'art est en action, l'œuvre au travail. Mais revenons à « Grilles » qui boucle également le discours en recourant à deux sciences qui, de quelques façons, traitent de la puissance fictionnante de l'esprit humain et de sa (ses) mise(s) en pratique. Un passage de « Grilles » m'apparaît de ce fait essentiel : car il explique pourquoi Rosalind Krauss envisage la grille comme structure mythique ; car il marque la manière dont elle conjugue son recours à l'anthropologie structurale et son recours à la psychologie ; enfin parce que ce passage montre comme cette conjugaison justifie pour l'auteur un retour à l'histoire sans qu'il soit pour autant question de reconduire la rupture *dans* l'histoire de l'art. Je cite en trois fois et commente à mesure.

⁶²⁸ Lalande, volume I, pp. 591-592

« En suggérant que le succès de la grille est en quelque sorte lié à sa structure de mythe, je risque bien sûr d'être accusée de franchir les limites du bon sens, puisque les mythes sont des histoires et que, comme tous les récits, ils se déroulent dans le temps, alors que les grilles non seulement relèvent de l'espace mais sont aussi des structures visuelles qui rejettent explicitement tout récit ou toute lecture séquentielle. Mais la notion de mythe que j'utilise ici découle d'un mode d'analyse structurale par lequel les séquences d'un récit se trouvent redistribuées pour former une organisation spatiale.

Les structuralistes procèdent ainsi afin de mettre en évidence la fonction des mythes -laquelle est, d'après eux, la prise en charge culturelle de la contradiction En spatialisant le récit -en colonnes verticales par exemple-, l'analyse structurale est en mesure d'exposer les composantes de la contradiction et de montrer comment celles-ci restent sous-jacentes aux tentatives de réconciliation opérées par tout récit mythique. Examinant de nombreux mythes de création, Lévi-Strauss repère par exemple un conflit entre, d'une part, les anciennes notions de l'origine de l'homme en tant que processus à caractère autochtone (l'homme né de la terre comme les végétaux) et, d'autre part, les notions plus tardives impliquant des relations sexuelles entre deux parents. Les anciennes formes de croyance étant sacro-saintes, elles doivent être maintenues, même si elles contreviennent au bon sens quant à la sexualité et à la naissance. La fonction du mythe est de permettre que les deux conceptions soient maintenues dans une sorte de suspension paralogique. »⁶²⁹

Ne revenons pas, pour l'instant, sur la qualité de « structure » que Rosalind Krauss donne à la grille, sinon pour préciser que la dite organisation correspond pour Claude Lévi-Strauss à « un système de référence temporel », ⁶³⁰ un système « à deux dimensions : à la fois diachronique (dans le sens horizontal) et synchronique (dans le sens vertical) », ⁶³¹ tel que le montre un tableau chiffré offrant une image assez claire du mode d'analyse proposé (Ill. 377). En particulier, cette image nous permet de comprendre aisément pourquoi Rosalind Krauss ne mentionne, du reste, que les colonnes.

A parler d'analyse, précisons aussi que ce système s'applique à une version du mythe étudié ; car le mythe en effet « se compose de l'ensemble de ses variantes »⁶³² ; c'est en tous cas l'une des hypothèses de travail essentielles apportées par Claude Lévi-Strauss, essentielles ne serait-ce que par le fait qu'elle « nous débarrasse [...] d'une difficulté qui a constitué [...] un des principaux obstacles au progrès des études mythologiques, à savoir la recherche de la version authentique et primitive. »⁶³³ Cette remarque n'est pas gratuite : elle laisse entendre comme se résout logiquement le problème de l'original suivant l'emprunt que fait Rosalind Krauss à l'*Anthropologie structurale* mais, à la fois, révèle l'une de ses limites (non avouée) puisque, l'hypothèse impliquant que « l'analyse structurale d[oit] les considérer toutes au même titre [ces variantes] »,⁶³⁴ l'heure vient de les comparer : « On obtien[t] ainsi plusieurs tableaux à deux dimensions, chacun consacré à une variante, et qu'on juxtapos[e] comme autant de plans parallèles pour

⁶²⁹ Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 97

⁶³⁰ Lévi-Strauss, p. 234

⁶³¹ Lévi-Strauss, p. 234

⁶³² Lévi-Strauss, p. 240

⁶³³ Lévi-Strauss, p. 240

⁶³⁴ Lévi-Strauss, p. 240

aboutir à un ensemble tridimensionnel »⁶³⁵ (Ill. 378) ; cela du moins, tant « qu'on met en œuvre plusieurs variantes du même mythe, pour le même village ou la même tribu », car « si l'on veut étendre la comparaison, le nombre de dimensions croît si rapidement qu'il n'est plus possible de les appréhender par des procédés intuitifs. Les confusions et les banalités, à quoi aboutit trop souvent la mythologie générale, tiennent donc à la méconnaissance des systèmes de référence multi-directionnels effectivement requis, auxquels on croit naïvement pouvoir substituer des systèmes de référence à 2 ou 3 dimensions. »⁶³⁶

Toute cette réflexion n'invalide pas l'emprunt voulu par Rosalind Krauss, mais le montre fondé sur une conception du mythe relativement confuse, banale, poussant volontiers à la substitution structurelle simplificatrice, plutôt qu'à la promotion d'un système d'analyse (toujours discutable, mais se voulant) adapté à la complexité même de l'objet étudié. Certes, et c'est en cela qu'il y a intuition, l'objet d'étude kraussien n'est pas le mythe mais la grille dans le domaine de l'art, nous ne saurons donc qualifier son emprunt de confus, de banal, parler de substitut réducteur ; une fois posée l'intuition, toutefois, nous la trouvons liée à une volonté de clôture, radicale, et à une croyance en l'original, l'œuvre d'art par excellence, d'où l'on peut penser qu'elle provient en définitive d'une pensée déductive vis-à-vis de l'art (moderne) *a priori* voué à l'autonomie, à l'autotélie. Stratégie : la structure du mythe se reconnaît ici sans parole, sans langue, sans « chiffre » dans les cases du « tableau », sinon du « chiffre-peinture » qui ne projette que de la surface (picturale) disant « silence ». Or, puisqu'il est d'abord question de temps pour Claude Lévi-Strauss (d'où se profilent à mesure qu'avance son exposé les difficultés à conduire pleinement l'analyse, tant en terme logistique que théorique –l'on tentera de s'imaginer la puissance de calcul nécessaire à cet effet⁶³⁷ puis l'on se demandera jusqu'où le texte analytique lui-même ne fait pas variante), je serai tenter de ramener ici, pour points de comparaison, « la forme entendue comme possibilités de structure et qui peut faire sens », « l'objet d'art anachronique » et « la notion de fictionnement » qui, somme toute, m'incitaient à penser la grille dans le domaine de l'art (même restreint au modernisme) en terme de « tumulte » plutôt que de « silence ». Toutefois, je me réserverai pour l'instant quant à savoir si ce genre de rapprochement nous mène à recouvrer contradictoirement l'intuition kraussienne, car il nous faudra d'abord : reconnaître le cheminement ayant conduit Claude Lévi-Strauss au système de base (à deux dimensions) ; relever certains prolongements donnés à l'anthropologie structurale, notamment chez Gilbert Durand⁶³⁸ ; enfin, interroger la pertinence d'une mise en relation fondée en principe sur une résonance d'ordre formel entre un objet d'art défini comme anachronique et un système temporel établi, à la fois, comme synchronique et diachronique.

Dernière remarque avant de poursuivre la citation de « Grilles » : la contradiction, prétend Rosalind Krauss, serait préservée par le mythe selon « une sorte de suspension paralogique », sous-entendue l'adhésion de Claude Lévi-Strauss à cette idée de

⁶³⁵ Lévi-Strauss, p. 241

⁶³⁶ Lévi-Strauss, p. 242

⁶³⁷ Lévi-Strauss, p. 253

⁶³⁸ Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1969 ; *Figures mythiques et visages de l'œuvre – de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992

« raisonnement faux fait de bonne foi »⁶³⁹ qui traduit certainement une échelle de valeur, telle que le raisonnement vrai, juste, serait du côté de la logique, c'est-à-dire de la science, de la matière, et non de la croyance, de l'illusion, de la fiction, rapportées à l'esprit. Or, tout cela demeure fort discutabile et, précisément, Lévi-Strauss n'est pas de cet avis, qui conclut par ces mots le chapitre qu'il consacre à « La structure des mythes » : « Peut-être découvrirons-nous un jour que la même logique est à l'œuvre dans la pensée mythique et dans la pensée scientifique, et que l'homme a toujours pensé aussi bien. Le progrès –si tant est que le terme puisse encore s'appliquer- n'aurait pas eu la conscience pour théâtre, mais le monde, où une humanité douée de facultés constantes se serait trouvée, au cours de sa longue histoire, continuellement aux prises avec de nouveaux objets. »⁶⁴⁰ En quoi, peut-être, si le rapprochement vaut, nous sera-t-il possible d'envisager une identité de cet ordre entre pensée artistique (philosophique ?) et pensée scientifique (sur l'art, entre autres choses). En quoi, aussi, et cela vaudra pour suspens, l'on pourrait se demander ce qu'il adviendrait en pareil cas de la distinction entre pensée inductive et pensée déductive. Mais poursuivons la citation.

« La justification de cette violation de la dimension temporelle du mythe découle des résultats de l'analyse structurale. Ceux-ci montrent que la progression séquentielle du récit n'aboutit pas à une résolution, mais plutôt à un refoulement. Pour une culture donnée, la contradiction sera trop forte pour disparaître ; simplement elle agira, si l'on peut dire, de manière souterraine. Les colonnes verticales de l'analyse structurale sont donc bien un moyen de mettre au jour les oppositions inconciliables qui favorisèrent en premier lieu la création du mythe. Nous pourrions faire une analogie entre cette procédure et celle de la psychanalyse, où l'on considère également que l'« histoire » d'une vie est une tentative de résolution des contradictions primaires qui demeurent néanmoins dans la structure de l'inconscient et qui, parce qu'elles s'y trouvent sous forme d'éléments refoulés, engendrent d'incessantes répétitions du même conflit. C'est ainsi que les colonnes verticales (la spatialisation du « récit ») se justifient par le fait qu'il est utile de voir la manière dont chaque élément de l'histoire racontée (chaque mythème individuel, selon l'analyse structuraliste) est enfoui séparément dans le passé historique. Dans le cas de la psychanalyse, il s'agit du passé de l'individu ; dans le cas de l'analyse du mythe, c'est celui de la culture ou de la tribu. »⁶⁴¹

Nous remarquons précédemment que Rosalind Krauss ne faisait allusion qu'aux colonnes verticales. Cette restriction est aussi déterminante à la tenue de son propos que le fait de cantonner l'analyse structurale du mythe, sous couvert d'en traduire toute la portée, au stade de la variante. Ici, cette restriction s'accompagne d'une troisième, relative au mythème, dont l'enjeu est le même, évacuer toute considération susceptible d'évoquer, un tant soit peu, du déroulement, du développement, c'est-à-dire : la variation inhérente au mythe, son évolution en terme de restitution, de récit ; le caractère diachronique qui persiste dans l'analyse, horizontalement (la mise en rapport des colonnes entre elles, qui est au yeux de Lévi-Strauss tout aussi fondamentale à la compréhension du mythe -ou plutôt de sa variante- que la synchronie verticale, le

⁶³⁹ Merlet, p 785

⁶⁴⁰ Lévi-Strauss, p. 255

⁶⁴¹ Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 97-98

regroupement des mythèmes en « paquets de relations »⁶⁴² ; enfin, la relation sujet/prédicat, qui fait la nature des mythèmes eux-mêmes (valant pour « grosses unités constitutives »⁶⁴³ du mythe envisagé comme « être linguistique »),⁶⁴⁴ puisque ce genre de relation revient, soit à un état (untel est ceci ; untel a cela), soit à une action (untel épouse unetelle ; unetelle enterre untel ; untel cherche unetelle ; untel tue untel ; ceux-là s'exterminent, etc. -Ill. 379), l'exemple du tableau chiffré est sur ce point source de méprise.

A supposer, cependant, que nous ayons ainsi remonté le cheminement ayant conduit Claude Lévi-Strauss à transcrire la variante en tableau, sous forme de grille, il ressort deux conséquences.

Primo, la contradiction, ou sa préservation, s'appuie de manière formelle sur un entrecroisement de deux temporalités, l'une diachronique, l'autre synchronique ; celle de la « parole » et celle de la « langue », dit l'anthropologue, qui sont inhérentes au langage et qui offrent « deux aspects complémentaires : l'un structural, l'autre statistique ; la langue appart[enant] au domaine d'un temps réversible, [...] la parole à celui d'un temps irréversible ».⁶⁴⁵ « Or, poursuit-il, le mythe se définit aussi par un système temporel, qui combine [tel le langage] les propriétés [de la langue et de la parole]. Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges », en tous cas « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. »⁶⁴⁶ En quoi le mythe serait donc, structurellement et suivant la définition rapportée par Daniel Arasse, anachronique.

Secundo, le mythème demeure « complexe »⁶⁴⁷ : à lire Lévi-Strauss, parce qu'il implique en soi une relation (et cette relation retient déjà du déroulement, du moins lorsqu'elle est action) ; à lire Gilbert Durand, parce qu'il s'y « glissent fort heureusement des indices purement qualitatifs, topiques et non relationnels », tel ou tel « élément purement sémantique »⁶⁴⁸ qui déjà tient du développement (Labdacos, père de Laïos, est boiteux ; Laïos, père d'Œdipe, est gauche ; Œdipe a le pied enflé ; Œdipe épouse Jocaste, sa mère ; Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction ; Cadmos cherche sa sœur Europe, ravie par Zeus ; Œdipe tue son père Laïos ; Cadmos tue le dragon ; Œdipe immole le Sphinx ; les Spartoï s'exterminent mutuellement).⁶⁴⁹ A l'encontre d'une telle complexité, l'emprunt kraussien, outre de servir la clôture aux dépens d'un « objet » structurellement anachronique, apparaît de qualité volontairement superficielle. La formule peut sembler lapidaire, irrespectueuse même, elle ne l'est pas. L'adjectif « superficielle » renvoie à une expression de Noam Chomsky que Gilbert Durand fait sienne à l'encontre du « postulat de la linguistique formaliste », qu'il dit être celui « de la

⁶⁴² Lévi-Strauss, p. 234

⁶⁴³ Lévi-Strauss, p. 233

⁶⁴⁴ Lévi-Strauss, p. 232

⁶⁴⁵ Lévi-Strauss, p. 230

⁶⁴⁶ Lévi-Strauss, p. 231

⁶⁴⁷ Lévi-Strauss, p. 233

⁶⁴⁸ Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 416

⁶⁴⁹ Lévi-Strauss, p. 236

fermeture formelle ou de l'homogénéisation superficielle », ⁶⁵⁰ dans la mesure où celui-là n'aurait pour seul souci (et ne saurait avoir d'autre conséquence) que d'éliminer à l'étude (du langage, des langues, donc), tout problème de sémantisme « au profit de l'architecture du système (linguistique) », un « système linguistique conçu comme fermé ». ⁶⁵¹

Ces considérations interviennent au sein d'une problématique relative à la linguistique elle-même, à savoir : s'il s'agit bien d'une science ; ou, désignée telle, sur quels critères nous l'estimons capable « d'émarger au statut d'une science objective » ⁶⁵² A cet égard, Gilbert Durand prend position : il revendique pour postulat celui « de l'usage sémantique », « de l'ouverture en profondeur », qui le conduit à définir la linguistique elle-même, la science du langage, comme métalangage et, ce, sur différents niveaux qu'il n'est pas lieu de développer ici. Nous reviendrons indirectement sur cette définition dans le prochain chapitre où il sera question de soupeser certaines pistes en vue de proposer une méthode de recherche ou, mieux dit, une stratégie d'approche « adéquate » à l'étude scientifique (de la grille dans le domaine) de l'art. Adéquate... ? Nous entendons peut-être « ouverte », mais j'entendrai « propice à l'ouverture »...

Dans l'immédiat, mentionnons le fait que, pour Gilbert Durand, « la « linéarité » des signifiants que [le postulat de la linguistique formaliste] affirme, leur suffisance intrinsèque pour toute signification, vient à la rescousse de l'absolutisme linguistique affirmé par le postulat [mécaniste] de la communication absolue menacé par le gouffre [...] du solipsisme et du scepticisme », en ce sens que « l'ensemble linguistiquement formulé, conçu comme système, absoudrait sémantiquement la vacuité des atomes sémiques ». ⁶⁵³ Qu'est-ce à dire ? Selon Gilbert Durand toujours, ce postulat mécaniste est autrement dit celui « de l'absoluité de l'échange », ⁶⁵⁴ en quoi le langage se dissout : d'une part, parce que le langage se conçoit transparent à tous, locuteur et destinataire, ceux-ci étant supposément équivalents en terme de compétence langagière ; d'autre part, parce que le langage est « le principe de toute symbolisation » et, simultanément, « la communication ». ⁶⁵⁵ D'où, la science linguistique ainsi conçue n'aurait plus finalement pour enjeux que de se consacrer « à la construction d'entités artificielles dénuées de toutes valeurs cognitives » ou de se vouloir uniquement « formelle », l'« admirable et esthétique édifice syntaxique d'un discours qui ne dit rien », « le sens d'un non-sens fondamental ». ⁶⁵⁶ Rescousse donc, l'« actualisation de la sémantique » ⁶⁵⁷ (l'autosuffisance des signifiants, le postulat de la linguistique formaliste, celui de la fermeture formelle ou de l'homogénéisation superficielle) redore comme assoit cette vacuité ; et pour cause, elle « n'est en fait possible que si l'on postule « la Communication absolue, ou l'Echange généralisé » ». ⁶⁵⁸ Cette dialectique, Gilbert

⁶⁵⁰ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 45

⁶⁵¹ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 46

⁶⁵² Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 52

⁶⁵³ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 45-46

⁶⁵⁴ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 42

⁶⁵⁵ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 42

⁶⁵⁶ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 45

⁶⁵⁷ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 52

⁶⁵⁸ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 52

Durand la dit jouer d'emblée chez Saussure, dans les *Cours de linguistique générale*⁶⁵⁹ où l'on peut lire, en introduction, que « Tous les signes sont solidaires... le mot dépend du système, il n'y a pas de signe isolé » et qui se concluent par cette phrase : « La linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même. » D'emblée, parce que cette association qui ressort tel un système clos et autosuffisant (au point qu'il « donne la valeur sémantique du signe, c'est-à-dire l'ensemble indissoluble signifiant-signifié ») provient de la « séparation radicale que [Saussure] établit entre la parole, ou acte individuel de parler, et la langue [...] système d'entités linguistiques dont on se sert pour parler ».

Tout cela étant dit, quel rapport avec « Grilles » ? Au cours de ces réflexions, Gilbert Durand reconnaît chez Claude Lévi-Strauss le postulat de l'échange généralisé, notamment lorsque celui-ci considère « les règles du mariage et les systèmes de la parenté comme une sorte de langage, c'est-à-dire un ensemble d'opérations destinées à assurer, entre les individus et les groupes, un certain type de communication ».⁶⁶⁰ Je suis relativement d'accord, à lire justement *Les Structures de la parenté* et puisque Claude Lévi-Strauss le revendique lui-même, dans l'*Anthropologie structurale*, lorsqu'il écrit « les règles de la parenté et du mariage servent à assurer la communication des femmes entre les groupes, comme les règles économiques servent à assurer la communication des biens et des services, et les règles linguistiques, la communication des messages ».⁶⁶¹ Je remarque seulement que le glissement opéré par Gilbert Durand entre « postulat de l'absoluité de l'échange » (réservé à la linguistique) et « postulat de l'échange généralisé » (qui ressort de l'anthropologie structurale)⁶⁶² reste assez vague, suffisamment du moins pour que le « cousinage » entre les deux force à l'évidence.⁶⁶³

Bémol donc, mais cette petite béance dans le discours, particulièrement dense au demeurant, offre aussi une place à la « reconnaissance en creux », puisque Gilbert Durand ne relève à aucun moment que Claude Lévi-Strauss trouve dans la distinction faite par Saussure, entre langue et parole, l'argument d'une complémentarité, dont découle son système d'analyse temporel, l'entrecroisement entre deux temporalités, l'une synchronique, l'autre diachronique, soit foncièrement l'intuition relative au premier terme. Le fait est que Gilbert Durand, à l'instar de Noam Chomsky, rejette cette « chronicité » uniquement parce qu'il la juge trop « simple », nous verrons plus loin ce qu'il propose de « complexité ».⁶⁶⁴ Car, ce qui nous intéresse ici, une fois posée dans quelle mesure la « structure mythique » proposée par Claude Lévi-Strauss concède une place plus importante à la valeur échange qu'à la valeur usage (sans toutefois la renier, n'en déplaise à Gilbert Durand), est de noter la connivence qui se fait jour entre la rescousse exposée par Gilbert Durand au sein de la linguistique, la prise en charge de la vacuité à laquelle devait conduire le postulat mécaniste par le biais du postulat formaliste (l'autosuffisance des signifiants, la fermeture formelle ou l'homogénéisation superficielle), et l'emprunt de Rosalind Krauss, la grille entendue comme structure mythique, qui prône en définitive la clôture formelle (la structure) et l'homogénéisation

⁶⁵⁹ De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, coll. Payothèque, Paris : Payot, 1980

⁶⁶⁰ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 43

⁶⁶¹ Cité in Durand G. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 43

⁶⁶² Lévi-Strauss, p. 252

⁶⁶³ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 42-43

⁶⁶⁴ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 58

superficielle (la synchronicité de surface) du langage pictural, et par conséquent de l'œuvre d'art (moderniste), de l'art (moderniste) et du discours (moderniste) sur l'art (*a fortiori* pictural et, *a priori*, de manière général).

Disant cela, je ne pense pas trahir la pensée de Rosalind Krauss. Vingt ans plus tard, elle explicite, peaufine, étend et affirme son approche : l'accent est mis sur la vision, exit la peinture, ce qui lui permet d'échapper au poids de notions telles que « matière » et « esprit » ; en conséquence, elle se raidit au nom de la « logique » en même temps qu'elle s'accorde à celle de « possibilité » ; mais, rassurons-nous, celle-ci n'intervient et n'est comprise qu'en regard d'une « matrice » langagière moderniste dont la grille compte parmi les « icônes ». Ces mots proviennent d'un passage de l'*Inconscient optique* très éclairant à ce propos,⁶⁶⁵ où s'intercalent deux types de discours, l'un qui revendique le modernisme en tant qu'« idéologie » et offre une interprétation de la série mondriane « des petites croix », dite ici des « Plus et Moins », l'autre qui propose « d'envisager le modernisme sous la forme d'un diagramme, ou d'un tableau, plutôt que d'une histoire ». Je retirerai de ce passage quelques grandes lignes : le modernisme est un champ discursif clos, autonome, structuré ; son unique objet est la vision ; il s'appuie sur un postulat posé par les « psychologues de la *Gestalt* [...] : s'il n'y a pas de figure-détachée-sur-un-fond, il n'y a pas de vision » ; le diagramme proposé dédouble cette opposition (figure/fond) « sur le modèle d'un groupe de Klein »,⁶⁶⁶ tel un carré dont la symétrie est « maintenue par le résultat d'une inversion spéculaire quadripartite » (Ill. 380) ; la même « opposition binaire » se retrouve ainsi énoncée tout autour du carré, mais pas tout à fait de la même façon ; « Et c'est dans ce « pas-tout-à-fait-de-la-même-façon » que réside la beauté du carré » (une affaire de goût ?) car, à l'instar de l'intérêt que trouve « Lévi-Strauss, Greimas et la majorité des structuralistes » au groupe de Klein,⁶⁶⁷ ce diagramme offre, selon le différentiel des axes qu'il détermine, une grande « qualité de réécriture » véhiculant, dans le cadre de la « logique moderniste », une « logique visuelle » donc, nombre de possibilités ; l'opposition entre non-figure et non-fond, parce qu'elle « est l'énoncé qui circonscrit la perception visuelle », parce qu'elle représente la « conversion spécifique de la distinction figure/fond de la vision empirique », correspond à « la matrice d'une succession d'icônes modernistes : la grille, le monochrome, le all-over, le color-field, la « mise en abyme » du collage classique, ou encore les imbrications de carrés ou de cercles concentriques. Et si chacune de ces icônes, à sa manière propre, peut représenter la neutralisation de la distinction originelle [figure/fond], aucune ne peut effacer les termes de cette distinction. Bien au contraire. Les termes sont à la fois préservés et annulés [non-figure/non-fond], et préservés d'autant plus sûrement qu'ils sont annulés ». Relevons que la contradiction supposée servir le refoulement devient neutralisation d'une distinction ; rappelons que le Gestaltisme dit également que le tout

⁶⁶⁵ Krauss, *L'Inconscient optique*, pp.14-26

⁶⁶⁶ Le groupe de Klein est un groupe de transformation non cyclique, constitué de quatre éléments ; ces éléments sont d'ordre deux excepté l'élément neutre. Rapporté à un groupe d'automorphismes de graphe, il peut faire l'objet d'une représentation, mais le graphe (qui, simple, suppose déjà un ensemble de paires d'éléments et une fonction d'incidence associant chacune de ces paires) n'est pas réductible à telle ou telle représentation. L'extrapolation hors du champ des mathématiques est donc possible, mais doit tenir compte de cette distinction, c'est dire considérer les critères de représentation choisis influant sur la réflexion, et non pas neutres, la représentation comme paramétrique, et non pas analogique.

⁶⁶⁷ Cf. notamment Lévi-Strauss Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Berlin/New York : Mouton de Gruyter, 2002

échappe au système des parties ; et rapportons que Gilbert Durand désigne Algirdas Greimas comme le tenant de la linguistique formaliste. Tout est dit. En théorie. D'où l'analyse des œuvres en pratique déduit : série de « Plus et Moins » ; la « loi optique [est] soumise à un code » ; le « champ alimenté par la logique » ; ainsi, la « dispersion et les vides du champ naturel se trouv[ent] finalement enfermés par la régularité homogène de l'ordre arithmétique ; et, il est entendu que c'est « à partir de ce moment-là que Mondrian [...] affront[e] la vision comme une totale abstraction »... Mathématique ? En effet, pourquoi non ? Autre modèle ? Variante modulaire ?

Et l'on songe déjà aux calculs matriciels... Version nodale... Au repère orthonormé... Version linéaire... Et en avant la musique !

La musique... Harmonie. Mélodie. Contrepoint. Fugue...

Le jeu, calmer.

Le tumulte.

Et...

Revenir à « Grilles » :

La connivence conçue comme outil théorique entre psychologie et anthropologie structurale ne semble pas incongrue. Une fois posée la formule qui conviendrait à l'analyse du mythe, une formule toute « mathématique », ⁶⁶⁸ Claude Lévi-Strauss suppose qu'en l'appliquant à l'« analyse du mythe individuel en quoi consiste la névrose », « on parviendrait sans doute à donner, de la loi générique du mythe, une expression plus précise et plus rigoureuse. Surtout, on serait en mesure de développer parallèlement l'étude sociologique et psychologique de la pensée mythique, peut-être même de traiter celle-ci comme au laboratoire, en soumettant les hypothèses de travail au contrôle expérimental. » ⁶⁶⁹ Je reste, pour ma part, sceptique quant à ce devenir, objectant que l'analyse même du mythe, suivant la méthode structurale, « ne saurait être poussée jusqu'à son terme », non parce que « les seules versions dont on dispose sont celles actuellement connues », argument avancé puis rejeté par Claude Lévi-Strauss lui-même, ⁶⁷⁰ mais parce que le mythe (et d'abord telle ou telle de ses variantes, en quoi se joue la validité même de ce type d'analyse) est un objet structurellement anachronique (à la fois passé-présent-futur, à la fois de nature « historique » et « anhistorique » ⁶⁷¹) et demeure donc, de fait, insaisissable en acte. C'est en ce sens que la question se pose de savoir si le texte analytique lui-même ne fait pas version (et, si oui, dans quelles mesures) car, si tel n'est pas le cas, le mythe perd sa valeur d'usage, donc son caractère diachronique, donc sa capacité à préserver les contradictions, donc sa qualité de mythe ; et l'analyse, sa validité... Je ne pousse pas la logique lévi-straussienne à l'absurde uniquement par plaisir, mais parce que c'est précisément en ces termes que s'interroge le

⁶⁶⁸ « Quelles que soient les précisions et modifications qui devront être apportées à la formule ci-dessous, il semble dès à présent acquis que tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type : $F_x(a) : F_y(b) \approx F_x(b) : F_{a-1}(y)$ Dans laquelle, deux termes a et b étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions, x et y , de ces termes, on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des *termes* et des *relations*, sous deux conditions : 1° qu'un terme soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus : a et $a-1$) ; 2° qu'une inversion corrélatrice se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus : y et a). » (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 252)

⁶⁶⁹ Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 253

⁶⁷⁰ Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, pp. 241-242

⁶⁷¹ Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 231

fait de reprendre, ou non, l'emprunt kraussien à notre compte (c'est-à-dire, tel que précisé plus avant, contradictoirement). A propos, la question ne se pose pas dans la logique de Rosalind Krauss puisqu'il y a pour elle, à proprement parler, actualisation de la structure mythique, temps synchrone et résolution de surface. En conséquence de quoi, d'ailleurs, l'outil d'analyse du « mythe individuel », la grille « psychologique » revient aussi comme un emprunt voué à la clôture formelle et à l'homogénéisation superficielle, qui est d'abord celle de l'œuvre moderniste particulière, à l'exemple de son analyse d'une série mondriane dite de « Plus et Moins ».

Reste le problème du retour sans histoire à l'histoire ; la citation suit :

« Bien que la grille ne constitue certainement pas un récit, elle *est* néanmoins une structure -une structure qui permet aux contradictions existant entre les valeurs scientifiques et les valeurs de la foi de se maintenir dans la conscience du modernisme, ou plutôt dans son inconscient, sous forme d'éléments réprimés. Afin de poursuivre l'analyse et d'évaluer le pouvoir de refoulement de la grille, nous pourrions suivre la voie des deux procédés analytiques que je viens de mentionner. Cela reviendrait à explorer en profondeur, jusqu'à ses fondations historiques, chaque parcelle de la contradiction. Peu importe que la grille soit absente de l'art du XIX^{ème} siècle, c'est précisément vers ce terrain historique qu'il faut aller en chercher la source. »⁶⁷² Et pour cause.

Il s'agira de la fenêtre symboliste et des traités d'optique physiologique... L'art d'emballer, c'est peser. « Grilles » comme grille fait l'œuvre, admirable. Ça dit silence. Mais ça travaille.

⁶⁷² Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 98

Stratégie 2 - L'anthropologue, le document et l'analyse, l'œuvre et le goût

Gilbert Durand reconnaît pour cause aux « excès du structuralisme formel les effets de ce que Bachelard appelait un « complexe de culture » », celui de la civilisation occidentale en l'occurrence. Un complexe hérité de sa transition « de l'âge métaphysique (sinon théologique !) aux lumières du positivisme ». Un complexe qui paraît sous les traits d'un conflit omnipotent entre « Sciences » et « Lettres »,⁶⁷³ mais qui oppose insidieusement « critiques » et « mythologies » puisqu'il en découle pour « peur la plus grande [...] celle de la mystification », à tel point que la démystification s'y érige « à l'égal d'un mythe civilisateur ». ⁶⁷⁴ Par contrepoint à ce complexe et à ses suites, Gilbert Durand s'engage en tant qu'anthropologue à « ne refuser ni l'avantage de la synchronicité structurale, ni l'avantage de la compréhension (*gnosis*) herméneutique ». A cet effet, il réclame « une méthode d'approche du phénomène humain qui soit à la fois « structuraliste gnostique » et « herméneutique docétiste » (c'est-à-dire herméneutique faisant passer au second plan les intimations de l'histoire) ». Et, de fait, il se réclame d'un « structuralisme figuratif » dont l'intention est de montrer : « qu'une structure n'est pas, n'a jamais été, cette forme statique et vidée volontairement de sens qu'un certain structuralisme admet seule à la dignité de structure » ; « que loin [d'y avoir] conflit entre symbole et structure, cette dernière dérive dans son dynamisme même, directement, de la position « ouverte » du symbole » ; que « c'est la « figure », le sens figuré qui distribue les structures », « le langage qui a le pas sur la langue », « la parole [...] sur la syntaxe », autrement dit, que c'est « la signification qui oriente le signe », « le dynamisme de la lecture qui promeut l'écriture ». Ainsi, pour l'anthropologue qui ne retient du système lévi-straussien que la dimension synchronique, le symbole prend à sa charge toute la dimension diachronique, de sorte qu'il engendre la structure et que celle-ci ne se fige, telle la forme, que par excès scientifique, tandis que la « figure » ménage, disons, l'évolution de la structure. Au risque de surprendre, je m'accorde parfaitement avec cette approche et ses présupposés, bien que je lui perçoive certains seuils indépassables et bien qu'elle soit foncièrement opposée à la mienne, tant dans les termes que dans l'intention. Mais justement. La raison en est simple, nous n'avons pas le même objet d'étude : ce qui intéresse Gilbert Durand est le phénomène humain, ce qui m'intéresse est le phénomène art (qui sans doute est des plus humains, n'appartient qu'à l'humain, mais tout autant l'excède). Ou, pour le dire plus posément, l'anthropologue conçoit l'œuvre d'art comme il conçoit tout produit humain : c'est-à-dire comme document.

« L'œuvre-document -monument ou simple motif de plaisir esthétique-, écrit-il, est donnée avant et le « passé »... après. L'histoire des hommes n'est pas un destin objectif préfabriqué par une fatalité mécanique donc matérielle, elle n'apparaît que comme la fructification, le produit qui émerge de l'efflorescence des œuvres des hommes ; elle est fille du Mythe, c'est-à-dire des potentialités imaginatives. C'est de ce scandale épistémologique que toute critique valable doit faire son point de départ. C'est de cette affirmation opérative que l'anthropologie doit faire son pain quotidien. Sans œuvre pas d'homme. Sans l'humble trésor de poteries, d'outils, de graffiti sur la paroi des cavernes, d'intailles sur l'os de renne, pas d'*homo sapiens*. Sans œuvre il n'y aurait qu'un lointain et confus primate, qu'une préhistoire. La pensée, la « sagesse » qui caractérise l'espèce

⁶⁷³ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 87

⁶⁷⁴ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 88

n'existe que par cette ébauche d'œuvre, cette « première lecture » qu'est le sens que je donne aux choses, au monde. Par là, on peut écrire que tout univers humain est symbolique, et n'est « humain » que dans la mesure où il donne un sens singulier à la banalité confuse de la matière première, du chaos. La *Schöpfung* ne se réduit jamais aux différentes *Gestalt*, formes ou structures, c'est elle qui est *Gestaltung* « donatrice et rectrice des formes ». Ces dernières seraient « lettre morte » sans la signifiante créatrice qui les présente dans l'œuvre. Et j'aimerais mieux caractériser cette prégnance du dynamisme intelligent de la création par le terme allemand *Aufbauung*. Créer c'est construire bien plus que former. »⁶⁷⁵ Pour ma part, je persiste, je suis d'accord ; à ceci près que lorsque l'étude porte sur l'œuvre d'art, sur l'œuvre d'art à l'œuvre, si je puis dire, non en raison d'elle sur la pensée humaine, mais sur elle en raison de ce que l'on entend de la pensée humaine, l'opérance revient tout à l'inverse de ces considérations anthropologiques (soit d'abord et au final, terminologiquement) ; en particulier quand la dite œuvre d'art tient d'un langage *a priori* sans langue, ni parole -mais pas seulement.

Le risque de mystification (ou de démythification mystifiante) n'est jamais nul, bien entendu ; il est même chaque fois probable et c'est tant mieux. Ce risque est le lot possible de toute démarche scientifique, de toute science en marche, c'est-à-dire tirée entre expérience et modèle (et, bien sûr, cette généralité se comprend seulement si l'on ne concède au langage mathématique qu'une qualité de langage). Le risque de mystification, disais-je, n'est jamais nul, que le « dire » d'autres sciences pris comme outil laisse parfois entrevoir, lorsque celui-là (d'abord fructueux) s'y pose pour acquis et qu'un retour aux sources de l'emprunt trahit ce que cette détermination peut avoir de forcée, voire d'outrée, à l'usage : celui de l'indice peircien chez Eric De Chassey ; celui de la structure mythique lévi-straussienne chez Rosalind Krauss ; ici, celui d'une formule wittgensteinienne, « La forme est la possibilité de la structure », ambiguë au demeurant, puisque Gilbert Durand l'aurait pu faire sienne, ma foi, en un sens tout à fait contraire (le long des prochains et derniers chapitres, cette contradiction prise à « rebours » et la provenance philosophique de la formule apparaîtront essentielles quant à prétendre d'une science s'engageant à l'étude du phénomène art, tant en terme de méthode, que d'opérance, de réserve et d'expectative).

Reste, pour l'heure, que ce risque de mystification est aussi celui de l'anthropologue. Ainsi, tel un éclairage des plus respectueux, je note le souci que prend Gilbert Durand à énoncer la généalogie du terme « structure », son origine architecturale,⁶⁷⁶ et comme ce domaine revient pour image compréhensive à propos de l'œuvre d'art picturale et de sa nature paradoxale (celle de Rembrandt, de Rubens, de Dürer, de Bosch et de Goya sont mentionnées) ; par exemple, quand, prenant « conscience de l'œuvre comme *configuration unique* du disparate », ⁶⁷⁷ l'auteur écrit : « Cette « tension » antagoniste qui fait que dans l'œuvre certaines formes, par le fait qu'elles sont constitutives et non simples apparences, deviennent de véritables structures, des arcs-boutants dynamiques, est au fond reconnue par toute l'anthropologie véritable. »⁶⁷⁸ N'y a-t-il pas là comme un pied de nez, un sorte de retour à l'envoyeur, de l'œuvre picturale répondant d'un modèle

⁶⁷⁵ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 165-166

⁶⁷⁶ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp.90-91

⁶⁷⁷ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 166 (c'est l'auteur qui souligne)

⁶⁷⁸ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 166

« sous-jacent » au regard « préconçu » du critique, au moment même d'être prise pour document. Et pourtant, le regard est (se veut) acerbe, méthodique, méthodologique même, analytique. Car il s'inscrit dans une démarche scientifique ; une mythanalyse dont le nom est « forgé sur le modèle de « psychanalyse » »⁶⁷⁹ et qui, « s'inspirant à la fois des travaux du structuralisme de Cl. Lévi-Strauss, mais également [...] de toutes les recherches thématiques ou des analyses sémantiques de contenus, tente de cerner les grands mythes directeurs des moments historiques et des types de groupes et de relations sociales. »⁶⁸⁰ Et dans ce cadre, l'interprétation du document est essentielle : « méthodologiquement, toute mythanalyse devra commencer par l'examen mythocritique [terme forgé sur le modèle de « psychocritique »] le plus exhaustif des « œuvres » -ou des « biens »- d'une époque ou d'une culture donnée. Peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, mœurs, vêtements et cosmétiques en un mot tout le contenu de l'inventaire anthropologique sont également conviés à nous renseigner sur tel ou tel moment de l'âme individuelle ou collective. »⁶⁸¹ Le problème, c'est que le document, pour peu qu'il soit œuvre d'art (et je me réserverai pour le reste), ne se laisse pas réduire en document, et précisément en document d'époque, ne serait-ce parce qu'il travaille, non seulement le contenu, mais la forme de l'interprétation, je veux dire ses possibilités de structures et par là même de sens -et donc l'entendement. La problématique que laisse entrevoir le cas de l'œuvre d'art prise pour document, me semble-t-il, tient à la base d'un postulat propre à la mythanalyse : l'idée que le mythe s'accommode (à degré plus ou moins élevé, de manière affirmée ou sous-jacente, soit) de tel air du temps historique, de telle « mentalité » datée, qui nécessairement contrarie son caractère « anachronique », sa faculté de n'être déjà plus comme il était alors, ou sera peut-être, comme il fut, ou pas, à l'image de telle... fiction. Gilbert Durand, contrairement à Claude Lévi-Strauss, n'envisage pas le mythe comme passé-présent-futur, mais comme passé susceptible d'être « présentifié », tant dans l'histoire des hommes que par leurs œuvres (d'art éventuellement) –ou si bien par leur examen en tant que documents donc. Et cela se peut si son objet d'étude n'est pas le mythe, mais le « phénomène humain », ou davantage sûrement les mentalités humaines, leurs développements.

Mais disant tout cela, je ne m'appuie pas seulement sur une résurgence du modèle architecturale au cœur du discours. Le textile y est autrement omniprésent, variante linéaire s'entend. A cet égard, l'amorce, l'accroche, le pendant, l'alter ego, c'est Marcel Proust. Mais, pour l'apprécier, relevons d'abord que, pour Gilbert Durand, « la lecture du mythe [...] est la clef de compréhension des œuvres d'art et de la poésie, comme de celle de la science et de la technique »,⁶⁸² et que la mythocritique se voudrait la « synthèse constructive [des] diverses critiques littéraires et artistiques, anciennes et nouvelles », réunies « en une sorte de « trièdre » du savoir » en ce domaine (sur lequel il n'est pas lieu de trop s'attarder ici), qui comprend pour « faces », les critiques positivistes et marxistes dites « anciennes », l'approche psychologique ou psychanalytique, enfin l'approche « formaliste ».⁶⁸³ D'où l'on vient à lire : « La mythocritique, tout en tenant compte des

⁶⁷⁹ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 350

⁶⁸⁰ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 350

⁶⁸¹ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 340

⁶⁸² Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 339

⁶⁸³ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 342

progrès de chaque face du « trièdre » de l'explication critique, veut les centrer de façon « centripète » sur ces entités symboliques coordonnées en un récit symbolique ou « mythe » que constitue la lecture et ses niveaux de profondeur si génialement décelés par Marcel Proust. Structures, histoire ou milieu sociohistorique, tout comme appareil psychique, sont indissociables et fondent l'ensemble compréhensif ou significatif de l'œuvre d'art et particulièrement du « récit » littéraire. »⁶⁸⁴ Soit, et qu'en est-il de cette constitution ? Lisons : dans *Le Temps retrouvé*, « l'image du « fil », ou mieux celle du tissage donne un sens global aux altérités conjointes, et l'œuvre apparaît alors comme le résultat de cet entrecroisement de trame et de chaîne, et l'ouvrier comme un tisserand ou un couturier [de clamer] : « je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe ». »⁶⁸⁵ Or, Gilbert Durand poursuit : « Certains de ces « liens » sont métaphoriques –mais accentuent encore l'aspect temporel [...] de l'opération- comme les « liens » de parenté, les liens et connexions sociales que Proust appelle « réseaux » ou « carrefour en étoile ». On voit ici que l'évènement social, même de dimension historique (la guerre de 1914-1918 par exemple) « devient un élément littéraire », disons mieux : devient un « opérateur », un accélérateur ou un catalyseur du procès subjectif de la « lecture intérieur ». »⁶⁸⁶ Et justement, ces « liens », cette « opération », ce « procès » constituent ce que recherche et trouve à étudier la « mythanalyse » et ce pour quoi (en raison de quoi) elle se veut poser comme « synthèse constitutive » de savoir sur telle époque historique, tels types de groupes et de relations sociales. D'où l'on peut se demander (sans dénigrement aucun puisque c'est le risque de toute science en marche) dans quelles mesures le texte mythanalytique ne se fait pas lui-même « mythe », ou en tous cas « récit symbolique ». . . . Lorsque la forme le saisit parce qu'elle est insaisissable ; quand la forme produit-reçoit du sens plutôt que de se fixer en symbole ; quelque chose de la sorte . . . Notons en ce sens que, si l'œuvre picturale (celle de Rembrandt, de Rubens, de Dürer, de Bosch ou de Goya en l'occurrence) porte le regard de l'anthropologue vers quelque « lecture » (ou « écriture ») architecturale, ce regard s'engage également et pourtant ainsi : « Les dialectiques de consentement ou d'opposition des structures les unes aux autres qui tissent l'œuvre de leur trame et de leur chaîne, pourraient être indéfiniment poussées par la critique parce que l'individuation de l'œuvre est caractérisée par son inépuisable fécondité. »⁶⁸⁷ Or, rappelons-nous comme le modèle du tissage compte parmi les cas les plus délicats tant en terme de troisième « dimension » que d'étendue ; nous saurons entendre que la mythanalyse, voulue bien définie scientifiquement (bien « centripète » et bien structurée, tant et si bien qu'elle ferait volontiers édifice), s'imagine dans le même temps œuvre « littéraire » infiniment (centrifuge et innervée de multiples torsions) ; puis, de même, intimement « mythique », car il est dit ailleurs (dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*) que le mythe et le textile appartiennent au même régime (qui, du reste, est aussi celui de l'habitat), le « Régime nocturne » que Gilbert Durand définit en ces termes : c'est le régime « plénier de l'euphémisme » face aux affres du temps ; le régime selon lequel l'« antidote du temps ne sera pas recherché au niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences mais dans la rassurante et

⁶⁸⁴ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 342-343

⁶⁸⁵ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 319

⁶⁸⁶ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 319-320

⁶⁸⁷ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 163

chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents ; le régime qui s'oppose au « régime diurne », celui « de l'héroïque antithèse » du temps irréversible.⁶⁸⁸ D'où l'on peut se demander jusqu'à quel point la mythocritique reste « critique » lorsque l'anthropologue retient pour évidence démonstrative une forme pour le moins « symbolique » à ses yeux, la grille qui, de modèle textile, variante linéaire, bientôt s'affuble (sacrée peinture) d'arcs-boutants.

Cerise. N'étant pas tout à fait dupe (s'agissant du « document » littéraire du moins), Gilbert Durant vient à préciser le/son rapport au document et ce qu'il en advient scientifiquement : « Par le double effet de cette approche mythocritique de l'œuvre, par la confrontation avec le « moment mythique » de la lecture et de la situation du lecteur présent, on obtient des conclusions intéressantes quant à la constitution d'un Atlas délimité des myèmes et des situations mythiques ou mythologiques, et quant aux structures profondes de l'œuvre et aux rapports de goûts qui peuvent exister entre tel moment de lecture et tel moment d'écriture (ou première lecture) »⁶⁸⁹ ; tout un monde donc, rendu sous forme cartographique (Ill. 381).

Et cet Atlas, outre une tâche d'archiviste que l'on suppose pour le moins colossale, s'appuie en définitive sur trois critères : une unité de base, sinon « de mesure » (le myème), un mode de traitement des données (la statistique) et une discipline courue à chaque étape de la transcription (la psychanalyse).

Le myème se situe « au cœur du mythe comme de la mythocritique » et il correspond à « la plus petite unité de discours mythiquement significative ». A en dire davantage, Gilbert Durand demeure assez vague : c'est un « atome mythique », « de nature structurale », « archétypique », « schématique », dont le contenu peut être indifféremment « motif », « thème », « décor », « emblème », « situation dramatique », où « le dynamisme « verbal » domine la substantivité. ». Et l'anthropologue doit faire avec cette définition nébuleuse qui, à coup sûr reste ouverte, mais place aux nues son expérience en la matière, éventuellement son « objectivité ». Ce peut être pour lui, d'ailleurs, affolant ou insatisfaisant : qu'il ne convienne pas, contrairement à Claude Lévi-Strauss et à Gilbert Durand, que le nombre vient à se limiter de lui-même à force de répétition et de reconnaissance, « la richesse fait problème ».⁶⁹⁰

Auquel cas, le traitement statistique (Ill. 382) ne donne pas preuve, mais synthèse interprétative. Et c'est en cela qu'il est un outil scientifique : modélisation, expérience et fruits d'une pratique méthodique. Ni plus. Ni moins. En particulier, s'il est dit que « le myème entre dans un système statistique de fréquence qui définit un mythe »,⁶⁹¹ nous ne devons pas entendre là une détermination objective, dépourvue de toute mystification, comme dénuée de tout fictionnement. Même si Gilbert Durand le laisse parfois entendre. En effet, l'anthropologue systématise ainsi quelque chose d'un flux dont l'évaluation se fonde sur une discipline qu'il tient au rang de science objective, notamment lorsqu'il écrit : « on observe -comme la psychanalyse l'a établi une fois pour toutes dans le domaine psychologique- une double utilisation possible [du] myème structural selon les refoulements, les censures, les mœurs ou idéologies en place à une époque et dans un

⁶⁸⁸ Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 219-221

⁶⁸⁹ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 343-344

⁶⁹⁰ Sperber Dan, *Qu'est-ce que le structuralisme – 3 Le structuralisme en anthropologie*, Paris : Seuil, 1973, p. 60

⁶⁹¹ Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 344

milieu donné. Un mytheme peut se manifester, et sémantiquement agir de deux façons différentes, une façon « patente » et une façon « latente » (Ill. 383).⁶⁹² Or, nous savons que la psychanalyse relève autant du domaine de la science que du domaine de la philosophie (et, plus particulièrement, de l'esthétique). Cette affirmation abrupte trouvera quelques explications mais, dans l'immédiat, suffit à caractériser le doute quant à la nature nécessairement « objective » des données recueillies par Gilbert Durand. Ne serait-ce, d'ailleurs, qu'à admettre la teneur de son propos, puisque lui-même étant un homme, d'un certain milieu, d'une certaine époque, ses repérages ne sauraient être exempts de tout refoulement et autres censures le touchant en propre. Et, somme toute, Gilbert Durand ne dit pas autre chose lorsqu'il avoue comme l'intérêt se dédouble en conclusion de ses recherches mythocritiques : où une question de « structures profondes » mêlée d'une affaire de « goûts » ressort au même plan que la « constitution d'un Atlas délimité des mythemes ».

⁶⁹² Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, pp. 344-345

Stratégie 3 - La psychanalyse, entre science et esthétique

Pour qui l'étude porte sur le phénomène art, l'outil psychanalytique est extrêmement problématique –ou gagnerait à l'être. En quoi, *L'Ordre caché de l'art - Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* écrit par Anton Ehrenzweig est édifiant.⁶⁹³ Et encore plus sûrement accompagné de l'article que Jean-François Lyotard lui consacre dans l'édition française. Ce dernier s'interroge (comme il devrait l'être en tous les cas) sur l'application d'un ensemble théorique « à un domaine d'interprétation autre que celui sur lequel il a été construit (l'ensemble des symptômes psychonévrotiques et des phénomènes psychiques paranormaux) ». ⁶⁹⁴ Son idée directrice est que ce genre de déplacement modifie le dit ensemble. Or, dans le cas précis, cette modification intéresse directement le propos sur l'art puisqu'il met en exergue la part esthétique que détient pour principe la psychanalyse.

En premier lieu, Jean-François Lyotard se réfère à un texte de Jean Starobinski ⁶⁹⁵ démontrant, chez Freud, « l'infiltration de la pensée clinique et de la pensée de la clinique, par des thèmes dramaturgiques issus de la tragédie grecque et élisabéthaine, nommément d'*Œdipe roi* et de *Hamlet* [...] qui viennent façonner, [...] comme des schèmes opératoires, les idées capitales de la relation du moi avec le désir (triangle œdipien refoulé dans *Hamlet*) et de fonction thérapeutique (catharsis). » ⁶⁹⁶ Or, si cette généalogie permet de percevoir que la relation analytique s'agence tel un « sacrifice rituel », elle révèle aussi que l'opération d'acquiescement a lieu « dans des espaces circonscrits et soustraits aux lois de [la] réalité, où le désir peut se jouer dans toute son ambivalence, [...] où se substituent « aux choses mêmes » du désir des simulacres tolérés, lesquels sont supposés n'être pas fiction, mais d'authentiques productions libidinales soustraites aux censures réalistes ». ⁶⁹⁷ En deux mots, des espaces scénographiques. Ce qui bien sûr éclaire de manière tout à fait singulière l'interprétation critique qui se réfère plus ou moins doctement à cette discipline dans le domaine des arts plastiques, et notamment s'agissant du tableau. La « puissance récurrente du dispositif théâtral » chez Freud suppose que la surface libidinale, « la pellicule monoface où se déplacent les pulsions », donne forme à une « division salle/scène ou réalité/leurre », à de « l'illusion tridimensionnelle », à un « espace de disjonction unissant un intérieur et un extérieur », « un espace à la fois conceptuel et représentatif ». ⁶⁹⁸ Un tel dispositif assurément influe sur l'interprétation du rêve et du fantasme, mais pour ce qui nous intéresse relevons surtout que Freud, en comparaison de ceux-là, reconnaît à l'œuvre d'art une différence qualitative, une valeur de séduction. Tant et si bien que, pour lui, ses « propriétés purement formelles [...] auraient pour fonction spécifique de faire tomber avant coup la censure portant sur le contenu ». Ainsi, l'interpréter revient à la transformer « en signe ou groupe de signes valant à la place d'autre chose » et donc à la traiter, elle, son « matériau et son organisation comme un écran à transpercer » ; et cela implique pour

⁶⁹³ Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art - Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris : Gallimard, 1974

⁶⁹⁴ Lyotard Jean-François, « Par-delà la représentation », in Ehrenzweig, p.10

⁶⁹⁵ Jones Ernest /Starobinski Jean, *Hamlet et œdipe*, coll. *Tel*, Paris : Gallimard, 1980

⁶⁹⁶ Lyotard, in Ehrenzweig, p.10

⁶⁹⁷ Lyotard, in Ehrenzweig, p.11

⁶⁹⁸ Lyotard, in Ehrenzweig, p.13

préjugé que l'œuvre remplit une « fonction substitutive, voire vicariante » : elle n'est jamais là qu'à la place de quelque chose qui manque, et parce que cette chose manque. Tant est si bien que cette « prime de séduction n'opère pas autrement, dans la thèse freudienne, que le sommeil dans la théorie du rêve qui lui a aussi pour fonction d'abaisser les défenses, et avec lesquelles conspire [...] toute l'élaboration secondaire. » Tant est si bien qu'à pousser la logique freudienne, l'ensemble formé par les œuvres d'art saurait/devrait s'étendre « jusqu'à des objets dont l'organisation formelle n'est pas nécessairement harmonieuse, pas respectueuse des supposées exigences du processus secondaire, et qui loin d'endormir la censure peuvent la scandaliser. » Mais nous savons que ce ne sera pas du tout le cas, entre autre chose que Freud ignorera « toute la peinture moderne » de son temps.

Pour autant, l'essai d'Anton Ehrenzweig n'a pas pour vocation de combler une lacune, au sens où il s'agirait, simplement en ces termes, de porter l'interprétation psychanalytique sur toute œuvre d'art afin d'élargir le corpus auquel saurait et devrait prétendre la discipline. Il s'agit déjà de remettre en cause un penchant freudien pour la négativité (qui, outre ce dénie manifeste concernant l'art moderne, caractérise l'analyse –défense, refoulement, manque, etc.). D'emblée, le déplacement auguré par Jean-François Lyotard intervient chez Anton Ehrenzweig au niveau du postulat : le processus primaire, ce qui fait surface, est affirmatif ; il ne se pose pas comme chaotique, bien au contraire, c'est la rencontre avec « la rigidité des organisations secondaires qui produit sur l'affirmation initiale un effet de désorganisation ». L'enjeu de la psychanalyse est donc, pour lui, d'atteindre à cette organisation primaire. Et cette atteinte provient par « scanning » : un « procédé par où une recherche s'assure de son résultat par l'exploration mécanique de l'extension entière du champ de son objet ». ⁶⁹⁹ Car la vision primordiale est syncrétique. Et c'est là, bien sûr, que se traduit la modification subséquente au déplacement : il ne s'agit plus de transpercer, mais de scanner, en quoi le dispositif interprétatif à consonance visuelle change -et de même l'espace qui tend à devenir plan et de conjonction. La vision ainsi recherchée, tout à l'opposée de la vision analytique, est syncrétique car elle implique saisie globale et indifférenciation. Par conséquent (et entre autres choses) : elle est impartiale puisqu'elle ne fait pas de différence entre forme et fond ; elle se rapporte à un niveau primitif de l'attention, un niveau infantile ; elle n'est jamais tout à fait détruite, c'est pourquoi elle se reconquiert supposément par « scanning » ; enfin, elle peut s'avérer un « instrument puissant aux mains de l'artiste adulte ».

Sur ce dernier point, précisons : pour Anton Ehrenzweig, un « laxisme de l'artiste » suspend la division extérieur/intérieur, de sorte que l'œuvre revient à un « engendrement des intensités affectives en une face libidinale unique », ce qui somme toute prolonge l'idée freudienne suivant laquelle il y a entre l'artiste et l'œuvre « communication d'inconscient à inconscient ». ⁷⁰⁰ D'où Jean-François Lyotard apporte un bémol : cette zone de communication, « celle d'un espace laxiste, d'un espace de libre déplaçabilité de la libido, est toujours ce qui est en jeu dans l'art *pour autant du moins* qu'il est initiative ». ⁷⁰¹ Or, pertinemment, l'art selon Anton Ehrenzweig n'est qu'initiative ; si bien que pour lui un « dialogue » s'engage entre l'œuvre et l'artiste -où Jean-François Lyotard, pour sa part, estime qu'il s'agit d'une « rencontre », en ce sens qu'il y a

⁶⁹⁹ Ehrenzweig, p.39 (la définition correspond à une note des traducteurs)

⁷⁰⁰ Lyotard, in Ehrenzweig, p.20

⁷⁰¹ Lyotard, in Ehrenzweig, p.21 (c'est moi qui souligne)

« indifférence à la chose faite, non capitalisation ». ⁷⁰² Et cette distinction n'est pas anodine. Le bémol concernant l'initiative intervient précisément à la charnière des deux apports que Lyotard reconnaît à l'ouvrage d'Ehrenzweig, le premier dans le domaine de la psychanalyse, le second quant à saisir ce qui se joue dans l'art moderne : telle une (tentative de) remise en cause, pour aller vite et dans les deux cas, de l'espace théâtrale freudien. Or, à penser que cette espace scénographique est aussi celui de la peinture classique, l'on peut se demander si cette cohérence dans le propos d'Anton Ehrenzweig ne vient pas d'un truchement référentiel suivant lequel la psychanalyse verrait sa part esthétique passer du théâtrale au picturale du fait même que l'auteur s'accorde à quelque approche moderniste en ce domaine, et d'abord au rejet (largement consommé tout de même en 1967, date de parution anglaise) de l'illusion perspective en peinture telle qu'à l'image du proscénium. Qu'il y ait avancée dans le domaine de la psychanalyse, ne serait-ce que dans la mesure où Freud jugeait le champ primaire inaccessible, pour Jean-François Lyotard, cela semble indéniable ; toutefois, elle reste soumise à deux questions d'où ressort sa part esthétique (et, de fait, toute l'importance du bémol). La première concerne « la philosophie de l'histoire de l'art à laquelle Ehrenzweig accorde [...] une place décisive », telle que « l'art contemporain [ferait] le point d'aboutissement d'un processus de retrait libidinal croissant par rapport à la réalité perceptive, et l'hypothèse d'une sorte de pulsation périodique entre les pôles du réalisme et de l'abstraction ». ⁷⁰³ Il n'était pas dit jusque là, ou du moins si clairement, que le modernisme pouvait avoir quelque chose d'hégélien, à tel point forgé dans cette conception de l'art comme « événement initiateur », que « son « histoire » déculpabilisée offrirait une surface [...] où toutes les formes seraient coprésentes [...] les unes dans les autres, où [...] à chaque « époque » déterminée par les chronologies secondaires, on pourrait trouver un très grand nombre de choses sonores, picturales, etc., tout à fait différentes, « anachroniques », voire incompatibles, et des courants métaphoriques allant en tous sens » ; une surface « historiée, elle-même balayée », scannée et « synchrétique en tous points ». La seconde, corrélatrice à la première, concerne l'idée que « tout art est à *plat* pour ainsi dire, pelliculaire », telle que toute initiative, « toute forme en tant que telle s'ajoute au patchwork » constitué comme une bande uniface par l'ajout de chaque fragment d'espace libidinal.

Nous voyons le tableau : silence ou tumulte même combat. Où l'outil psychanalytique nous aiderait bien trop. A entériner nos fictions. A justifier nos goûts.

Quant à ceux de l'anthropologue qui fait preuve de psychologie ? Se saisir simplement de ses méthodes à rebours... Mais encore conviendrait-il de croire qu'à force de reconnaissance les possibilités se limiteraient d'elles-mêmes : modèle architectural, modèle textile, modèle géographique... Et leurs variantes... Et puis...

Comme dit Dan Sperber, donc : « la richesse fait problème ».

⁷⁰² Lyotard, in Ehrenzweig, p.19

⁷⁰³ Lyotard, in Ehrenzweig, p.22

Stratégie 4 - Etudier l'œuvre d'art à l'œuvre

Dan Sperber est un anthropologue que Gilbert Durand qualifierait certainement de « formaliste ». Et pour cause, selon lui, le dit problème de richesse se réglerait à établir un « dictionnaire »⁷⁰⁴ des myèmes et cette tâche, dans le même temps, ne lui paraît pas foncièrement nécessaire puisque la diversité, à lire Lévi-Strauss, se considère « réductible à l'esprit humain ».⁷⁰⁵ Pour autant son approche déborde le tout crédit accordé à l'échange que dénonce Gilbert Durand vis-à-vis de ses pairs. Le raisonnement de Dan Sperber pour l'essentiel s'appuie sur le texte initial de l'anthropologie structurale lévi-straussienne, moins sur l'ouvrage méthodologique que sur la thèse et son digest, *La Pensée sauvage* : la pratique tient de dispositifs « qui seuls rendent intelligibles des schèmes conceptuels » ; la praxis pour l'anthropologie constitue « la totalité fondamentale » ; or, « entre praxis et pratique s'intercale toujours un médiateur, le schème conceptuel, par l'opération duquel forme et matière (dépendante l'une de l'autre) s'accomplissent comme structure, c'est-à-dire comme être à la fois empirique et intelligible »⁷⁰⁶ ; de sorte, « aucune structure, aucune règle n'est universellement présente », mais « l'ensemble des structures est là en puissance, non par la simple collection de chacune d'elles, mais par la combinatoire mentale de l'homme, qui régit leurs groupes de transformations »⁷⁰⁷ ; en bref, l'esprit humain est ainsi « capable de tout engendrer » ; et ce qui est engendré « appartient en propre à l'histoire ».

A entendre ainsi le sens accompli comme étant l'objet du sémiologue ou de l'historien, ce n'est pas celui-là qui, d'après Dan Sperber, intéresse en soi l'anthropologie, mais le sens en train de s'accomplir. De là, l'interrogation à la fois se porte sur la « structuration mnémonique » qui, supposément, opère « sur les mythes pris individuellement, mais aussi sur la trame sous-jacente à l'ensemble des mythes »,⁷⁰⁸ et se développe en raison d'une « conception cognitive, et non sémiologique, du symbolisme en général et des mythes en particulier ». Cette approche demeure discutable au moins sur deux points : d'un côté, la nature humaine, conçue comme « construction théorique empiriquement motivée, semblable en cela à tout objet de science »,⁷⁰⁹ n'est cependant jamais bien loin d'être perçue comme donnée⁷¹⁰ ; d'un autre côté, l'argument cher à Gilbert Durand, selon lequel l'actualisation sémantique sert au fond le formalisme anthropologique, prend ici toute son ampleur, où : l'organisation de la mémoire s'affranchie de l'histoire ; la cognition, du savoir ; l'une et l'autre, de tout sens établi. Et pourtant, rien n'empêche Dan Sperber de parler comme lui de « trame »...

Je ne comprends pas... Je ne comprends pas pourquoi, ni Gilbert Durand, ni Dan Sperber, qui chacun tire à sa manière la méthode lévi-straussienne à l'extrême, jamais ne relève que du sens émane en soi de la forme qui convient à sa recherche, du sens ou plutôt de

⁷⁰⁴ Sperber, p. 61

⁷⁰⁵ Sperber, p. 103

⁷⁰⁶ Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p.173

⁷⁰⁷ Sperber, p. 104

⁷⁰⁸ Sperber, p. 115

⁷⁰⁹ Sperber, p. 118

⁷¹⁰ Concernant cette question, entre autre, l'ouvrage de François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme ? – 5 Philosophie* (coll. *Points*, Paris : Seuil, 1973), est particulièrement éclairant.

l'image, et ce qui l'accompagne de préjugés spatiaux et temporels. D'autant plus qu'il n'est pas négligeable bien sûr, ne serait-ce qu'à constater que le « formaliste » s'en tient à parler de trame tandis que le « structuraliste figuratif » touche au tumulte (architecture, textile, géographie... Et quoi d'autre, mathématique, musique...)

Dan Sperber, néanmoins, relève un nœud crucial, un nœud qui, pour ma part, saurait faire boucle...

Mémoire

Mémoire. Prendre Rosalind Krauss au mot et supposer que nous parlons d'art visuel.

Mémoire. L'entendre écrire « perception » et comprendre « philosophie ». Tout contre elle, lire Rudolf Arnheim n'est pas inconvenant : *La Pensée visuelle* fait aussi argument du rapport fond/forme.⁷¹¹

Mémoire. *Pensée visuelle*. Son postulat : « les opérations cognitives désignées par le vocable « pensée », loin d'être l'apanage de processus mentaux intervenant bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception ».⁷¹²

Mémoire. Rosalind dit « pas d'histoire ». Toutefois, le travail de la vision est de concevoir un monde où persistance et changement jouent des rôles perpétuellement antagonistes : « les changements sont perçus comme de simples accidents d'une identité permanente ; mais la perception révèle aussi la constance comme [...] l'aspect à court terme du changement »⁷¹³

Mémoire. A la fois « arkhé » et « flux de modification ». La perception n'est pas un simple enregistrement du monde extérieur. L'acte perceptif n'est pas isolé ; il est le dernier maillon d'une chaîne d'actes similaires accomplis dans le passé, qui survivent dans la mémoire et qui, parallèlement, conditionnent les percepts futurs. La perception inclut des images mentales et leurs relations avec l'observation sensorielle directe.

Mémoire. Le percept est une forme catégorique. La trace de percept dans la mémoire est générique.

Mémoire. Cependant, la trace ne va pas demeurer intacte. Pour causes : les forces liées à la forme elle-même et au champ de traces qui entoure cette forme. En conséquence : la forme va subir des modifications selon deux directions opposées, la simplification formelle et l'accentuation des traits distinctifs.

Mémoire. Il y a des interactions entre perception et mémoire. La reconnaissance. La reconnaissance « ne peut s'accomplir que si la perception implique aussi -et avant tout- la formation d'un concept de l'objet à classifier. [...] La reconnaissance présuppose la présence de quelque chose à reconnaître. »⁷¹⁴

Mémoire. Dans la pensée humaine, tout concept est provisoire et sujet à modification. « C'est par la logique que nous prouvons, mais par l'intuition que nous découvrons (Henri Poincaré). »⁷¹⁵

⁷¹¹ Arnheim Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris : Flammarion, 1976

⁷¹² Arnheim, p. 21

⁷¹³ Arnheim, p. 61

⁷¹⁴ Arnheim, p. 98

⁷¹⁵ Arnheim, p. 285

Mémoire. La forme la plus simple n'est pas nécessairement la plus fondamentale. Néanmoins, l'« observation directe, loin d'avoir un caractère accidentel, est un mode d'exploration de l'esprit qui, avide de découvrir et d'imposer des formes, a besoin de comprendre, mais en demeure incapable s'il ne se projette ce qu'il voit dans des modèles maniables. Les modèles primitifs sont ceux que suggère l'apparence elle-même : le sens de la vue s'efforce de trouver [...] le modèle le plus simple compatible avec la situation-stimulus donnée. Cette interaction entre les exigences de l'objet et les tendances de l'observateur se reproduit aux niveaux supérieurs de l'entendement. A ce stade, les exigences de l'objet ne se limitent plus à ce qui frappe l'œil ; elles procèdent d'une gamme d'expériences plus étendue, à laquelle le percept doit se conformer. »⁷¹⁶

Mémoire. La signification des modèles visuels oscille entre le spirituel et le matériel.

Mémoire. « Le fait de s'écarter de l'évidence primaire signifie non pas que l'on fait fi de la perception, mais bien plutôt que l'on passe d'un modèle perceptif à l'autre. »⁷¹⁷

Mémoire. Art. De mémoire. Anamnèse.

Mémoire. Je disais à propos de Mondrian que toute une lecture de son œuvre serait à reprendre. Nous reviendrions sans doute aux cubismes. A Braque.

Mémoire. Braque le premier : visuel. Braque l'original : tactile. Braque à la fois : architecte, tisserand et géographe.

Mémoire. Braque à la fois : sinon Cézanne. A forcer : tableau, passage et paysage ; l'outrance.

Mémoire. Je sais, parce que l'image qui me vient et revient n'est pas *La Montagne Sainte-Victoire*.

Mémoire. Elle provient d'un édifice qui n'est pas la cathédrale de Chartres ; ce n'est pas une verrière. Elle est italienne mais ne fait pas méthode ; ce n'est pas une gravure de Dürer.

Mémoire. Elle a tout et n'a rien de commun avec Braque. La grille fait mur. La grille fait toile. En même temps voile et appelle au voyage. Mosaïque de Ravenne (III. 2).

Mémoire. Ce n'est pas tant de la savoir datée du VI^{ème} siècle. Pas tant. Il y en a d'autres, des images qui me hantent, dont certaines plus récentes. Il n'est pas encore lieu d'en parler. Celle-ci me hante.

Mémoire. Du sens déjà là ? Possible. Et ça vous modèle une pensée visuelle. Et ça vous travaille une attention à l'œuvre.

Mémoire. L'œuvre au travail : production-réception.

Fictionnement, certes. Mais, si je peux le concevoir domptable, c'est que je le sais pertinemment irréductible. Faute de statuer.

Fictionnement. Affaire de goûts et réservoir de signes, sans doute. Du privilège à considérer.

Fictionnement. Le primat que j'accorde à la forme tient : d'une volonté de retenue sans clôture ; d'une tentative de cohésion sans fixation ; d'un soupçon de logique sans conclusion ; de l'idée que nous pouvons déduire certaines propositions irrésistibles comme celle d'induire certains penchants probables.

Fictionnement. Une fois dompté l'irréductible, la rationalisation fait pendant. Promesses

⁷¹⁶ Arnheim, p. 290

⁷¹⁷ Arnheim, p. 301

de structure et vues de l'expérience.

Schème. Et je disais que la « mémoire » saurait faire boucle... Vocation scientifique et non moins philosophique, j'envisage une stratégie du regard. A supposer, que la mémoire ménage du signe et de l'expérience, que le modèle tire vers telle ou telle structure, tel ou tel goût, une mécanique propice à l'interprétation de l'œuvre à l'œuvre émerge, un schème suivant lequel la forme wittgensteinienne prend une place primordiale (Fig. 50). Schème. Deuxième image qui me hante : le marteloire. J'accepte, car j'entrevois ses écueils : c'est un dispositif cartographique, qui dit « périple », mais qui prétend tout et ne retient rien du trajet, du cheminement, du regard ou de la pensée que promène l'œuvre d'art. C'est un arrangement avec le tumulte, soit, qui revêt cependant certains avantages. Avant tout mécaniques. Il reconnaît la forme comme possibilité, telle que nous l'avons dite, de structure et de signe, et autrement : d'expérience et de goût, de mémoire et de modèle, de rationalisation et de fictionnement.

Schème. Partant de là, le cheminement se fait, il est à faire, il était fait, il est à refaire, refait, à refaire... Or, si l'on convient que l'expérience n'est jamais la même, que la mémoire varie, que le goût évolue... En conséquence, on reconnaît qu'il en va de même pour les autres termes, les raisons du tumulte.

Stratégie. Du tumulte à contenir, et de même à maintenir. Le modèle est un cap, un souci de maîtrise, arbitraire et fébrile, qui tient mais ne tient qu'à son équilibre. De même que l'ensemble. Et réciproquement. Entre autre ainsi : toute lecture symboliste (même de celles qui s'ignore) est possible et s'admet comme telle ; en particulier, la grille « indice » de peinture, la « structure mythique » signe de l'« art autotélique » ; le « marteloire » lui-même symbole de l'« objet d'art anachronique ».

Stratégie. Sous un tel regard, les versions s'accumulent. Conception multidirectionnelle et substitutions plurielles : production-réception. Sciences de l'art : rengainer sur les propositions du « structuralisme figuratif » sans oublier sa part psychanalytique. Et cela, au fond, n'implique qu'un va-et-vient entre dessaisir et saisir l'histoire, celle de l'art et de ce qui l'entoure. Vaste programme, toujours.

Stratégie. Où cela mène. Une troisième image me revient. Dire qu'elle me hante. L'idée plutôt. Ce qu'elle trafique. A propos d'art. Une conversation d'artistes. Une pratique, retranscrite. Leurs propos organisés, classifiés, affichés, installés. Une œuvre signée Art & Language. *Index II*, 1972 (Ill. 384a et b)

Rhétorique. De loin une forme. Ça tait. De près informe. Ça dit. De loin déforme. Ça plait. De près reforme. Ça rit. Allons savoir. Ou ça médit. D'ici méforme. De là périt. De là de l'art. On prie d'y croire. Comme à la carte. Science de là. D'ici, c'est pris.

Rhétorique. Art & Language dit : « N'oubliez pas que l'image conceptuelle ou, plutôt, que les stylistiques minimalistes ont surgi des difficultés supposées des non-européens à se faire à l'histoire de l'imagerie européenne, à l'historicité de l'imagerie. Il fallait refaire tout ça, afin d'inaugurer un retour à la question de l'« histoire ». »

Cartographie. Graticule à l'échelle (Ill. 385a). *Map of itself*, 1967. Et à grande échelle, on sait où ça mène... (Ill. 385b). Mais pas forcément d'où ça vient. Pas forcément...

Cartographie. Quant à la courte (échelle)... *La Nouvelle grille*. Henri Laborit.⁷¹⁸ Grille de grilles. Quadrillage de quadrillages. Graticule de graticules. Science culture.

Philosophie. Ludwig Wittgenstein. En prétendant faire science de tout, nous avons perdu le sens des limites du langage : la culture suit, à vau-l'eau.

Philosophie. Derniers galops du *Tractatus* : « Il y a bel et bien de l'inexprimable. Celui-ci se montre. Il est l'élément mystique. »⁷¹⁹ ; « La juste méthode de philosophie serait en somme la suivante : ne rien dire sinon ce qui se peut dire, donc les propositions de la science de la nature -donc quelque chose qui n'a rien à voir avec la philosophie- et puis à chaque fois qu'un autre voudrait dire quelque chose de métaphysique, lui démontrer qu'il n'a pas donné de signification à certains signes dans ses propositions. Cette méthode ne serait pas satisfaisante pour l'autre -il n'aurait pas le sentiment que nous lui enseignons la philosophie- mais *elle* serait la seule rigoureusement juste. »⁷²⁰

Philosophie. En substance à cette rigueur. Si on admet le sens irréductible, vient la nuance, la finesse, le sentiment de l'impalpable, de l'indicible et finalement la modestie, la qualité d'effacement devant l'existence, le laisser respirer. Longtemps la science l'aura ignoré et par sa volonté d'omnipotence l'irréductible se sera brisé. Raison pour laquelle la culture est en crise.

Philosophie. En dernier terme : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. »⁷²¹

Théorie de l'art. Rosalind Krauss : « Silence ». Le taire ? Ben, voyons.

Théorie de l'art. Bibi : « Pourtant, ça construit. Et pourtant, ça dit. D'un côté, ça spatialise, ça concrétise, ça réalise, ça rationalise, ça idéalise, ça spiritualise, ça réfléchit, ça pense, ça crée. De l'autre, ça s'envisage, ça s'établit, ça s'éprouve, ça se pose, ça s'estime, ça se présume, ça s'élabore, ça se manipule, ça se conçoit. Et dans ce processus où semblent se distinguer production et réception, il ne s'agit pas de définir, ici le regardeur, là l'artiste, mais de comprendre un mécanisme à l'œuvre : celle-ci produit encore qu'elle se reçoit, celle-ci reçoit encore qu'elle se produit ; c'est là une autre manière de dire que l'objet d'art est anachronique, toujours passé et déjà à venir, ce qui d'emblée lui suppose un rapport bien singulier tant au présent qu'à l'histoire. »⁷²²

Théorie de l'art. Bibi. Modestie de l'art, de la pensée visuelle... Mon œil.

Philosophie. Gaston Bachelard. Un complexe de culture.

Théorie de l'art. Bibi. Une fois supposé un schème...

Anthropologie. Claude Lévi-Strauss. L'homme aura toujours pensé aussi bien.

Psychologie. Anton Ehrenzweig. L'art est pelliculaire.

Psychologie. Jean-François Lyotard. Cette science est éprise d'esthétique.

Théorie de l'art. Hubert Damisch. La qualité de l'oignon.

Théorie de l'art. Gilbert Durand. A rebrousse poil.

Théorie de l'art. Daniel Arasse. Des histoires de l'art.

⁷¹⁸ Laborit Henri, *La Nouvelle grille*, coll. *folio*, Paris : Gallimard, 1974

⁷¹⁹ Wittgenstein, 6.522

⁷²⁰ Wittgenstein, 6.53

⁷²¹ Wittgenstein, 7

⁷²² Théorie de l'art. III - C - 3

Postulat. La rencontre, telle que voulue par Jean-François Lyotard n'est pas le propre de l'artiste à l'œuvre ; c'est un rapport qui se rejoue chaque fois : production-réception.

Postulat. Le cheminement est une revue de détails. Un déroulement perceptif. Une expérience, un outil d'analyse qui privilégie de la rencontre son caractère diachronique.

Postulat. Le « scanning » est une vision d'ensemble. Une dérive perceptive. Une expérience, un outil d'analyse qui privilégie de la rencontre son caractère synchrétique.

Postulat. Ces deux états de la pensée visuelle interfèrent. Cette interférence est l'économie de l'expérience à l'œuvre. Elle fait l'équilibre de ce qui se déduit et de ce qu'induit la rencontre.

Postulat. La rencontre n'est jamais tout à fait la même. De l'une à l'autre, l'équilibre joue de permanences et de variations. D'où proviennent et surviennent des effets de « gain », de « perte » et de « constance » dans l'orientation (par rapport à telle valeur, tel sens, telle construction, tel régime, telle trace, telle rigueur, telle fantaisie), soit en terme de tendance.

Postulat. Toute impression de « gain » est un tiraillement du rapport regard/œuvre, une « déviance » de la forme, selon telle et/ou telle ligne de « rhumb ».

Postulat. Tout sentiment d'abandon *était* une vision synchrétique que suit déjà une impression de « perte », c'est-à-dire de « gain » par la négative.

Postulat. Aucune impression n'est ni bonne, ni mauvaise : même la conforme, même la convenue, même l'habituelle, la rassurante, ou l'arrangeante, la neutralisante, même l'outrancière, même l'incongrue, la stimulante, l'inattendue, la déconcertante, la saugrenue, la renversante, même.

Méthode. Noter comme ces impressions venaient, « à chaud ».

Méthode. Sur cette base, une « statistique » se dégage : des invariances, des fréquences, des résurgences, des « accidents », des « surprises »

Postulat. Cette « statistique » est sous influences : toute nouvelle rencontre hérite des précédentes, de ces prises de notes, de toute réflexion « à froid », de rencontres avec d'autres œuvres, de lectures faites entre temps, de telle problématique se mettant en place, de tel corpus qui se prétend, de tel examen, etc. En conséquence, toute conclusion fait état d'une quantité et d'une qualité de rencontres à un moment donné d'une analyse de l'expérience de l'œuvre d'art à l'œuvre.

Postulat. Toute conclusion sur l'œuvre d'art tait l'art, ou ne peut que faire œuvre.

Postulat. Toute science est provisoire. En l'occurrence celle de l'art, qui fait des histoires et s'inquiète du goût.

Postulat. A faire des histoires, cette « statistique » intéressera d'autant mieux l'Œuvre, le Mouvement, la Période, et finalement l'Histoire de l'art.

Postulat. Affaire de goût, cette « statistique » intéressera d'autant mieux l'Œuvre, le Mouvement, la Période, et finalement l'Esthétique.

Postulat. Une approche scientifique de l'art connaît pour seuils une œuvre, une histoire et une esthétique ; elle se doit de les reconnaître.

Postulat. Cette reconnaissance est de trois types : comme intervient la neutralisation (la contradiction), comme intervient la convention (l'habituel), comme intervient la prédilection (le goût). D'où l'importance de noter pour chaque rencontre le tout venant des impressions (ou le tout venu « à chaud ») et, comme cela est impossible, jouer sur le

nombre de rencontres : refaire, refaire, refaire... A se demander s'il n'est pas déjà là une sorte de grille ? Bien sûr. Nous savons qu'elle est au moins de caractère « statistique ».

Ecole. C'est une démarche qui voudrait s'inscrire dans le sillage d'Edgar Morin. De son injonction faite à la science.⁷²³

Ecole. C'est une démarche qui voudrait étendre son appel, conjuguant par principe la notion de pensée complexe et le présage lévi-straussien suivant lequel l'homme aura toujours pensé aussi bien.

Ecole. Cette conjugaison implique que l'évidence et l'incertitude, la clarté et l'imprécision, l'unilatéralité et l'ambiguïté, la logique et la contradiction participent autant de l'œuvre d'art à l'œuvre, soit de la rencontre définie par le binôme production-réception et donc de toute analyse prétendument « objective » la concernant et, plus généralement, concernant l'art. C'est, avec la « forme » déterminée *hic et nunc* en tant que « puissance générative », le second axiome qui donne à cette démarche son cadre théorique, en même temps que sa cohérence.

Ecole. En conséquence, de ces deux axiomes, il est posé que toute découverte scientifique concernant le phénomène art est invention et, néanmoins, découverte. La réciproque, d'ailleurs n'est pas impossible mais sort du champ scientifique ; la question est alors de faire œuvre.

Reconnaissance. C'est sur cet ensemble axiomatique que l'intuition kraussienne s'envisage reconduite contradictoirement.

Reconnaissance. Cette démarche ne fait preuve que de stratégie. Cette stratégie fait système et je n'en vois certainement pas tous les travers. Il y aura recherche tant que ce système générera son lot d'interrogations. J'en perçois quatre qui, longtemps, retiendront mon attention. Le dernier chapitre en exposera les termes aussi succinctement qu'avec prétention.

⁷²³ Mémoire. Introduction.

Stratégie 5 - Ouvertures

Première ouverture.

Et puisqu'un *Tressage* de 1965 servait un modèle pour le moins « original » au discours sur la peinture (encore que ce modèle ne fût pas vraiment « nouveau » au jeu de la peinture lui-même).

Et puisqu'un *Index* de 1972 revenait comme prétexte à clôture, prenant la critique aux mots comme en pratique et l'offrant à la carte, de sorte que le discours devait faire œuvre d'art (sans peinture au grand dam, mais est-ce à dire en-dehors de tout enjeu pictural ?) et, dans le même temps, s'exposer à la ruine.

Et puisqu'un article de 1979 avait fait le repère entêtant, qui disait « silence », « autonomie », autotélie » de l'art, de la peinture, et, se faisant, allait s'affirmer en tant qu'« idéologie » à l'heure même où le voir viendrait à confondre le langage pictural et le langage mathématique (« arithmétique »).

Et puisqu'il était question : pour Rouan, d'en découdre avec le sempiternel attrait de l'historien de l'art pour « la rigueur et la géométrie » (d'un Mondrian, en l'occurrence) ; pour Art & Language, de reprendre en main la théorie comme d'interroger « l'« histoire », son imagerie ; et pour Krauss, d'asseoir en « icônes » comme en « diagramme », et selon elle en toute logique, la pratique artistique hors l'histoire.

Et puisque la grille, désormais, irait se concevoir formellement et verbalement dans le domaine de l'art, et notamment de la peinture.

Rejouer l'analyse à « conter » de la période : 1960-1980.

Appliquer la méthode ; partir des modèles et de leurs variantes ; juger d'un corpus représentatif : Lawrence Weiner, Claude Viallat, François Rouan, Jean-Pierre Raynaud, François Morellet, Agnès Martin, Richard Long, Sol Lewitt, Martin Barré (Ill. 90 et 386 à 393) ; se réjouir comme ça « colle » ; puis se dire : « Fatalement concluant. Même un peu trop ».

Revenir à « Grilles », ajuster ses questions : matière/esprit ; centrifuge/centripète ; dialectique/contradiction ; France/Etats-Unis ; traits d'époque ou autres ?

Reconnaître des interférences, des attermoissements, des réfutations, des indifférences, entre les grilles ? Entre pratique et théorie ? Art et langage ?

Et puisqu'il était aussi question de va-et-vient, de près et de loin, de mesure et de distance, de modèles et de mystification... S'appesantir sur certaines propositions philosophiques qui rejaillissent de cette époque, pour commencer : le simulacre et la simulation,⁷²⁴ le lisse et le strié.⁷²⁵

Deuxième ouverture.

Pour exemple : esprit ou matière ? En ce cas, jouer la confrontation de Sol Lewitt et de Claude Viallat est prometteur, lui pour qui tout l'art ramené au concept se heurte à la réalisation, lui pour qui tout l'art voué à l'expérimentation s'accommode d'un système absolument drastique. Prometteur. Mais, je peux bien dire « voyez les deux faces d'une même pièce », ce genre de chose, pour l'heure, le travail de rencontres s'est fait indépendamment, d'une œuvre à l'autre. Or, ainsi, la comparaison frôle l'impertinence, car elle se commet sans risque, à l'équilibre, en appui sur l'axe méthodique,

⁷²⁴ Baudrillard Jean, *Simulacre et simulation*, Paris : Galilée, 1981

⁷²⁵ Deleuze Gilles /Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie - Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980

modèle-mémoire/rationalisation-fictionnement ; et, par conséquent, ne ménage (ne peut ménager) que de jolis parallèles et de gentils espacements, tout clairs, tout nets, sans surprise, ni accident, au mieux des effets de tensions et d'écarts sages. Mais je présume qu'à force de me frotter simultanément à ces deux œuvres ressortiront des valeurs profondément communes et des tiraillements tout aussi sévères, d'abord ceux qui s'accordent à l'axe analytique (selon lequel l'*a priori* se dégage *a posteriori*), puis ceux des autres axes, innommables, l'un déconcertant peut-être, l'autre renversant, dans les deux cas des plus fructueux, éventuellement (Fig. 51a à e).

Dans l'immédiat, l'expectative est surtout d'ordre méthodologique. Ainsi, j'envisage par le schéma une comparaison de ces deux œuvres mécaniquement sage, quel que soit leur nœud de liaison (Fig. 52) ; il en ressort une sorte graticule laissant prévoir que, dans ce cas, les rencontres de l'une et les rencontres de l'autre se neutralisent (Fig. 53) ; une image me revient alors, la quatrième, tel un appareil de mesure impérieux, telle la manifestation d'un attachement troublant entre ma démarche et la période 1960-1980, une « ultime œuvre de peinture » signée Ad Reinhardt (Ill. 394), telle une préoccupation qui transparait déjà concernant l'*Index*, telle une obsession que je pourrais poser comme suit : où l'amorce fait conclusion, advient l'*Ultimate painting*, l'œuvre d'« Art as Art », ⁷²⁶ l'autotélie soutenue, soit ; et après... Parti pris. Puisque l'annonce était faite, « no chess plain » ⁷²⁷ : courir l'échec. Si la méthode telle une période s'engage en fin de partie : jouer sur les mots. La porte ouverte à tous les termes ; le dispositif du « tout est tout » ; ou du « tout se vaut ». Il y aurait là quelque chose, tant de choses, à creuser (laissée(s) en plan). Stratégie du marteloire ou du viseur multidirectionnel. Si tout se vaut, recouvrir à plein le fin du geste, l'original : l'indice symbole, la grille peinture... L'*Après la grille*. L'après pour apprêt... Mort de l'art claire et nette... Franchement, y aura-t-on cru ? Pour ma part, non.

Aussi, tester les règles et, pour ce qui est du plateau, de l'échiquier, du « sous-jeu », entre autres maîtres : relire Damisch.

Art game.

Troisième ouverture

Et si le jeu a tant d'importance, tant d'implications possibles, en art : s'étonner.

S'étonner de ce que les échecs aient pu, au moins jusque cette œuvre de peinture « ultime », s'y frayer la part belle.

L'excellence du dispositif, de la mécanique, de la stratégie ? Métaphore de la scène, du tableau ? Peut-être.

Mais s'étonner, dès lors, qu'ils ressortent si peu chez le philosophe qui, de Pascal à Schiller, s'intéresse au jeu. ⁷²⁸

Une problématique serait à poser qui, de noter la part « laide » faite au hasard en son nom et le soin qu'on lui prête, parfois, de développer l'imagination, voire d'en concevoir les conditions, devraient intéresser au premier chef la notion de fictionnement et, globalement, celle de science consacrée au phénomène art lorsqu'elle s'accorde à celle de

⁷²⁶ Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy. », in Selz Peter /Stiles Kristine (s. l. d. d.), *Theories and documents of contemporary art - A sourcebook of artists writings*, Berkeley : University of California Press, 1996

⁷²⁷ Ad Reinhardt, cité in Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, p. 163

⁷²⁸ Duflo Colas, *Le Jeu : de Pascal à Schiller*, Paris : Presses universitaires de France, 1997

pensée complexe.

Quatrième ouverture.

Dans cette optique, définir un modèle ludique et stratégique.

Penser Henri Matisse. Comme l'échiquier perspectif se met au service du pattern (Ill. 197)?

Penser Paul Klee. Comme la *Théorie de l'art moderne* règle en une page le problème (Ill. 395a)? Qui, toutefois, à l'œuvre se reconnaît *En rythme* (Ill. 395b) puis fait surenchère (Ill. 395c)?

Penser Marcel Duchamp. Comme la partie « plastique » (Ill. 396) conduit au *Ready made* ?

Penser qu'une enluminure du XIII^{ème} siècle (Ill. 397) saurait faire son œuvre...
Cinquième et dernière image.

EPILOGUE

Enfonçons une porte ouverte.

Une recherche, tant circonscrite qu'approfondie soit-elle, outre ce qu'elle peut produire de compréhension, doit aussi s'envisager en termes d'orientation, de manque et d'imprécision. Il ne s'agit pas, écrivant cela, d'entamer un plaidoyer, de tenter l'excuse par avance ou de vouloir quelque indulgence, mais bien plutôt de revendiquer un parti pris, une position. Cette prétention est inhérente à la problématique posée en titre, grille et complexité, intrinsèque à ses termes comme à leur coordination. Afin que nous puissions dès l'abord en convenir, je commencerai par vous raconter une petite histoire, ce qui m'a conduit à partir de là.

Il y eut, dans un premier temps, un travail de peinture qui aboutissait à une impasse. J'en étais venu à produire un trompe-l'œil de patchwork marouflé sur un panneau de bois dont le cadre recouvert en continu par l'assemblage de patterns était pris dans la masse (Ill. 398a à c), un faux trompe-l'œil en vérité puisqu'un second patchwork, fait de vernis et de glaci, contrariait l'illusion en filigrane, sans jamais l'éteindre tout à fait pourtant, quitte à reprendre le flambeau sous certains angles extrêmes (Ill. 399). Impasse ? En ce sens qu'il n'était plus, pour moi, que de reconduire un procédé : je pouvais penser « série », certes, et supposer là un mode de création, de questionnement en tant que peintre, mais je songeais déjà « sclérose », « ergotage », « recette » et, somme toute, à écrire « *Virtualité et tableau*⁷²⁹ ont quelque chose à voir », m'étreignait à peindre le sentiment d'en rester coi. De ce travail introspectif ou, si bien, pensif sur mon activité d'artiste, trois couples ressortaient en points d'interrogation : figuration et abstraction ; potentialité et réalité ; histoire de l'art et grille ? A travers une étude de l'œuvre de Georges Rousse, ce dernier point allait m'apparaître essentiel et me mener à la notion de fictionnement.⁷³⁰ J'aurais pu m'en contenter et me remettre à l'ouvrage, cependant, que nenni, *fictionnement et grille* n'étaient pour moi qu'une autre manière de dire « *virtualité et tableau* ont quelque chose à voir », le même refrain, à ceci prêt que la problématique chaque fois posée au gré d'une conjonction de coordination additive (*et*) trouvait dès lors sa formule de complaisance et de circonspection, *ambigüités révélatrices*, sa formule affirmative en quelque sorte, apte à se décliner en « *tableau est virtualité* », « *grille est fictionnement* », « *art est ambigüité* », *c'est* une révélation ; il se serait agi d'exposer ce genre de certitudes fumeuses : je savais donc nous savions.

Mais quoi, au juste...

J'entrevois que la « grille » débordait mes dires, le carcan formaliste auquel l'avait assigné l'histoire, le domaine de la peinture, l'art. De cette intuition devait s'asseoir l'aspiration, j'étais mieux enclin à effectuer une recherche théorique sur l'art qu'à me fondre dans une quête artistique qui, de fait, eut été illusoire, strass et paillettes, poudre aux yeux, simulée, sans risque. Aux demeurant, Art & Language s'était depuis longtemps remis à peindre, le philosophe et l'anthropologue laissaient entendre à leurs manières que « tout cela » revenait au même dès le départ, et finalement : auquel cas mon inclination reviendrait un jour à s'exposer aussi comme art, et non seulement comme élucubration critique, peut-être. Le sociologue prônait les vertus de l'incertain dans le cadre très

⁷²⁹ Bouchon François, *Virtualité et tableau*, Maîtrise, Université Jean Monnet, Saint Etienne, 2002

⁷³⁰ Bouchon François, *Ambigüités révélatrices*

organisé du laboratoire ; dubitatif quant au fait de pouvoir porter un regard proprement scientifique sur l'art, en réponse à cet appel, mon souci serait pour commencer celui de l'objectivation. Vague prétention.

Des trois modèles abordés le long de mon mémoire, cette petite histoire met en avant ma prédilection pour l'image textile. Soit, l'architecture y aura pris une place des plus imposante et la cartographie, via le marteloire, offert à grands traits, et à dessein, une méthode de recherche à poursuivre ; toutefois, rappelons que son articulation se posait d'emblée pour tresse, constituée de trois brins comme il se doit, l'un typologique, l'autre historiographique, et le dernier, dit « plus théorique », que je qualifierai désormais d'analytique. A reprendre les fils du discours, ou ne serait-ce qu'à voir la table des matières, nous remarquons que cette tresse se développe en trois phases (qui correspondent aux trois parties).

La première présente un aspect serré, voire apprêté ; elle sera dite *appliquée*. Cet aspect tient de son engagement, à débiter bien évidemment, à poser les bases de l'intrication, mais surtout à étudier pour elles-mêmes les œuvres cubistes, habituellement consacrées dans leur rôle précurseur, portées aux nues pour sûr, et pourtant, de ce fait, figées en bloc, mésestimées à force, par manque d'attention particulière, en tous cas d'attention particulièrement soutenue. Son apport essentiel, outre le fait de définir la grille en tant que forme et, comme telle, sujette à conjonction : son insistance portée sur le réalisme tactile et l'importance de l'ovale chez Braque.

La deuxième est sous tension et sera dite *crispée*. Pour cause, il y était question de tirer les inconséquences d'une interprétation purement « matérialiste » comme de raidir jusqu'à l'outrance une approche « spiritualiste » de l'œuvre mondriane. Son apport essentiel, outre le fait de montrer qu'une considération résolument architecturale de la grille relève de ce second crédo : son instance portée sur le caractère évolutif du néo-plasticisme et l'importance que le « quasi » revêt à cet égard.

La troisième semble plus lâche, à l'état d'ébauche ; je la qualifierai de *détendue*. Puisqu'en conséquence, tout reste à faire. Son apport essentiel, outre la mise place d'une stratégie d'analyse fondée sur le repérage de quelques modèles et variantes inhérents à la grille : une proposition de lecture concernant les premiers travaux cubistes de Braque, dénuée de tout fondement autre que formel.

Tout reste à faire, donc. Lors même qu'un quatrième modèle pointe, ne serait-ce qu'à éveiller un manque concernant le nœud de départ prétendument représentatif de la grille moderniste : Braque/Mondrian/Matisse. Et ce manque se rapporte avant tout à l'œuvre de celui-ci, une pièce maîtresse dans l'élaboration du discours théorique sur laquelle, pour le coup, je me serai assez peu concentré. Et pour cause, non pas tant le modèle ludique et stratégique, auquel se réserve mon prochain travail, qu'en l'état une limite relative à ma prise en charge du modèle textile dont il est le chantre. Une limite, néanmoins, que je ne saurai traduire pour l'heure qu'en terme de jeu : le mot revenant (au sens mécanique et le plus souvent sous couvert d'un verbe) chaque fois que l'analyse se perd en conjectures, ou la forme en rien.

Et puisque Duchamp était si peu là. Et puisque Klee... Malevitch, etc. Surpasser l'échec, ce prochain travail débutera par *La Famille du peintre*.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues d'expositions

Bois Yve-Alain et al., *Piet Mondrian*, catalogue d'exposition, Milan : Leonardo Arte, 1994

Briend Christian (s. l. d. d.), *Albert Gleizes - Le cubisme en majesté*, Catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001

Centre de création industrielle (s. l. d. d.), *Cartes et Figures de la Terre*, Catalogue d'exposition, Paris : Centre G. Pompidou, 1980

Ceysson Bernard (s. l. d. d.), *Abstraction/Abstractions - Géométrie provisoire*, Catalogue d'exposition, Saint-Étienne : Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1997

Green Christopher (s. l. d. d.), *Juan Gris, peintures et dessins 1887-1927*, Catalogue d'exposition, Marseille : Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1998

Jannièrè Janine /Joubert Alain (s. l. d. d.), *Mosaïques d'étoffes – A la recherche de l'hexagone*, catalogue d'exposition, s. l. : Conseil Général de la Seine- Maritime, 2003

Association connaissance du tapis d'art, *Quilt ou patchwork – mosaïques textiles*, Catalogue d'exposition Clermont- Ferrand : Association connaissance du tapis d'art, 1996

Rubin William (s. l. d. d.), *Picasso and Braque : a symposium*, New York : MoMA, 1992

Essais d'histoire

Alpers Svetlana, *L'Art de dépeindre – La peinture hollandaise au XVII^{ème} siècle*, coll. *Bibliothèque illustrée des histoires*, Paris : Gallimard, 1990

Arasse Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999

Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, coll. *folio essais*, Paris : Gallimard, 2006

Arasse Daniel (Loiseau Jean-Claude), *Histoires de peintures*, entretien radiophonique en 25 parties, Paris : France-Culture, 2004

Badovici Jean (s. l. d. d.), *L'Architecture vivante*, Paris : Morancé, 1925

Baltrušaitis Jurgis, *Anamorphose ou Thaumaturgus Opticus – Les perspectives dépravées*, Paris : Flammarion, 1984

Bechmann Roland, *Les Racines des cathédrales*, Paris : Payot, 1996

Bechmann Roland, *Villard de Honnecourt – La pensée technique au XIII^{ème} siècle et sa communication*, Paris : Picard, 1991

Bousquet-Bressolier Catherine (s. l. d. d.), *L'###il du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1995

Cohen Jean Louis /Damisch Hubert (s. l. d. d.), *Américanisme et modernité - L'idéal américain dans l'architecture*, coll. *Histoire et théorie de l'art*, Paris : EHESS/Flammarion, 1993

Crozet René, *L'Art roman*, Paris : Quadrigue/Presses universitaires de France, 1962

Curatola Giovanni, *Les Tapis*, Paris : Nathan, 1982

Dal Co Francesco /Tafari Manfredo, *Architecture contemporaine*, Paris : Berger/Levrault, 1982

Damisch Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou Les dessous de la peinture*, coll. *Fiction et Cie*, Paris : Seuil, 1984

Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, coll. *Idées et recherches*, Paris : Flammarion, 1987/1993

- Damisch Hubert, *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil, 1972
- Davy Marie Madeleine, *Initiation à la symbolique romane (XIIème siècle)*, Paris : Flammarion, 1977
- De Chassesey Eric, *La Peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis, 1910-1960*, Paris : Gallimard, 2001
- Duby Georges, *Le Temps des cathédrales – L'art et la société – 980-1420*, Paris : Gallimard, 1976
- Duby Georges, *Le Moyen- Age – L'Europe des cathédrales – 1140-1280*, Genève : Skira, 1984
- Einstein Carl, *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille : André Dimanche, 1993
- Giraud Monique /Laporte Gül, *Patchwork d'Hier et d'aujourd'hui*, Paris : Fleurus, 1996
- Gombrich Ernst, *The Sens of order*, Londres : Phäidon, 1984
- Grabar Oleg, *L'Ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris : Flammarion, 1996
- Greenberg Clement, *Art et culture – Essais critiques*, Paris : Macula, 1988
- Grodecki Louis, *Le Vitrail roman*, Paris : Office du livre/Vilo, 1977
- Jacob Christian, *L'Empire des cartes – Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992
- Keene Raymond, *Histoire du jeu d'échecs*, Oxford : Phäidon, 1990
- Koolhaas Rem, *Delirious New York*, New York : Monacelli Press, 1994
- Krauss Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993
- Lecoy de la Marche Albert, *Le Treizième siècle artistique*, Lille : s. n., 1889
- Lichtenstein Jacqueline (s. l. d. d.), *La Peinture*, coll. *Textes essentiels*, Paris : Larousse/Bordas, 1997
- Male Emile, *Art et artistes du Moyen Age*, Paris : Colin, 1927
- Murray Peter et Linda, *L'Art de la Renaissance*, Londres : Thames and Hudson, 1991
- Pauwels Yves, *L'Architecture au temps de la Pléiade*, Paris : Montfort, 2002
- Pichon Michèle, *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait : avec Bachelard, rêver et peindre les éléments*, Paris : L'Harmattan, 2005
- Quicherat Jules Etienne (De Lasteyrie Robert), *Mélanges d'archéologie et d'histoire - Archéologie du Moyen Age : mémoires et fragments*, Paris : Picard, 1886
- Riegl Aloïs, *Questions de style - Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris : Hazan, 1992
- Scully Vincent, *L'Architecture moderne – Architecture de la démocratie*, Paris : Deux Mondes, 1962
- Semper Gottfried, *Du style et de l'architecture -Ecrits 1834-1869*, Coll. *Eupalinos*, Marseille : Parenthèses, 2007
- Turner Richard, *La Renaissance à Florence*, coll. *Tout l'art - contexte*, Paris: Flammarion, 1997
- Yates Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1987

Monographies d'artistes, de mouvements

- Alibert Pierre, *Albert Gleizes - Naissance du cubisme*, Saint Etienne : Dumas/Aubin-Visconti, 1982
- Antliff Mark /Leighen Patricia, *Cubisme et culture*, Paris : Thames & Hudson, 2002

Bouchon François, *Ambiguïtés révélatrices – La grille dans l'œuvre de Georges Rousse*, D. E. A., Université Jean Monnet, Saint Etienne, 2003

Cabanne Pierre, *Le Cubisme*, Paris : Terrail, 2001

Carrà Massimo /Descargues Pierre, *Tout l'œuvre peint de Braque - 1908-1929*, coll. *Les Classiques de l'art*, Paris : Flammarion, 1973

Centre Pompidou, *Henri Matisse*, coll. *Monographies des grandes figures de l'art moderne, Dossiers documentaires sur les collections du Musée national d'art moderne*, <http://www.centre-pompidou.net/ressources/ENS-matisse/ENS-matisse.htm>

Daix Pierre, *Journal du cubisme*, Genève/Paris : Skira, 1982

De Rubercy Erick, *Braque*, coll. *Découvrons l'art du XX^{ème} siècle*, Paris : Cercle d'art, 2004

Degrand Michel /Vouters Bruno, *L'##il bleu d'Henri Matisse*, s.l. : Ateliergalerieditions, 2006

Deswarte Rosa Sylvie (s. l. d. d.), *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et imprimerie I*, Lyon : Mémoire Active, 2004

Droste Magdalena (Bauhaus Archiv), *bauhaus 1919-1933*, Paris : Taschen, 2002

Eluard Paul /René-Jean, *Jacques Villon ou L'Art glorieux*, Paris : Louis Carré, 1948

Emiliani Andrea (Margarita del Campo), *Raphaël : La Chambre de la Signature*, coll. *Chefs d'œuvre de l'art italien*, Paris : Gallimard, 2002

Fry Roger, *Le Cubisme*, Cologne : Dumont Schauberg, 1966

Gaya Nuño Juan Antonio, *Juan Gris*, Barcelone : Polígrafa, 1984

Girard Xavier, *Matisse « Une splendeur inouïe »*, Paris : Gallimard, 1993

Golding John, *Le Cubisme*, Paris : Julliard, 1962

Kahnweiler Daniel-Henry, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris : Gallimard, 1946

Labrusse Rémi, *Matisse – La condition de l'image*, Paris : Gallimard, 1999

Mac Carter Robert, *Frank Lloyd Wright*, Paris : Phaidon, 2002

Manetti Antonio /Vasari Giorgio (Lauriol Claude), *Filippo Brunelleschi : 1377-1446 : la naissance de l'architecture moderne*, traducteur, Paris : l'Équerre, 1980

Mardaga Pierre, *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles : Mardaga, s. d.

Massu Claude, *Chicago : de la modernité en architecture 1950-1985*, Marseille : Parenthèses, 1997

Menocal Narciso G., *Architecture as nature – The Transcendentalist idea of Louis Sullivan*, Madison : University of Wisconsin Press, 1981

Milner John, *Mondrian*, Paris : Phaidon, 1992

Monod-Fontaine Isabelle (s. l. d. d.), *Matisse*, Paris : Centre G. Pompidou, 1989

Paulhan Jean, *La Peinture cubiste*, coll. *Médiations*, Paris : Denoël/Gonthier, 1970

Pfeiffer Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright 1867-1959 - Construire pour la démocratie*, Köln : Taschen, 2004

Potié Philippe, *Philibert De L'Orme - Figures de la pensée constructive*, Marseille : Parenthèse, 1996

Richard Lionel, *le Bauhaus – école de design*, Paris : Somogy, 1974

Roche-Pézarid Fanette, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Ecole française de Rome, 1983

Roux Louis (s. l. d. d.), *Le Cubisme - Travaux IV*, Actes du premier colloque d'Histoire de l'Art Contemporain tenu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne /CIEREC, 1973

Rubin William, *Picasso et Braque – L'invention du cubisme*, Paris : Flammarion, 1990

- Schefer Jean Louis, *Scénographie d'un tableau*, coll. *Tel Quel*, Paris : Seuil, 1969
 Schneider Pierre, *Matisse*, Paris : Flammarion, 1984
 Seuphor Michel, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*, édition nouvelle, augmentée et corrigée, Paris : Flammarion, 1970
 Skinner Quentin, *L'Artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le bon gouvernement*, s. l. : Raison d'agir, 2003
 Szambien Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834 - De l'imitation à la norme*, coll. *Architectures*, Paris : Picard, 1984
 Twombly Robert, *Louis Sullivan – His Life & Work*, Chicago : University of Chicago, 1986
 Van Zanten David, *Sullivan's City -The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, New York : Norton & Co., 2000
 Warncke Carsten Peter, *L'Idéal en tant qu'art – De Stijl 1917/1931*, Paris : Taschen, 1990

Ouvrages théoriques

- Aristote (Tricot Jules), *Métaphysique*, 2 tomes, coll. *Bibliothèque des textes philosophiques*, Paris : Vrin, 1991
 Aristote (Pellegrin Pierre), *Physique*, coll. *G. F.*, Paris : Flammarion, 2002
 Arnheim Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris : Flammarion, 1976
 Bachelard Gaston, *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Corti, 1983
 Baudrillard Jean, *Simulacre et simulation*, Paris : Galilée, 1981
 Borges Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie - Histoire de l'éternité*, coll. *10/18*, Paris : Union générale d'éditions, 1994
 Chomsky Noam, *Le langage et la pensée*, coll. *Petite bibliothèque Payot*, Paris : Payot, 1990
 Damisch Hubert, *Traité du trait – Tractatus tractus*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995
 De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, coll. *Payothèque*, Paris : Payot, 1980
 Deleuze Gilles /Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie - Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980
 Derrida Jacques, *De la grammatologie*, coll. *Critique*, Paris : Minuit, 1967
 Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, coll. *Nathan-Université*, Paris : Nathan, 1990
 Duflo Colas, *Le Jeu : de Pascal à Schiller*, Paris : Presses universitaires de France, 1997
 Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1969
 Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre – de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992
 Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art - Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris : Gallimard, 1974
 Eliade Mircea, *Images et symboles – Essai de symbolisme magico-religieux*, coll. *Tel*, Paris : Gallimard, 1989
 Freud Sigmund (Jankélévitch, Samuel, Le Lay Yves), *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, coll. *Petite bibliothèque Payot*, Paris : Payot, 1989

Freud Sigmund (Heim Cornélius), *Sur le rêve*, coll. *folio essais*, Paris : Gallimard, 1988

Freud Sigmund (Jankélévitch, Samuel), *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, coll. *Petite bibliothèque Payot*, Paris : Payot, 1990

Hegel Georg W. F. (Khodoss Claude), *Esthétique*, coll. *Les grands textes philosophiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998

Jones Ernest /Starobinski Jean, *Hamlet et œdipe*, coll. *Tel*, Paris : Gallimard, 1980

Kant Immanuel (Philonenko Alexis), *Critique de la faculté de juger*, coll. *Bibliothèque des textes philosophiques*, Paris : Vrin, 1989

Kant Immanuel (Alquier Ferdinand), *Critique de la raison pure*, coll. *folio essais*, Paris : Gallimard, 1990

Katz Stéphanie, *L'Écran, de l'icône au virtuel : la résistance de l'infigurable*, coll. *L'Ouverture philosophique*, Paris : L'Harmattan, 2004

Krauss Rosalind, *L'Inconscient optique*, Paris : Au Même Titre, 2002

Krauss Rosalind, *Le Photographique - Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990

Laborit Henri, *La Nouvelle grille*, coll. *folio*, Paris : Gallimard, 1974

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Pocket, 1997

Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962

Lévi-Strauss Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Berlin/New York : Mouton de Gruyter, 2002

Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979

Lyotard Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants – Correspondance 1982-85*, Paris : Galilée, 1986

Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, coll. *Communication et complexité*, Paris : ESF, 1990

Nietzsche Friedrich (Marietti Angèle K.), *Le Livre du philosophe*, Paris : Aubier/Flammarion, 1960

Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris : Galilée, 1990

Payot Daniel, *Le Philosophe et l'architecte - Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris : Aubier/Montaigne, 1982

Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978

Peirce Charles Sanders, *Œuvres philosophiques, Volume I, Pragmatisme et pragmatisme*, coll. *Passages*, Paris : Cerf, 2002

Platon, *Œuvres complètes*, 23 volumes, coll. Universités de France, Paris : Belles lettres, 1985

Ptolémée Claude, *Geographia* (Strasbourg 1513), Amsterdam : Theatrum orbis terrarum, 1966

Ptolémée Claude, *Traité de géographie*, Bordeaux : J. Peyroux, 1989

Quillet Pierre, *Ernst Cassirer*, Paris : Ellipses, 2001

Souillou Jacques, *Le Décoratif*, Paris : Klincksieck, 1990

Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Presses universitaires de France, 1992

Sperber Dan, *Qu'est-ce que le structuralisme - 3 Le structuralisme en anthropologie*, coll. *Points*, Paris : Seuil, 1973

Wahl François, *Qu'est-ce que le structuralisme ? - 5 Philosophie*, coll. *Points*, Paris : Seuil, 1973

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, coll. *Tel*, Paris : Gallimard, 1986

Périodiques

Actes de la recherche en sciences sociales, n°49, Paris : Minuit, 1983

Architectural Review, n° 852, Londres : Emap Construct, février 1968

Artforum, vol. XIV, n°1, New York : Artforum, septembre 1975

Arts et Documents, n° 3, Genève : Pierre Cailler, décembre 1950

Automobile Blue Book, Vol. 4, Chicago : The Automobile Blue Book Publishing Co., 1917

Automobile Blue Book, Volume 2, Chicago : The Automobile Blue Book Publishing Co., 1920

British journal of aesthetics, vol. 39, n°4, Oxford : Oxford University Press, 1999

Bulletin de la vie artistique, Paris : Bernheim-Jeune Editeurs d'Art, 1er janvier 1925

Cahiers du musée national d'art moderne, n°15, Paris : Centre G. Pompidou, 1985

Courrier de l'UNESCO, vol. VI, n°10, Paris : UNESCO, octobre 1953

Ladies' Home Journal, Des Moines : Meredith Co., 1900

Ligeia - Dossiers sur l'art - Abstractions, n° 37/40, Paris : Ligeia, octobre 2001/juin 2002

Transition, n°5, Paris : Transition Press, 1949

Propos d'artistes

Alberti Leon Battista, *L'Art d'édifier*, Paris : Seuil, 2004

Alberti Leon Battista, *De la peinture - De Pictura*, coll. *La Littérature artistique*, Paris : Macula/Dédale, 1992

Alberti Leon Battista, *De la sculpture et De la peinture*, Paris : A. Lévy, 1869

Blondel Nicolas François, *Cours d'Architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture [...] où sont expliqués les termes, L'origine & les Principes d'Architecture, & les pratiques des cinq Ordres suivant la doctrine de Vitruve & de ses principaux Sectateurs, & suivant celle des trois plus habiles Architectes qui ayent écrit entre les Modernes, qui font Vignole, Palladio & Scamozzi*, Paris : Vitré, 1675

Bouchon François, *Virtualité et tableau*, Maîtrise, Université Jean Monnet, Saint Etienne, 2002

Bullant Jean, *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes, à fçavoir, Tufcane, Dorique, Ionique, Corinthe, & Compofite, à l'exemple de l'antique fuiuât les reigles & doctrine de Vitruue*, Paris : Marnef/Cavellat, 1564

Cabanne Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris : Belfond, 1967/Somogy, 1995

De L'Orme Philibert, *Le Premier tome de l'architecture*, Paris : Motel, 1567

De Vinci Leonard (Maccurdy E.), *Les Carnets*, Paris : Gallimard, 2000

De Vinci Léonard (Chastel André), *Traité de peinture*, Paris : Berger-Levrault, 1987

De Vinci Leonard (Gault de Saint-Germain P. M.), *Traité de peinture*, Paris : Perlet, An XI (1803)

De Vinci Leonard (Keller A.), *Le Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, Paris : Jean de Bonnot, 1977

Delagardette C. M., *Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole*, Paris : Jean, 1823

Della Francesca Piero, *De la perspective en peinture – Ms Parmensis 1576*, Lyon : In Medias Res, 1998

Durand Jean-Nicolas-Louis., *Précis de Leçons d'Architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, Premier Volume, Paris : Ecole Royale Polytechnique, 1819

Giedion Sigfried, *Espace, temps, architecture*, 3 tomes, Paris : Denoël/Gonthier, 1978

Gleizes Albert /Metzinger Jean, *Du cubisme*, Paris : Figuière, 1912

Gleizes Albert, *La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme*, Paris : s. n., 1924

Guadet Julien A., *Eléments et théorie de l'architecture*, 3 tomes, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s. d.

Hart Vaughan /Hicks Peter, *Sebastiano Serlio on Architecture*, volume 1 – Books I-V of « Tutte l'opere d'architettura et prospetiva, London : Yale University Press, 1996

Hart Vaughan /Hicks Peter, *Sebastiano Serlio on Architecture*, volume 2 – Books VI-VII of « Tutte l'opere d'architettura et prospetiva, with « Castrametation of Romans » and « The Extraordinary Book of Doors », London : Yale University Press, 2001

Lemerle Frédérique (s. l. d. d.), *Les Quatre livres de l'architecture d'Andréa Palladio (1570, traduction de Fréart de Chambray, 1651)*, Paris : Flammarion, 1997

Matisse H. /Couturier M. A. /Rayssiguier L. B., *La Chapelle de Vence, journal d'une création*, Paris : Le Cerf, 1993

Matisse Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972

Perrault Claude, *Les Dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, Paris : Coignard, 1673

Perrault Claude, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris : Coignard, 1683

Redon Odilon, *Songes*, Paris : Becquet, 1891

Rowe Colin /Slutzky Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, coll. ; *Droits et regards*, Paris : Demi Cercle, 1992

Selz Peter /Stiles Kristine (s. l. d. d.), *Theories and documents of contemporary art - A sourcebook of artists writings*, Berkeley : University of California Press, 1996

Sullivan Louis, *A System of Architectural Ornament*, Austin : Eakin Press, 1967

Sullivan Louis, *The Autobiography of an idea*, New York : Dover, 1956

Twombly Robert, *Louis Sullivan – His Life & Work*, Chicago : University of Chicago, 1986

Twombly Robert (s. l. d. d.), *Sullivan Louis, The Public Papers*, Chicago : University of Chicago Press, 1988

Uniack Gérard (s. l. d. d.), *De Vitruve à Le Corbusier – Textes d'architectes*, Paris : Dunod, 1968

Van Doesburg Theo, *L'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine*, Conférence prononcée à Madrid en avril 1930, Ambassade des Pays-Bas, <http://www.amb-pays-bas.fr/theories-de-theo-van-doesburg.phtml>

Viollet Le Duc Eugène E., *Entretiens sur l'architecture (1858-1872)*, Bruxelles : Mardaga, 1977

Viollet Le Duc Eugène E., *Histoire d'un dessinateur*, Bruxelles : Mardaga, 1978

Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, Paris: Les Libraires Associés, 1965

Wright Frank Lloyd, *Wasmuth Portfolio*, 2 volumes, Salt Lake City : J. W. Mariott Library/University of Utah, 2001

Œuvres littéraires

Butor Michel, *Répertoire III*, Paris : Minuit, 1968

Huysmans Joris Karl, *La Cathédrale*, Paris : Du Rocher, 1992
Mac Kee David, *Elmer*, Paris : Kaléidoscope, 1995
Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, coll. *La Pléiade*, 4 volumes, Paris : Gallimard, 1987

Sources encyclopédiques

Collier P. F. et al., *The New Encyclopedic Atlas and Gazetteer of the World*, New York : P. F. Collier & Son, 1917
Diderot Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Volume 10, « Neuchâtel » : fausse adresse, 1765
Encyclopædia Universalis France S.A., <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>
Grosjean Jean /Léturmy Michel /Gros Paul, *La Bible - Nouveau Testament*, coll. *La Pléiade*, Paris : Gallimard, 1971
Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2 tomes, Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1999
Merlet Philippe (s. l. d. d.), *Le Petit Larousse Illustré*, Paris : Larousse, 2004
Pastoureau Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, coll. *Images et symboles*, Paris : Bonneton, 1992
Pline l'ancien (Littré Émile), *Histoire naturelle*, 2 volumes, Paris : Dubochet, 1848-1850
Rey Alain (s. l. d. d.), *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française*, 3 tomes, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998
Schedel, Hartmann (Füssel Stephan), *La Chronique universelle de Nuremberg (Liber Chronicarum)*, Nuremberg, 1493), Paris : Taschen, 2001
Viollet Le Duc Eugène E. (Damisch Hubert), *L'Architecture raisonnée –Extraits du dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris : Hermann, 1964
Viollet Le Duc Eugène E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 10 tomes, Paris : Librairies – Imprimeries réunies, 1860
Walker Michèle, *Patchwork – Techniques et réalisations*, Paris : Hatier, 1981

INDEX 1 – Artistes, architectes et cartographes

A

Agnese · 340
Alberti · 6, 13, 54, 65, 101, 114, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 137, 243, 303, 341, 397
Art & Language · 381, 385, 389

B

Baccio · 243
Barré · 385
Bartolomeo · 266
Boccioni · 96
Bordone · 97
Bramante · 132, 133
Braque · 5, 6, 11, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 62, 64, 65, 67, 70, 73, 74, 78, 79, 91, 93, 94, 97, 101, 102, 107, 108, 109, 117, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 153, 159, 163, 190, 195, 245, 246, 253, 256, 257, 278, 346, 347, 348, 349, 380, 390, 392, 394
Brunelleschi · 6, 54, 116, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 135, 137, 162, 243, 245, 246, 394
Bullant · 304, 397
Buonaccorso · 266
Burnham · 309, 310, 314, 315, 319, 330

C

Cady · 313
Carrère · 313
Cézanne · 5, 20, 21, 22, 25, 45, 67, 69, 70, 72, 82, 93, 195, 380
Chardin · 27
Corbett · 317

D

De L'Orme · 304, 394, 397
De Vinci · 26, 93, 95, 96, 397
Degrand · 289, 394
Delagardette · 303, 397
Della Francesca · 129, 397
Derain · 20
Deslien · 341
Dexel · 325
Du Cerceau · 353
Duchamp · 5, 26, 46, 62, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 387, 390, 397
Duchamp-Villon · 26
Dürer · 16, 54, 113, 163, 273, 278, 370, 372, 380
Durand · 305, 306, 307, 318, 327, 395, 398

E

Eidlitz · 314

G

Gleizes · 5, 26, 62, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 84, 88, 89, 93, 94, 97, 101, 102, 141, 142, 180, 181, 201, 206, 208, 392, 393, 398
Goltzius · 342
Gris · 5, 20, 26, 62, 74, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 101, 102, 111, 141, 142, 202, 206, 207, 208, 257, 392, 394
Gropius · 253, 325, 326, 327, 328
Guadet · 305, 306, 318, 398

H

Hasting · 313
Hilberseimer · 328
Holbein · 262, 265
Homem · 344
Hondius · 346
Hood · 310
Howells · 310
Hunt · 313
Huszàr · 321, 332

K

Klee · 195, 387, 390

L

La Fresnay · 26
Laurana · 131
Le Baron Jenney · 308, 315
Le Gouic · 50
Léger · 26, 67
Lewitt · 385
Lhote · 26
Long · 385
Lorenzetti · 118, 121, 122, 124, 126, 395

M

Malevitch · 13, 15, 79, 358, 390
Marcoussis · 26
Marey · 95, 97, 98
Marinetti · 96
Martin · 385
Martini · 131
Matisse · 6, 11, 20, 23, 195, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 295, 353, 387, 390, 394, 395, 398
Memmi · 266
Mengelson · 313
Mercator · 345
Metzinger · 25, 26, 67, 69, 181, 398
Meyer · 326, 327, 328
Michel-Ange · 133
Mies · 253, 328, 329
Mondrian · 5, 6, 11, 13, 15, 26, 30, 45, 50, 52, 55, 65, 79, 102, 104, 107, 108, 109, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143,

144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 197, 198, 199, 201, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 216, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 255, 257, 261, 265, 267, 268, 294, 320, 323, 340, 343, 346, 347, 348, 350, 351, 358, 367, 380, 385, 390, 392, 394, 395

Morellet · 385

Muybridge · 95, 97, 98

O

Oud · 332, 336

P

Parrhasios · 90, 116, 178

Perrault · 304, 307, 398

Picabia · 26

Picasso · 20, 21, 23, 25, 26, 30, 40, 46, 67, 82, 83, 84, 85, 91, 93, 140, 141, 142, 195, 253, 392, 394

Post · 313

Price · 313

R

Raphaël · 131, 132, 133, 394

Raynaud · 385

Redon · 290, 398

Reinhardt · 15, 386

Robertson · 313

Rouan · 110, 111, 232, 248, 249, 253, 347, 351, 385

Rousse · 9, 10, 15, 389, 394

S

Serlio · 303, 304, 394, 398

Sullivan · 253, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 318, 324, 327, 328, 329, 331, 338, 339, 394, 395, 398

V

Van der Leek · 323

Van Doesburg · 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 331, 332, 336, 398

Van Eesteren · 320, 324, 331, 336

Vasari · 116, 117, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 394

Vesconte · 344, 345

Viallat · 385

Viator · 131, 149

Vignole · 303, 304, 397

Villard de Honnecourt · 298, 300, 392

Villon · 26, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 394

Viollet Le Duc · 295, 296, 297, 305, 306, 318, 321, 326, 398, 399

Vitruve · 135, 303, 304, 318, 397, 398

W

Waldseemüller · 345

Weiner · 385

Wright · 7, 312, 324, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 394, 398

Z

Zeuxis · 90, 116, 178

Zuccaro · 118, 123

INDEX 2 – Théoriciens, écrivains et historiens

A

Alpers · 341, 342, 343, 392
Antliff · 20, 23, 25, 27, 40, 393
Apollinaire · 87, 88, 141
Arasse · 52, 65, 114, 122, 133, 158, 363, 382, 392
Aristote · 51, 78, 131, 133, 395
Arnheim · 379, 380, 395

B

Bachelard · 166, 313, 369, 382, 393, 395
Badovici · 323, 392
Baltrušaitis · 265, 392
Baudrillard · 385, 395
Bechmann · 298, 299, 300, 392
Billot · 288
Bingen · 286
Blondel · 304, 397
Bois · 30, 46, 49, 59, 197, 198, 349, 392
Borges · 57, 395
Bouchon · 9, 15, 389, 394, 397
Bousquet-Bressolier · 355, 392
Briend · 69, 392
Butor · 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 185, 187, 202, 223, 233, 237, 238, 398

C

Cabanne · 26, 38, 39, 40, 98, 140, 142, 143, 144, 164, 394, 397
Carrà · 53, 394
Cassirer · 113, 117, 396
Chomsky · 363, 365, 395
Cometti · 88, 89
Couturier · 288, 398
Crozet · 286, 392
Curatola · 262, 263, 264, 266, 392

D

Daix · 67, 394
Dal Co · 312, 392
Damisch · 6, 10, 50, 60, 97, 103, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 122, 125, 147, 157, 162, 168, 169, 175, 176, 184, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 247, 248, 249, 253, 267, 278, 280, 281, 296, 302, 312, 347, 351, 352, 353, 382, 386, 392, 393, 395, 399
De Chassey · 5, 11, 15, 16, 17, 30, 31, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 79, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 179, 197, 198, 253, 254, 255, 289, 294, 321, 348, 370, 393
De Rubercy · 53, 394
De Saussure · 365, 395
Deleuze · 385, 395
Derrida · 60, 395
Descargues · 53, 394
Deswarte · 304, 394
Diderot · 304, 305, 399
Droste · 326, 327, 328, 329, 394
Dubois · 46, 161, 395
Duby · 298, 393
Duflo · 386, 395

Durand · 361, 363, 364, 365, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 378, 382, 395

E

Ehrenzweig · 375, 376, 377, 382, 395
Einstein · 88, 89, 393
Eliade · 313, 316, 395
Eluard · 94, 394
Emiliani · 131, 394

F

Fox · 310
Freud · 305, 375, 377, 395, 396
Fry · 21, 25, 26, 28, 37, 41, 65, 67, 87, 88, 89, 92, 93, 394

G

Gaiger · 196
Gaya Nuño · 81, 82, 83, 88, 111, 394
Giedion · 309, 311, 398
Girard · 261, 262, 270, 280, 394
Goldin · 10, 106, 107, 108, 109, 110
Golding · 17, 20, 21, 25, 27, 29, 40, 41, 46, 67, 68, 72, 81, 86, 88, 94, 95, 96, 111, 141, 142, 180, 394
Gombrich · 106, 108, 393
Grabar · 62, 63, 266, 393
Greenberg · 6, 195, 196, 257, 393
Greimas · 366, 367
Grodecki · 288, 291, 393
Guattari · 385, 395

H

Hart · 304, 398
Hegel · 9, 354, 377, 396
Hicks · 304, 398
Hoesli · 334, 335, 336
Husserl · 305
Huysmans · 297, 399

J

Jacob · 340, 341, 342, 344, 345, 346, 393

K

Kahnweiler · 88, 394
Kant · 196, 396
Katz · 341, 342, 396
Koolhaas · 317, 393
Krauss · 5, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 41, 45, 46, 101, 102, 106, 108, 161, 162, 168, 196, 197, 198, 231, 238, 244, 245, 253, 289, 290, 351, 355, 357, 358, 360, 361, 362, 365, 366, 368, 370, 379, 382, 385, 393, 396
Kuhn · 114

L

Laborit · 382, 396
Labrusse · 255, 259, 260, 261, 266, 272, 282, 285, 290, 291, 394
Lalande · 51, 359, 399
Le Bot · 145, 156, 157, 158, 159, 161
Lecoy de la Marche · 297, 393
Leighten · 20, 23, 25, 27, 40, 393
Lemerle · 303, 398
Lévi-Strauss · 355, 358, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 371, 373, 378, 382, 396
Lichtenstein · 130, 393
Lipps · 305
Lyotard · 275, 350, 351, 375, 376, 377, 382, 383, 396

M

Mac Carter · 335, 337, 394
Mac Cormac · 334
Mac Kee · 399
Male · 298, 393
Manetti · 116, 117, 123, 125, 127, 136, 243, 394
Mardaga · 321, 322, 323, 394
Massu · 308, 310, 312, 329, 394
Melquist · 94
Menocal · 313, 394
Merlet · 267, 281, 304, 305, 322, 343, 344, 362, 399
Milner · 166, 167, 233, 394
Monnier · 320
Monod-Fontaine · 277, 394
Morin · 9, 10, 384, 396

N

Nietzsche · 354, 359, 396

P

Pastoureau · 175, 399
Paulhan · 27, 30, 32, 40, 51, 101, 145, 346, 347, 394
Pauwels · 304, 393
Payot · 298, 350, 351, 353, 354, 359, 365, 392, 395, 396
Peirce · 46, 47, 49, 55, 59, 62, 76, 114, 199, 396
Pfeiffer · 334, 394
Pichon · 166, 393
Platon · 122, 131, 133, 354, 396
Pline · 90, 399
Potié · 304, 394
Proust · 371, 399
Ptolémée · 57, 65, 341, 342, 396

Q

Quicherat · 297, 300, 393
Quillet · 117, 396

R

Raynal · 25
Rayssiguier · 289, 398
René-Jean · 94, 394
Rey · 17, 50, 60, 118, 184, 195, 287, 305, 348, 399
Richard · 327, 329, 394
Riegl · 352, 353, 393
Rimbert · 355
Roche-Pézard · 96, 394
Rowe · 330, 334, 398
Rubin · 21, 26, 38, 40, 45, 46, 392, 394

S

Salmon · 141
Sandberg · 234, 235, 236
Schefer · 98, 395
Schneider · 256, 258, 259, 260, 263, 279, 287, 395
Schopenhauer · 305, 396
Scully · 312, 393
Selz · 386, 398
Semper · 352, 353, 393
Seuphor · 6, 140, 141, 142, 143, 146, 151, 152, 164, 166, 168, 169, 174, 177, 180, 182, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 198, 213, 214, 217, 231, 234, 246, 249, 395
Simonide de Céos · 133
Skinner · 121, 395
Slutzky · 330, 334, 398
Soullou · 254, 275, 276, 396
Sperber · 373, 377, 378, 379, 396
Starobinski · 375, 396
Stiles · 386, 398
Szambien · 307, 395

T

Turner · 129, 135, 393
Twombly · 308, 311, 395, 398

U

Uniack · 303, 305, 307, 398

V

Vallier · 30, 39
Van Leeuwen · 312, 313, 314, 316, 317, 318
Van Zanten · 311, 395
Vauxcelles · 23
Vischer · 305
Vouters · 289, 394

W

Wahl · 378, 396

Warncke · 321, 322, 331, 332, 336, 395

Wittgenstein · 112, 174, 231, 354, 382, 397

Y

Yates · 133, 393

UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE – JEAN MONNET
Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine – EA 3068
Ecole Doctorale 484 – Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Doctorat Cultures et Civilisations du Monde Occidental
Option Sciences de l'Art

François BOUCHON

GRILLE ET COMPLEXITE

Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art

Tome 2 – Illustrations et figures

Thèse dirigée par M. Jean-Pierre MOUREY
Soutenue le 18 mars 2011

Jury :

M. Eric BONNET

Professeur d'Arts plastiques, Université Paris 8

M. Christophe GENIN

Professeur d'Esthétique, Université Paris 1

M. Jean-Claude LE GOUIC

Professeur Émérite d'Arts plastiques, Université de Provence

M. Jean-Pierre MOUREY

Professeur Émérite d'Esthétique et Sciences de l'art, Université de St- Etienne

Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine
Equipe d'accueil n°3068
35, rue du Onze-Novembre - 42023 Saint-Etienne Cedex 2
Tel. 33(0)4 77 42 16 61 – Fax 33(0)4 77 42 16 84

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET DES FIGURES

ILLUSTRATIONS..... 430

1 - Georges Rousse, <i>Sélestat, 1999</i>	431
2 - San Apollinare Nuovo, Ravenne, VI ^{ème} siècle.....	432
3 - Les trois verrières occidentales de la cathédrale de Chartres, XII ^{ème} siècle.....	433
4 - Georges Rousse, <i>Milan 1986-87</i>	434
5 - Albrecht Durer, <i>Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire</i> , 1538	
6 - Juan Gris, <i>Portrait de Germaine Raynal</i> , 1912.....	435
7 - Georges Braque, <i>Vue de l'hôtel Mistral</i> , automne 1907.....	436
8 - André Derain, <i>Trois arbres</i> , 1906	
9 - Georges Braque, <i>Maisons à l'Estaque</i> , 1908.....	437
10 - Pablo Picasso, <i>Le Port de Cadaquès</i> , été 1910.....	438
11 - Paul Cézanne, <i>La Montagne Sainte-Victoire</i> , 1885-1887	
12 - Georges Braque, <i>Violon et palette</i> , automne 1909.....	439
13 - Jean-Baptiste S. Chardin, <i>Instruments de musique et perroquet</i> , avant 1732.....	440
14 - Georges Braque, <i>Le Violon</i> , printemps 1911.....	441
15 - Georges Braque, <i>Nature morte au violon</i> , fin 1911.....	442
16 - Pablo Picasso, <i>Femme tenant un éventail</i> , fin printemps 1908.....	443
17 - Georges Braque, <i>Le Sacré-Cœur</i> , hiver 1909-1910	
18 - Georges Braque, <i>L'Homme au violon</i> , printemps 1912.....	444
19 - Georges Braque, <i>Femme tenant une mandoline</i> , printemps 1910	
20 - Georges Braque, <i>Verre et bouteille</i> , hiver 1913-1914.....	445
21 - Georges Braque, <i>Violon et bougeoir</i> , printemps 1910	
22 - Georges Braque, <i>Nature morte</i> , automne 1910.....	446
23a - Georges Braque, <i>Bouteille et poissons</i> , automne 1910.....	447
23b - Georges Braque, <i>Nature morte à la bouteille</i> , début 1911	
23c - Georges Braque, <i>Bouteille et verre</i> , été 1911	
24 - Georges Braque, <i>La Table à la pipe</i> , commencée début 1912, achevée automne 1912.....	448
25 - Georges Braque, <i>Le Guéridon (Stal)</i> , début 1912	
26 - Georges Braque, <i>La Clarinette (Valse)</i> , été 1912.....	449
27 - Georges Braque, <i>Le Guéridon (Le Petit Provençal)</i> , été 1913	
28 - Georges Braque, <i>Comptoir et cartes (Composition à l'as de trèfle)</i> , début 1913.....	450
29 - Marteloire, Atlas maritime portugais, Archives Nationales, Paris.....	451
30 - Bloc diagramme de la région de Saint-Julien en Genevois, vue perspective plongeante réalisée à partir d'un modèle numérique du terrain, IGN, Paris	
31 - Carte anamorphique de la population mondiale avec indice de fécondité, Géofri, 2000	
32 - Albert Gleizes, <i>Femme au phlox</i> , 1910.....	453
33 - Albert Gleizes, <i>Cathédrale (Cathédrale de Chartres)</i> , 1912.....	454
34 - Nicolas Poussin, <i>Paysage avec les funérailles de Phocion</i> , 1648.....	455
35 - Albert Gleizes, <i>L'Homme au balcon</i> , 1912.....	456
36 - Georges de La Tour, <i>Madeleine à la veilleuse</i> , 1630-1635.....	457

37 - Albert Gleizes, <i>Port marchand</i> , 1912.....	458
38 - Albert Gleizes, <i>Portrait de l'éditeur Eugène Figuière</i> , 1913	
39 - Albert Gleizes, <i>Paysage</i> , 1914.....	459
40 - Albert Gleizes, <i>Paysage près de Montreuil</i> , 1914	
41 - Albert Gleizes, <i>Portrait d'un médecin militaire</i> , 1914.....	460
42 - Albert Gleizes, <i>Femmes cousant</i> , 1913	
43 - Albert Gleizes, <i>Composition</i> , 1915.....	461
44 - Albert Gleizes, « Mouvements de translation du plan sur un côté », in <i>La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme</i> , 1924	462
45 - Albert Gleizes, « Mouvements simultanés de rotation et de translation du plan », in <i>La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme</i> , 1924	
46 - Albert Gleizes, « Mouvements simultanés de rotation et de translation du plan aboutissant à la création d'un organisme plastique spatial et rythmique », in <i>La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme</i> , 1924	463
47 - Albert Gleizes, « Système plastique spatial et rythmique obtenu par la combinaison des mouvements simultanés de rotation et de translation du plan et des mouvements de translation du plan sur un côté », in <i>La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme</i> , 1924	
48 - Juan Gris, <i>Nature morte</i> , 1911.....	464
49 - Juan Gris, <i>La Table à café</i> , 1912	
50 - Juan Gris, <i>Trois lampes</i> , 1910-1911.....	465
51 - Juan Gris, <i>Le Livre</i> , 1911	
52 - Juan Gris, <i>Pot et bouteille</i> , 1911	
53 - Juan Gris, <i>Portrait de Pablo Picasso</i> , 1912.....	466
54a - <i>Le Zodiaque et les travaux des mois</i> , vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII ^{ème} siècle.....	467
54b - <i>Le Zodiaque et les travaux des mois</i> , vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII ^{ème} siècle (détail)	468
54c - <i>Le Zodiaque et les travaux des mois</i> , vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII ^{ème} siècle (détail)	
54d - <i>Vie de Saint Apollinaire</i> , vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII ^{ème} siècle.....	469
54e - <i>Le Zodiaque et les travaux des mois</i> , vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII ^{ème} siècle (détail)	470
55 - François Joseph Heim, <i>Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824 au Louvre</i> , 1824	471
56 - Marcel Duchamp, <i>L. H. O. O. Q.</i> , 1919	
57 - Juan Gris, <i>Etude pour le Portrait de Germaine Raynal</i> , 1912.....	472
58 - Juan Gris, <i>Lavabo</i> , 1912	
59a - Gerard Houckgeest, <i>Intérieur de la Vieille Eglise de Delft</i> , 1654.....	473
59b - Gerrit Dou, <i>Autoportrait</i> , 1645	
60 - Juan Gris, <i>Guitare et verre</i> , 1912.....	474
61 - Juan Gris, <i>Nature morte à la guitare</i> , 1912-1913	
62 - Juan Gris, <i>Le Livre</i> , 1913.....	475
63 - Juan Gris, <i>La Guitare</i> , 1913	
64 - Juan Gris, <i>Le Bock et les cartes</i> , 1913.....	476
65 - Juan Gris, <i>Violon et encrier sur table</i> , 1913.....	477
66 - Juan Gris, <i>La Guitare sur la table</i> , 1915	
67a - Léonard de Vinci, <i>La Vierge au rocher</i> , vers 1483.....	478
67b - Léonard de Vinci, <i>La Vierge au rocher</i> , probablement peinte par un de ses élèves, vers 1495-1497	
67c - Léonard de Vinci, <i>La Vierge au rocher</i> , entre 1503 et 1506	
68 - Jacques Villon, <i>Jeune femme</i> , 1912 (reproduction en noir et blanc)	479
69a - Jacques Villon, <i>L'Acrobate</i> , 1913	
69b - Jacques Villon, <i>Monsieur D. lisant</i> , 1913	

70 - Marcel Duchamp, <i>Les Joueurs d'échecs</i> , décembre 1911.....	480
71 - Marcel Duchamp, <i>Portrait des joueurs d'échecs</i> , 1911.....	
72 - Jacques Villon, <i>Soldats en marche</i> , 1913.....	481
73 - Etienne-Jules Marey, <i>Chronophotographie</i> , 1880.....	
74 - Eadweard Muybridge, <i>Montant un escalier</i> , entre 1872 et 1885.....	482
75 - Umberto Boccioni, <i>Formes uniques de la continuité dans l'espace</i> , 1913.....	
76 - Gino Severini, <i>Train de banlieue arrivant à Paris</i> , 1915.....	483
77 - Giacomo Balla, <i>Accélération d'Automobile</i> , 1912.....	
78 - Luigi Russolo, <i>Dynamisme d'une automobile</i> , 1912-1913.....	
79 - Gino Severini, <i>Dynamique Hiéroglyphique du Bal Tabarin</i> , 1912.....	484
80 - Carlo Carrà, <i>Les Funérailles de Galli l'anarchiste</i> , 1910.....	
81 - Marcel Duchamp, <i>Nu descendant l'escalier</i> , 1911.....	485
82 - Eadweard Muybridge, <i>Femme descendant un escalier</i> , après 1899.....	
83 - Marcel Duchamp, Etude pour <i>Les joueurs d'échecs</i> , 1911.....	486
84 - Paris Bordone, <i>Une Partie d'échecs</i> , 1545.....	487
85 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1920.....	488
86 - Piet Mondrian, <i>Rythme en lignes noires</i> , 1936-1942.....	489
87 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1939-1944 (inachevée).....	
88 - David McKee, Couverture de <i>Elmer</i> , 1995.....	490
89a - Piet Mondrian, <i>Composition dans le damier aux couleurs claires</i> , 1919.....	491
89b - Piet Mondrian, <i>Composition dans le damier aux couleurs sombres</i> , 1919.....	
90 - François Rouan, <i>Tressage papier</i> , 1965-1966.....	492
91 - Luigi Vagnetti, <i>Reconstitution graphique de la tavoletta de Filippo Brunelleschi</i> , s. d.....	
92 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Les Effets du Bon Gouvernement à la Ville puis à la Campagne</i> , Salle de la Paix, Palazzo Pubblico, Sienne, 1337-1340 (il manque la muraille centrale en enfilade).....	493
93 - Giorgio Vasari et Federigo Zuccaro, Fresque ornant l'intérieur du dôme de la Cathédrale Santa Maria del Fiore réalisé par Filippo Brunelleschi entre 1418 et 1437, Florence, 1572-1579.....	494
94 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Allégorie du Bon Gouvernement</i> , Salle de la Paix, Palazzo Pubblico, Sienne, 1337-1340.....	495
95 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Annonciation</i> , 1344.....	496
96 - Filippo Brunelleschi, Dôme de la Cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence, 1420-1436.....	497
97a - Leon Battista Alberti, Trois des schémas relatifs à la notion de pyramide visuelle, in <i>De Pictura</i> , 1435.....	498
97b - Leon Battista Alberti, Rectangle, division de base et point de centre, in <i>De Pictura</i> , 1435.....	
97c - Leon Battista Alberti, Rectangle, division de base et point de centre, in <i>De Pictura</i> , 1435.....	499
97d - Leon Battista Alberti, Le mur, cas exemplaire de la mise en perspective proportionnée, in <i>De Pictura</i> , 1435 (il est écrit « pilastre ou mur haut de dix brasses »).....	
98- Piero della Francesca, <i>La Flagellation du Christ</i> , 1455.....	500
99 - Piero della Francesca, <i>Retable de Brera - Vierge à l'Enfant en majesté avec six saints, quatre anges et le duc Frederic III de Montefeltro</i> , 1472-1490.....	501
100 - Francesco di Giorgio Martini, <i>Cité idéale</i> , 1475 (cette œuvre fut d'abord attribuée à Piero della Francesca puis à Luciano Laurana).....	502
101a - Jean Pèlerin dit le Viator, <i>De artificiali perspectiva</i> , planche 2, 1505.....	503
101b - Jean Pèlerin dit le Viator, <i>De artificiali perspectiva</i> , planche 5, 1505.....	
101c - Jean Pèlerin dit le Viator, <i>De artificiali perspectiva</i> , planche 14, 1505.....	
101d - Jean Pèlerin dit le Viator, <i>De artificiali perspectiva</i> , planche 21, 1505.....	

102a - Raffaello Santi dit Raphael, Voute centrale de la Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510 (détail)	504
102b - Raffaello Santi dit Raphael, <i>Ecole d'Athènes</i> , Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510.....	505
102c - Raffaello Santi dit Raphael, <i>Dispute du Très Saint Sacrement</i> , Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510	
103 - Bramante, Raphael et al., Nef de la Basilique Saint Pierre, Rome, 1506-1626.....	506
104 - Leon Battista Alberti, Temple Malatesta, Rimini, débutée en 1447.....	507
105 - Leon Battista Alberti, Nef de la Basilique Sant'Andrea, Mantoue, 1470	
106 - Filippo Brunelleschi, Façade de l'Hôpital des Innocents, Florence, 1419-1424.....	508
107 - Filippo Brunelleschi, Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1422-1428.....	509
108 - Filippo Brunelleschi, Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429.....	510
109 - Filippo Brunelleschi et Antonio Manetti, Nef de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1424-1446	
110 - Filippo Brunelleschi, Loggia de l'Hôpital des Innocents, Florence, 1419-1424.....	511
111 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence.....	512
112 - Filippo Brunelleschi, Plafond de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1422-1428	
113 - Filippo Brunelleschi, Intérieur de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429.....	513
114a - Filippo Brunelleschi, Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429.....	514
114b - Filippo Brunelleschi, Chambre forte extérieure de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429	
115 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence	
116 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti, Nef de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1424-1446.....	515
117 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo, Florence (avant que Michel-Ange n'ajoute la nouvelle sacristie)	516
118 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti et al., Plan de la Basilique Santa Maria del Santo Spirito, Florence	
119 - Leon Battista Alberti, Palais Rucellai, débuté en 1455.....	517
120 - Filippo Brunelleschi, Santa Maria degli Angeli, débutée en 1434	
121 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti et al., Intérieur de la Basilique Santa Maria del Santo Spirito, Florence, 1446-1503	518
122a - Leon Battista Alberti, Façade de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472.....	519
122b - Leon Battista Alberti, Loggia de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472	
122c - Leon Battista Alberti, Intérieur de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472	
123a - Piet Mondrian, <i>Nature morte au pot de gingembre I</i> , 1911-1912.....	520
123b - Piet Mondrian, <i>Nature morte au pot de gingembre II</i> , 1912	
124 - Piet Mondrian, <i>Composition en bleu, gris et rose</i> , 1913.....	521
125 - Piet Mondrian, <i>Composition n°6</i> , 1914.....	522
126 - Piet Mondrian, <i>Composition ovale (Tableau III)</i> , 1914	
127 - Piet Mondrian, <i>Composition</i> , 1916.....	523
128a - Piet Mondrian, <i>Façade d'église</i> , 1912.....	524
128b - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> , 1914	
128c - Piet Mondrian, <i>Façade d'église</i> , 1914	
129a - Piet Mondrian, <i>Façade en brun et gris</i> , 1913-14.....	525
129b - Piet Mondrian, <i>Composition n°7 (Façade)</i> , 1914	
130a - Piet Mondrian, <i>Jetée et océan</i> , fusain, 1914.....	526
130b - Piet Mondrian, <i>La Mer</i> , fusain, 1914	
130c - Piet Mondrian, <i>La Mer</i> , 1914	
130d - Piet Mondrian, <i>La Mer</i> , fusain, 1914.....	527
130e - Piet Mondrian, <i>Jetée et océan</i> , 1914	
130f - Piet Mondrian, <i>Jetée et océan</i> , 1915	

131 - Piet Mondrian, <i>Tour-phare de Westkapelle</i> , 1909-1910.....	528
132 - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> , 1910.....	529
133 - Piet Mondrian, <i>La Plage de Domburg</i> , 1909.....	530
134 - Piet Mondrian, <i>La Mer</i> , page d'un carnet de croquis, 1913-1914	
135 - Piet Mondrian, <i>Composition n°9 (échafaudage)</i> , 1913-1914.....	531
136 - Piet Mondrian, <i>Composition en lignes (Composition en noir et blanc)</i> , 1917.....	532
137 - Piet Mondrian, <i>Composition avec couleurs A (Composition avec plans de couleurs pures sur fond blanc)</i> , 1917	533
138 - Piet Mondrian, <i>Composition n° 3 avec plans de couleur</i> , 1917	
139 - Piet Mondrian, <i>Composition en gris et ocre brun</i> , 1918.....	534
140 - Piet Mondrian, <i>Composition avec gris</i> , 1919 (nettoyée et tournée à 180° par l'artiste en 1942)	
141 - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carreau avec lignes grises</i> , 1918.....	535
142 - Piet Mondrian, <i>Composition de couleurs claires avec contours gris</i> , 1919	
143 - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carreau</i> , 1919.....	536
144 - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> , 1909.....	537
145 - Photographie de l'église de Domburg	
146 - Piet Mondrian, <i>Immeuble en démolition</i> , dessin comprenant des indications pour la mise en couleur de <i>Composition n°9 (échafaudage)</i> , 1913-1914	
147 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et noir</i> , 1936.....	538
148 - Piet Mondrian, <i>Paysage de dunes</i> , 1910.....	539
149a - Piet Mondrian, <i>Soir d'été</i> , 1906-1907	
149b - Piet Mondrian, <i>Moulin sur le Gein au clair de lune</i> , 1906-1907.....	540
149c - Piet Mondrian, <i>Moulin le soir</i> , 1907	
149d - Piet Mondrian, <i>Moulin à Domburg (Le Moulin rouge)</i> , 1910.....	541
150 - Piet Mondrian, <i>Maison à Abcoude</i> , 1898-1900 et <i>Composition I avec rouge, jaune et bleu</i> , 1921.....	542
151 - Piet Mondrian, <i>Ferme à Duivendrecht</i> , vers 1907 et <i>Tableau II</i> , 1921-1925	
152 - Piet Mondrian, <i>Grange à Nistelrode</i> , 1904 et <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1920	
153a - Piet Mondrian, <i>Composition avec deux lignes</i> , 1931.....	543
153b - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune, bleu, noir, rouge et gris</i> , 1921.....	544
153c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune, bleu et noir</i> , 1921	
153d - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> , 1936.....	545
154 - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carreau</i> , 1921.....	546
155 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1928.....	547
156 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1921.....	548
157 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1930	
158 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge</i> , 1936.....	549
159 - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> , 1935.....	550
160 - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> , 1937.....	551
161 - Piet Mondrian, <i>Composition II avec bleu</i> , 1936-1942	
162a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1929.....	552
162b - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> , 1930	
162c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1932	
162d - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et gris</i> , 1932	
163a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1922.....	553

163b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1922	
163c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1922	
163d - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1922	
164a - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carré</i> , 1929.....	554
164b - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carré</i> , 1929	
165 - Piet Mondrian, <i>Foxtrot B</i> , 1929.....	555
166 - Piet Mondrian, <i>Composition III avec rouge, jaune et bleu</i> , 1935	
167a - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> , 1932.....	556
167b - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune et bleu</i> , 1935	
167c - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> , 1936	
168 - Piet Mondrian, <i>Composition en lignes noires</i> , 1934.....	557
169a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et gris</i> , 1935.....	558
169b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et jaune</i> , 1936	
170a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et bleu</i> , 1937.....	559
170b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge</i> , 1939	
171 - Piet Mondrian, <i>Composition avec lignes jaunes</i> , 1933.....	560
172a - Albert Gleizes, <i>Peinture</i> , 1921.....	561
172b - Albert Gleizes, <i>Figure cubiste</i> , 1921	
173 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1927.....	562
174 - Piet Mondrian, Page d'une lettre écrite en 1929 (« Traduction du texte de la main de Mondrian : <i>ab vis-à-vis de a'b'</i> trop long donc tragique. En fig. 2 quelque peu neutralisé par <i>cd</i> . Fig. 3 <i>ef</i> et <i>hg</i> plus en équilibre l'un vis-à-vis de l'autre donc moins tragique (Le tragique, comme la souffrance, par la domination d'une chose sur une autre). », in Seuphor, p. 105)	563
175a - Piet Mondrian, <i>Composition I avec bleu et jaune</i> , 1925.....	564
175b - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> , 1926	
176a - Piet Mondrian, <i>Foxtrot A</i> , 1930.....	565
176b - Piet Mondrian, <i>Composition I A</i> , 1930	
177 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge</i> , 1938.....	566
178 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1937.....	567
179 - Piet Mondrian, <i>Victory Boogie-Woogie</i> , 1943-1944 (inachevé)	568
180 - Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie-Woogie</i> , 1942-1943.....	569
181 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, bleu, noir et jaune-vert</i> , 1920.....	570
182 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1921.....	571
183 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> , 1921	
184 - Piet Mondrian, <i>Tableau II</i> , 1921-1925.....	572
185 - Piet Mondrian, <i>Composition avec gris et noir</i> , 1925	
186a - Piet Mondrian, Maquette de scène pour <i>L'Ephémère est éternel</i> , une pièce de Michel Seuphor, 1926.....	573
186b - Piet Mondrian, Projet pour le salon de M. B. (Ida Biernet) à Dresde, 1926	
187 - Piet Mondrian et Michel Seuphor, <i>Tableau-poème</i> , 1928.....	574
188 - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune et bleu</i> , 1929.....	575
189 - Piet Mondrian, <i>New York City I</i> , 1941-42.....	576
190a - Piet Mondrian, <i>Victory Boogie-Woogie</i> , 1943-1944 (inachevé, détail)	577
190b - Piet Mondrian, <i>Victory Boogie-Woogie</i> , 1943-1944 (inachevé, détail)	
191 - Henri Matisse, <i>La Pose hindoue</i> , 1923.....	578
192 - Henri Matisse, <i>Intérieur au phonographe</i> , 1924	

193 - Henri Matisse, <i>Intérieur aux aubergines</i> , 1911.....	579
194 - Henri Matisse, <i>Nature morte, camaïeu bleu</i> , 1909.....	580
195 - Henri Matisse, <i>Nature morte (Espagne)</i> , 1911.....	581
196 - Henri Matisse, <i>L'Atelier rose</i> , 1911	
197 - Henri Matisse, <i>La Famille du peintre</i> , 1911.....	582
198 - Tapis de type « Holbein », Anatolie, XIX ^{ème} siècle.....	583
199 - Exemple de dessin « inachevé », relevé d'un tapis « persan » datant du XX ^{ème} siècle	
200 - Tapis iranien, fin XIX ^{ème} siècle	
201 - Tapis de jardin, Iran, vers 1800	
202 - Vue du Musée du tapis et des arts textiles, Clermont-Ferrand.....	584
203- Henri Matisse, <i>Intérieur aux aubergines</i> , aquarelle, 1911.....	585
204 - Hans Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i> , 1533.....	586
205a - Frises en pierre du palais omeyyade de Mchatta, VIII ^{ème} siècle (Musée de Pergame)	587
205b - Stucs du palais abbasside de Samarra, IX ^{ème} siècle	
206a - Niccolò di Buonaccorso, <i>Le Mariage de la vierge</i> , 1348.....	588
206b - Fra Bartolomeo, <i>Annonciation</i> , 1252 (détail)	
206c - Lippo Memmi, <i>Vierge à l'enfant</i> , vers 1340	
207 - Henri Matisse, <i>Jeunes filles au paravent mauresque</i> , 1921-1922.....	589
208 - Henri Matisse, <i>Figure décorative sur fond ornemental</i> , 1925	
209a - Henri Matisse, <i>Odalisque en culotte rouge</i> , 1924-1925.....	590
209b - Henri Matisse, <i>Odalisque en culotte grise</i> , 1927	
209c - Henri Matisse, <i>Odalisque au fauteuil turque</i> , 1928	
210 - Henri Matisse, <i>Femme à la voilette</i> , 1927.....	591
211a - Henri Matisse, <i>Repos sur la banquette</i> , 1929.....	592
211b - Henri Matisse, <i>La Persane</i> , 1929	
212a - Henri Matisse, <i>Grand nu rose</i> , 1935.....	593
212b - Henri Matisse, Cinq étapes successives du <i>Nu rose</i> , 1935	
213a - Henri Matisse, <i>La Danse (de Merion)</i> , 1931-1933.....	594
213b - Henri Matisse, <i>La Danse (de Merion)</i> , 1931-1933	
214a - Henri Matisse, <i>La Danse</i> , 1910.....	595
214b - Henri Matisse, <i>La Musique</i> , 1910	
215a - Henri Matisse, <i>La Joie de vivre</i> , 1906.....	596
215b - Henri Matisse, <i>La Danse</i> , 1909	
215c - Henri Matisse, <i>La Danse avec capucines</i> , 1912	
216 - Henri Matisse, <i>Polynésie - la mer</i> , 1946.....	597
217 - Henri Matisse, <i>Océanie - le ciel</i> , 1946	
218 - Henri Matisse, <i>Grande décoration aux masques</i> , 1953.....	598
219 - Henri Matisse, <i>Décoration aux fruits</i> , 1954	
220 - Henri Matisse, <i>La Perruche et la Sirène</i> , 1954	
221a - Henri Matisse, <i>Nu debout</i> , 1892.....	599
221b - Henri Matisse, <i>Autoportrait (Grand Masque)</i> , 1944	
221c - Henri Matisse, Couverture pour le n°5 de la revue <i>Transition</i> , 1949	
221d - Henri Matisse, <i>Grande tête (Masque)</i> , 1951	
221e - Henri Matisse, <i>Visage sur fond rouge</i> , 1951	
221f - Henri Matisse, <i>Visage sur fond vert</i> , 1951	
221g - Henri Matisse, <i>Trois Têtes (à l'Amitié)</i> , 1951-1952	
221h - Henri Matisse, <i>Visage sur fond jaune</i> , 1952	
221i - Henri Matisse, <i>Jeune étudiant (Masque I)</i> , 1952	

222a - Henri Matisse, <i>Nu Bleu I</i> , 1952.....	600
222b - Henri Matisse, <i>Nu Bleu II</i> , 1952	
222c - Henri Matisse, <i>Nu Bleu III</i> , 1952	
222d - Henri Matisse, <i>Nu Bleu IV</i> , 1952	
223 - Henri Matisse, <i>Danseuse créole</i> , 1950	
224a - Henri Matisse, Vue intérieure de la chapelle de Vence, 1948-1951.....	601
224b - Henri Matisse, Vue intérieure de la chapelle de Vence, 1948-1951	
225 - Patio des Myrtes, Palais Nasrides, Alhambra, Grenade, 1333-1391.....	602
226 - Représentation de l'« homme carré », d'après les dimensions données par Hildegarde de Bingen dans le <i>Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis</i> , XII ^{ème} siècle	603
227 - Plan d'une église cistercienne <i>ad quadratum</i> , d'après l'album de Villard de Honnecourt, XIII ^{ème} siècle	
228 - <i>Arbre de Jessé</i> , Nef de l'ancienne abbatale bénédictine de Saint Michel, Hildesheim, vers 1200.....	604
229 - Nef de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1040-1090.....	605
230 - Fresque de l'église Saint Martin, Nohant Vic, XI ^{ème} siècle	
231a - Henri Matisse, <i>La Vierge à l'enfant</i> , chapelle de Vence, 1947-1951.....	606
231b - Henri Matisse, <i>Le Chemin de croix</i> , chapelle de Vence	
232 - Henri Matisse, Les réflexions lumineuses au sol de la chapelle de Vence	
233 - Henri Matisse, <i>Sainte Véronique</i> , étude pour la Chapelle de Vence, 1949.....	607
234 - Henri Matisse, Les trois verrières de la chapelle de Vence, 1947-1951	
235a - Henri Matisse, <i>L'Arbre de vie</i> , vitrail, chapelle de Vence, 1947-1951.....	608
235b - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour <i>L'Arbre de vie</i> , chapelle de Vence, 1949	
236a - Henri Matisse, Les six verrières sérielles de la nef de la chapelle de Vence, 1947-1951	
236b - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour les vitraux sériels accompagnant <i>L'Arbre de vie</i> , chapelle de Vence, 1949	
237a - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour <i>Les Abeilles</i> , école maternelle du Cateau-Cambrésis, 1948.....	609
237b - Paul Bony et Henri Matisse, <i>Les Abeilles</i> , vitrail, école maternelle du Cateau-Cambrésis, 1955	
238a - Henri Matisse, <i>La Fenêtre</i> , 1905.....	610
238b - Henri Matisse, <i>La Fenêtre bleue</i> , 1912	
238c - Henri Matisse, <i>Porte-fenêtre à Collioure</i> , 1914	
238d - Henri Matisse, <i>Le Rideau jaune</i> , 1915	
238e - Henri Matisse, <i>La Fenêtre ouverte</i> , 1921	
238f - Henri Matisse, <i>Le Silence habité des maisons</i> , 1947	
239 - Odilon Redon, <i>Le Jour</i> , in <i>Songes</i> , 1891.....	611
240 - Henri Matisse, <i>Intérieur au rideau égyptien</i> , 1948	
241a - <i>L'Arbre de Jessé</i> , cathédrale de Chartres, XII ^{ème} siècle (détail).....	612
241b - <i>La Vie du Christ</i> , cathédrale de Chartres, XII ^{ème} siècle (détail).....	613
241c - <i>Passion et Résurrection</i> , cathédrale de Chartres, XII ^{ème} siècle (détail).....	614
242 - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour <i>Jérusalem Céleste</i> , chapelle de Vence, 1948 (non retenu).....	615
243 - Piet Mondrian, <i>Place de la Concorde</i> , 1938-1942.....	616
244 - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour <i>Vitrail bleu pâle</i> et verrières sérielles associées, chapelle de Vence, 1948-1949 (non retenu)	617
245a - Vue de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XII ^{ème} siècle.....	618
245b - Maquette de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XIX ^{ème} siècle (avant le démontage de la tour nord)	
245c - Nef de la basilique Saint-Denis, Saint-Denis, XII ^{ème} siècle	
245d - Voûte en croisées d'ogives de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XII ^{ème} siècle	
246a - Plan de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, <i>Villard</i>	619
246b - Plan schématisé de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, <i>Villard</i>	
246c - Elévation de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, <i>Villard</i>	

247a - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , pavages, feuillet n°30, XIII ^{ème} siècle.....	620
247b - Relevé du dallage de la chapelle Saint Michel à Saint Quentin, XII ^{ème} siècle	
247c - Relevé du dallage exhumé de l'église Saint Esprit de Pilis détruite au XVI ^{ème} siècle, XII ^{ème} siècle	
248a - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , le mouton, feuillet n°36, XIII ^{ème} siècle.....	621
248b - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , le paysan au fléau, feuillet n°35, XIII ^{ème} siècle	
248c - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , l'homme à la faux, feuillet n°37, XIII ^{ème} siècle	
248d - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , l'aigle, feuillet n°36, XIII ^{ème} siècle	
248e - <i>Carnet de Villard de Honnecourt</i> , l'homme barbu, feuillet n°36, XIII ^{ème} siècle	
249a - Le mouton de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement la racine du nombre d'or, in Bechmann, <i>Villard</i>	
249b - Le paysan au fléau de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement l'heptagone régulier, in Bechmann, <i>Villard</i>	622
249c - L'homme à la faux de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement le pentagone régulier et l'étoile à cinq branches, in Bechmann, <i>Villard</i>	
249d - L'aigle de Villard, une manière de fenestration basée sur un pentagone étoilé symétrique mais irrégulier, in Bechmann, <i>Villard</i>	
249e - L'homme barbu de Villard, deux manières de fenestration basées sur un pentagone étoilé symétrique mais irrégulier, in Bechmann, <i>Villard</i>	623
250a - Relevé du plan au sol de l'église abbatiale Saint-Pierre d'Airvault construite entre le XI ^{ème} et le XII ^{ème} siècle	
250b - Relevé du plan au sol de la cathédrale Notre Dame de Chartres, construite entre le XII ^{ème} et le XIII ^{ème} siècle	
251 - <i>Les cinq ordres architecturaux selon Vignole</i> et son traité publié en 1563.....	624
252 - Andréa Palladio, Pallazo Chiericati, Vicenza, 1550	
253 - Sebastiano Serlio, <i>Façade d'église</i> , in <i>Livre V</i> , 1537.....	625
254 - Philibert De L'Orme, <i>Proposition pour un portique d'église ou autre bâtiment basé sur un carré parfait</i> , in <i>Livre VII</i> , 1567	
255 - Jean Bullant, <i>Les Cinq manières de colonnes suivant les règles de Vitruve</i> , in <i>Reigle générale d'architecture</i> , 1564...	626
256 - Jacques I ^{er} Androuet Du Cerceau, <i>Aile Lescot du Louvre</i> , 1579.....	627
257a - Nicolas François Blondel, colonnades et péristyles, in <i>Cours d'Architecture</i> , Troisième partie, <i>Livre I</i> , 1675	
257b - Jean Mariette, <i>Élévation de la façade du Louvre, du côté qui regarde la rivière, bâtie sous le règne de Louis XIV, sur les desseins de Claude Perrault de l'Académie Royale des Sciences</i> , 1783	
258 - Julien A. Guadet, <i>Bourse de Bordeaux, Façade donnant sur le quai de la bourse et plan</i> , in <i>Eléments et théorie de l'architecture</i> , tome III, p. 39, s. d.	628
259a - Eugène E. Viollet Le Duc, <i>Fenêtre de la maison dite des Musiciens à Reims</i> , in <i>Dictionnaire raisonné</i> , vol. 5, figure 37, 1860	629
259b - Eugène E. Viollet Le Duc, <i>Fenêtre de la salle synodale de la cathédrale de Sens</i> , vue extérieure, in <i>Dictionnaire raisonné</i> , vol. 5, figure 38, 1860	
259c - Eugène E. Viollet Le Duc, <i>Fenêtre de la salle synodale de la cathédrale de Sens</i> , vue intérieure en perspective, in <i>Dictionnaire raisonné</i> , vol. 5, figure 39, 1860	
260 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Ensemble des ordres</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 1, planche 5, 1819	630
261 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Eléments des édifices</i> , in <i>Partie graphique des cours d'architecture</i> , planche 1, 1821	
262a - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Combinaisons verticales</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 3, 1819	
262b - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Combinaisons horizontales</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 2, 1819	631
263a - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Salles</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 12, 1819	
263b - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Salles</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 13, 1819	
264 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Cours</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 15, 1819.....	632
265 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Justice de paix - Maison commune</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , second volume, partie 3, planche 7, 1817	
266 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Compartimens</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 1, planche 11, 1819	
267 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Ensemble d'édifices résultants des divisions du carré, du parallélogramme, et de leurs combinaisons avec le cercle</i> , 1802	633
268 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Ensemble d'édifices</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , premier volume, partie 2, planche 20, 1819	
269 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Diverses dispositions d'édifices particuliers à la ville</i> , in <i>Précis d'architecture</i> , second volume, partie 3, planche 21, 1817	
270 - Jean-Nicolas-Louis Durand, <i>Rudimenta Operis Magni et Disciplinae</i> , vers 1790.....	634

271 - Louis Sullivan, le Carson, Pirie, Scott & Co. en construction, Chicago, 1894.....	635
272 - William Le Baron Jenney, First Leiter Building, Chicago, 1879.....	636
273 - William Le Baron Jenney, Home Insurance Building, Chicago, 1885	
274 - William Le Baron Jenney, Second Leiter Building, Chicago, 1891	
275 - Louis Sullivan, Guaranty Building ou Prudential Building, Buffalo, 1894.....	637
276 - Daniel Burnham, Rookery building, Chicago, 1888-1891.....	638
277 - Daniel Burnham, Monadnock Building, Chicago, 1884-1892	
278 - Daniel Burnham, Great Northern Hotel, Chicago, 1892.....	639
279 - Daniel Burnham, Reliance Building, Chicago, 1894	
280 - Daniel Burnham, Great Northern office & theatre Cie (accolé au Great Northern Hotel à droite), Chicago, 1896	
281 - Louis Sullivan, Auditorium Building, Chicago, 1889.....	640
282 - Louis Sullivan, Stock Exchange Building, Chicago, 1894	
283 - Louis Sullivan, Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1899	
284 - Louis Sullivan, Entrée principale de Schlesinger and Meyer Department Store devenu Carson, Pirie & Scott à partir de 1904, Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1899	641
285 - Daniel Burnham, Wyandotte Building, Columbus, 1900.....	642
286 - Daniel Burnham, Flatiron Building, New York, 1902	
287 - Daniel Burnham, Union Station ou Pennsylvania Station, Pittsburg, 1898-1903	
288 - Louis Sullivan, Wainwright Building, Saint Louis, 1891.....	643
289 - Louis Sullivan, Bayard-Condict Building, New York, 1899	
290 - Ernest Graham, Wrigley Building, 1924.....	644
291a - La Giralda, Seville, 1198	
291b - Ernest Graham, Clock Tower, Wrigley Building, Chicago, 1924	
292 - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Carbide & Carbon Building, 1929.....	645
293a - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Sommet Art déco du Carbide & Carbon Building, 1929	
293b - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Entrée Art déco du Carbide & Carbon Building, 1929	
294 - Raymond Hood et John Howells, Tribune Tower, Chicago, 1925.....	646
295 - Les sommets du Wrigley Building et de la Tribune Tower vus depuis le seizième étage de l'Hôtel International Trump Tower	
296 - La Tour de Beurre, cathédrale Notre Dame de Rouen, 1485-1507	
297 - Mortimer J. Fox, Albert Khan et al., Times Square Building (ex New York Times Building), 1913-1932	
298a - Louis Sullivan, National Farmer's Bank, Owatonna, 1908.....	647
298b - Louis Sullivan, Farmers & Merchants Union Bank, Colombus, 1919	
299 - Louis Sullivan, <i>Manipulation of variants on a given axial theme - plate 6</i> , 1924, in <i>A System of Architectural Ornament</i> , 1967	
300 - Louis Sullivan, Babson House, Riverside, Illinois, 1907.....	648
301a - Louis Sullivan, Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910.....	649
301b - Louis Sullivan, Hall d'entrée de la Bradley House, Madison, Wisconsin, , 1910	
302 - « Newspapers Row », Park Row, Manhattan, New York, 1906.....	650
303 - Louis Sullivan, Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910	
304 - Carte de Chicago montrant le quartier incendié en 1871, Supplément du <i>Elmira Advertiser</i> , 1872.....	651
305 - Carte de Chicago réalisée pour l'United States Geological Survey, 1901	
306 - Edward Bennett, Daniel Burnham et al., <i>Plan d'aménagement pour le centre ville de Chicago</i> , 1909	
307 - Plan du centre ville de Chicago, in <i>Automobile Blue Book</i> , Volume 4, 1917	
308a - William Flint, <i>The City of Chicago</i> , Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1872 (détail).....	652
308b - Currier & Ives, <i>The City of Chicago</i> , Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1892	
308c - Jules Guerin, <i>Chicago, View of the proposed development in the city, from Twenty-second street to Chicago avenue, looking towards the east over the Civic Center to Grant (Park) and Lake Michigan</i> , 1909	
308d - Arno B. Reincke, <i>The City of Chicago</i> , Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1916.....	653
309a - Plan de Priène, Turquie, IV ^{ème} siècle av. J. C.	

309b - Plan de Milet, Turquie, IV ^{ème} siècle av. J. C.	
309c - Plan de Timgad, Algérie, I ^{er} siècle av. J. C.	654
310a - Plan des comtés de l'Illinois	
310b - Plan des Etas Unis d'Amérique	
311 - Egbert I. Viele, <i>Sanitary & Topological Map of the City and Island of New York</i> , 1874	655
312 - George E. Jr. Waring, <i>The Original Topography of Manhattan Island from the Battery to 155th Street From Report on the Social Statistics of Cities</i> , United States Census Office, 1886	
313a - <i>Chief Points of Interest in Upper Manhattan</i> , in <i>Automobile Blue Book</i> , Volume 2, 1920	656
313b - <i>Chief Points of Interest in Lower Manhattan</i> , in <i>Automobile Blue Book</i> , Volume 2, 1920	
314 - Manhattan vue depuis Brooklyn, 1896	
315 - Collier & Son, <i>New York P. F.</i> , in <i>The New Encyclopedic Atlas and Gazetteer of the World</i> , 1917	657
316 - Skyline, New York City, 1931	
317 - <i>The Rise of Wall Street</i> , depuis Broadway jusque Pearl Street, The Skycrapersmuseum, New York, 1850-1930	658
318 - Skyline, Chicago, 1927	
319 - Prairie dans l'Illinois	659
320 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Maquette de la Maison particulière</i> , 1923	660
321 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Maquette de la Villa Rosenberg</i> , 1923	
322 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Maquette de la Maison d'artiste</i> , 1923	661
323 - Robert Van't Hoff, Villa Henny, Huis ter Heide, Utrecht, 1915-1919	662
324a - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Plans de la Maison particulière</i> , 1923	663
324b - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Elévations de la Maison particulière</i> , 1923	
325 - Theo Van Doesburg, <i>Axonométrie de la Maison particulière</i> , 1923 (détail)	
326a - Theo Van Doesburg, <i>Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière</i> , 1923	664
326b - Theo Van Doesburg, <i>Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière</i> , 1923	
327 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Plans de la Maison d'artiste</i> , 1923	
328 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>Maquette de la Maison d'artiste</i> , 1923 (reconstitution faite à l'initiative du Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden en 1982)	665
329 - Theo Van Doesburg, <i>Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière</i> , 1924	
330 - Walter Gropius, <i>Modèle pour des maisons standardisées</i> , 1922	666
331 - Vue aérienne de la Siedlung Dessau-Törten	
332a - Construction par rangée double, Siedlung Dessau-Törten, 1927	667
332b - Construction par rangée double, Siedlung Dessau-Törten, 1927	
332c - Deux maisons de la Siedlung Dessau-Törten, tranche de construction 1927	
332d - Rue de la Siedlung Dessau-Törten, tranche de construction 1928	
333a - Plan de la Siedlung Dessau-Törten	668
333b - Elévations types dans la Siedlung Dessau-Törten	
334a - Plan de maison de type II pour la Siedlung Dessau-Törten, 1927	669
334b - Appartement modèle dans la Siedlung Dessau-Törten, 1927	
335a - Pius Pahl, Dessin d'une cité à un étage correspondant aux théories de Ludwig Hilberseimer, 1932	670
335b - Hess Wilhelm Jacob, Etude de maison individuelle correspondant aux théories Ludwig Hilberseimer, 1931	
336a - Ludwig Mies Von Rohe, <i>Projet de gratte-ciel en verre pour la Friedrichstrasse</i> , 1919	671
336b - Ludwig Mies Von Rohe, <i>Maquette de gratte-ciel en verre</i> , 1922	
337 - Robert Van't Hoff, Villa Verloop, Huis ter Heide, Utrecht, 1914-1916	672
338 - Frank Lloyd Wright, <i>A Home in a Prairie Town</i> , in <i>Ladies' Home Journal</i> , 1900	
339 - Robert Van't Hoff, Villa Henny, perspective et plan, Huis ter Heide, Utrecht, 1915-1919	673
340a - Frank Lloyd Wright, Vue côté sud de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909	
340b - Frank Lloyd Wright, Vue côté nord de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909	674

340c - Frank Lloyd Wright, Séjour de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909	
340d - Frank Lloyd Wright, Perspective et plan de la Robie Residence, Chicago, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XXXVII, 1909	675
340e - Frank Lloyd Wright, Plan de la Robie Residence, Chicago, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XXXVII, 1909	
341a - Bernhard Hoesli, Plans cumulés et diagramme de la Martin House de Frank Lloyd Wright, Buffalo, New York, 1903–1905, 1968	676
341b - Frank Lloyd Wright, Martin House, Buffalo, New York, 1903–1905	
342a - Frank Lloyd Wright, Willits House, Highland Park, Illinois, 1902–1903	677
342b - Frank Lloyd Wright, Plan du rez-de-chaussée de la Willits House, Highland Park, Illinois, 1902–1903	
343a - Frank Lloyd Wright, Perspective de la Cheney Villa, Oak Park, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XXX, 1909	678
343b - Frank Lloyd Wright, Perspective de la Hardy House, Racine, Wisconsin, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XV, 1909	
344a - Frank Lloyd Wright, Maison en perspective, Prairie-Style House, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XIII, 1909	679
344b - Frank Lloyd Wright, Bloc de maisons rectangulaire, perspective et plan, Prairie-Style House, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche XIIIa, 1909	
345a - Temple du Phoenix de Byōdō-in, Uji (Kyoto), 1053	680
345b - Plan et élévation du Temple du Phoenix de Byōdō-in, Uji (Kyoto)	
346a - Louis Sullivan, Salle à manger de la Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910	681
346b - Louis Sullivan, Séjour de la Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910	
347a - Frank Lloyd Wright, Plan de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche LXIV, 1909	682
347b - Frank Lloyd Wright, Perspective de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche LXIV, 1909	
347c - Frank Lloyd Wright, Perspective de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in <i>Portfolio Wasmuth</i> , planche LXIV, 1909	
347d - Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Oak Park, Illinois, 1908	
348 - Battista Agnese, Mappemonde, 1543	683
349 - Nicolos Deslien, Mappemonde, 1566	
350 - Battista Agnese, Carte de la Mer Noire, 1544	684
351 - Philips Koninck, <i>Paysage de rivière avec des participants d'une chasse</i> , vers 1650	685
352 - Johannes Vermeer, <i>L'Atelier ou L'Art de peindre</i> , 1665-1666	686
353 - Pieter de Hooch, <i>La Cour d'une maison à Delft</i> , 1629-1684	
354 - L'Ecumène de Ptolémée, projection conique (reconstitution à partir de son <i>Géographia</i>), XV ^{ème} siècle	687
355 - Johannes Schnitzer, L'Ecumène de Ptolémée, projection conique rectifiée (reconstitution à partir de son <i>Géographia</i>), 1482	
356 - Hartman Schedel, Mappemonde ptoléméenne, in <i>Liber Chronicarum</i> , Nuremberg, 1493	688
357 - Hendrik Goltzius, <i>Paysage de dunes</i> , 1603	689
358 - Pieter Jansz. Saenredam, <i>Le Siège de Haarlem en 1572</i> , 1628	
359 - Petrus Vesconte, <i>Marteloire</i> , début XIV ^{ème} siècle	690
360 - Petrus Vesconte, Portulan de l'est de la Méditerranée et de la Mer Noire, 1311	
361 - Henri Hondius, <i>Route de Dunquerque</i> , 1631	691
362 - Diogo Homem, Carte de la Mer Noire, 1559	692
363a - Carte pisane, seconde moitié du XIII ^{ème} siècle	
363b - Carte pisane, seconde moitié du XIII ^{ème} siècle (détail)	
364 - Gerardus Mercator, <i>Nova et Aucta Orbis Terrae Descriptio ad Usus Navigatium Emendate</i> , 1569	693
365 - Martin Waldseemüller, <i>Orbis typus universalis iuxta hydrographorum traditionem</i> , vers 1505, in Ptolémée Claude, <i>Geographia</i> , Strasbourg, 1513	
366 - Carte topographique actuelle de la région de Montcalm, Weir, Québec, Canada (détail)	694
367a - Carte de Cassini, région de Privas, XVIII ^{ème} siècle (détail)	
367b - Carte topographique actuelle de la région de Privas (détail)	
368 - Jacques Ier Androuet Du Cerceau, <i>Le Plan général tant du bastiment comme il doit être parachevé que du jardin comme il est de présent</i> , vers 1580	695

369 - Gabriel Péréelle, <i>Vue du Jardin des Tuileries comme il est à présent</i> , 1680	
370 - Plan des jardins du Château de Versailles, XIX ^{ème} siècle	696
371 - Pierre Patel, <i>Vue du château et des jardins de Versailles</i> , XVII ^{ème} siècle	
372 - Perspective principale des jardins de Versailles	697
373a - Vue aérienne du château et des jardins de Versailles	
373b - Vue aérienne du château et des jardins de Versailles	
374 - Carte de Cassini, parc du château de Versailles, XVIII ^{ème} siècle (détail)	698
375 - Carte de Cassini, Tableau de la carte générale de la France, XVIII ^{ème} siècle	
376 - Carte en T/O, d'après le <i>Codex de Leipzig</i> , XI ^{ème} siècle	699
377 - Claude Lévi-Strauss, Tableau chiffré se rapportant à la suite 1 2 4 7 8 2 3 4 6 8 1 4 5 7 8 1 2 5 7 3 4 5 6 8, in <i>Anthropologie structurale</i> , p. 236	700
378 - Claude Lévi-Strauss, Rapport tridimensionnel de quatre variantes d'un mythe (ordonnées en tableaux), in <i>Anthropologie structurale</i> , p. 241	
379 - Claude Lévi-Strauss, Tableau se rapportant à une variante du mythe d'Oedipe, in <i>Anthropologie structurale</i> , p. 236	701
380 - Rosalind Krauss, Diagramme du modernisme, 1993, in <i>Inconscient optique</i> , p. 19	702
381 - Gilbert Durand, Fiches structurales d'un mythe donné à deux époques historiques déterminées, in <i>Figures mythiques et visages de l'œuvre</i> , p. 351	703
382 - Gilbert Durand, Tableau de fréquence d'un mythe donné sur une période historique déterminée, in <i>Figures mythiques et visages de l'œuvre</i> , p. 352	
383 - Gilbert Durand, Fiches structurales d'un mythe donné à une époque déterminée rendant compte de la dichotomie patent-latent de chaque mytheme, in <i>Figures mythiques et visages de l'œuvre</i> , p. 355	
384a - Art & Language, <i>Index II (Hayward Index)</i> , 1972	704
384b - Art & Language, <i>Index II (Hayward Index)</i> , 1972 (détail)	
385a - Art & Language, <i>Map of itself (Map of an area of dimensions 12"x12" indicating 2,304 114 squares)</i> , 1967	705
385b - Art & Language, <i>Map of a thirty-six square area of the Pacific Ocean west of Oahu</i> , 1967	
386 - Lawrence Weiner, <i>Statment 001</i> , 1968	706
387a - Claude Viallat, <i>Peinture sur Bâche</i> , 1978	707
387b - Claude Viallat, <i>Sans titre</i> , 1972	
387c - Claude Viallat, <i>Filet de corde goudronnée</i> , 1970	708
387d - Claude Viallat, <i>Croquis préparatoire</i> , 1978 (détail)	
388 - Jean-Pierre Raynaud, <i>Chambre</i> , 1962	709
389 - François Morellet, <i>2 doubles trames 30°, 60°</i> , 1971	710
390 - Agnes Martin, <i>Water</i> , 1964	711
391 - Richard Long, <i>Eight Walks, Dartmoor, England</i> , 1974	712
392a - Sol Lewitt, <i>Serial Project No. 1. (ABCD)</i> , 1966 (l'énoncé)	713
392b - Sol Lewitt, <i>Serial Project No. 1. (ABCD)</i> , 1966 (une réalisation)	
392c - Sol Lewitt, <i>Vertical and horizontal lines</i> , 1970	714
392d - Sol Lewitt, <i>Wall Drawing 419</i> , version MASS MoCA, septembre 1984	
393 - Martin Barré, <i>74-75-B-113 x 105</i> , 1974-75	715
394 - Ad Reinhardt, <i>Ultimate Painting n° 6</i> , 1960	716
395a - Paul Klee, <i>Structure densimétrique dans les deux dimensions (l'Echiquier)</i> in <i>Théorie de l'art moderne</i> , p. 82	717
395b - Paul Klee, <i>En rythme (Rhythmisches)</i> , 1930	718
395c - Paul Klee, <i>Suréchet (Überschach)</i> , 1937	
396 - Marcel Duchamp jouant aux échecs en 1925	719

397 - Lancelot du Lac dédiant sa victoire à la reine Guenièvre, enluminure de la fin du XIIIème siècle, in Keene, <i>Histoire du jeu d'échecs</i>	720
398a - François Bouchon, <i>Patchworks</i> , 2002.....	721
398b - François Bouchon, <i>Patchworks</i> , 2002 (détail)	722
398c - François Bouchon, <i>Patchworks</i> , 2002 (détail)	
399 - François Bouchon, <i>Patchworks</i> , 2002 (détail)	723

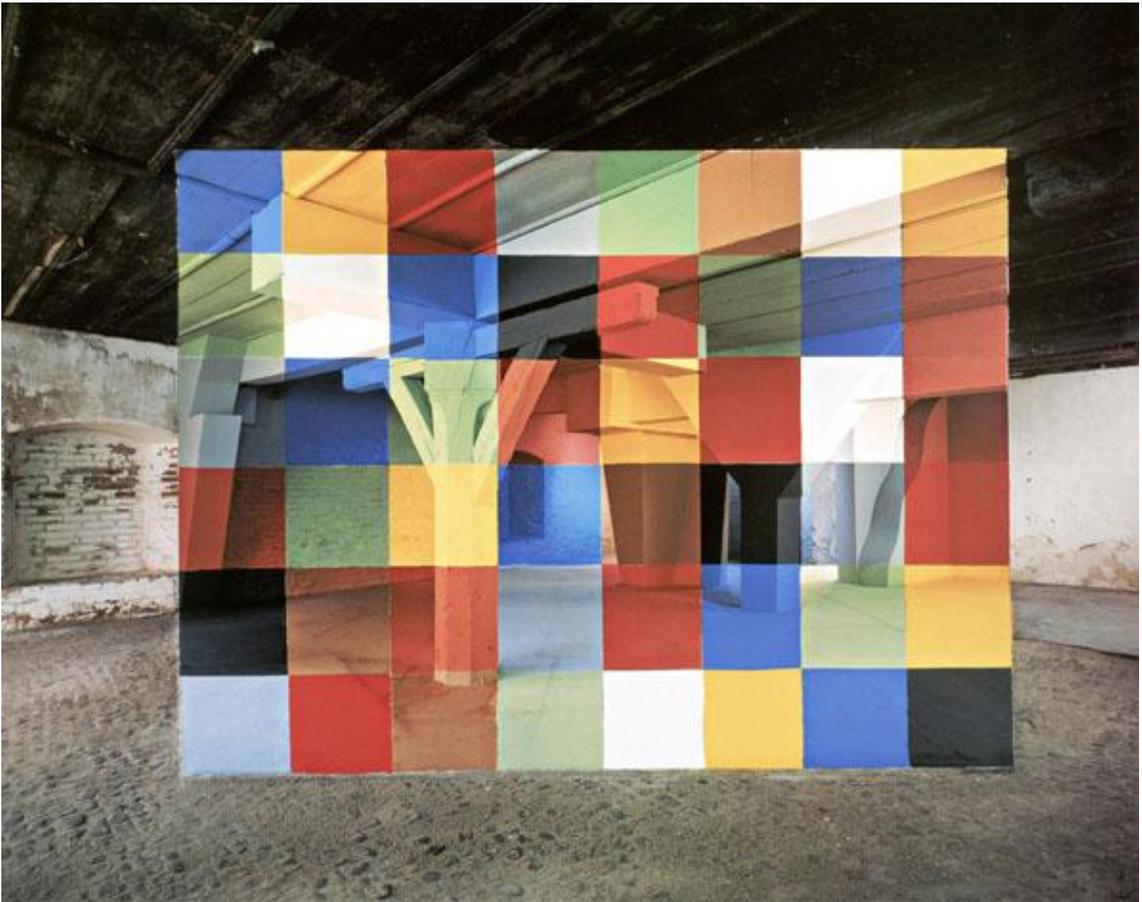
FIGURES..... 724

1 - Georges Braque, <i>Maisons à l'Estaque</i> (1908) : grille orthogonale, grille oblique et lignes pseudo perspectives.....	725
2 - Georges Braque, <i>Violon et palette</i> (1909) : grille orthogonale, grille oblique et triangle « clé »	726
3 - Albert Gleizes, <i>Femme au phlox</i> (1910) : grille orthogonale et grille oblique.....	727
4 - Albert Gleizes, <i>Cathédrale</i> (1912) : grille orthogonale, lignes pseudo perspectives et figure « mode d'emploi ».....	728
5 - Albert Gleizes, <i>L'Homme au balcon</i> (1912) : grille orthogonale.....	729
6 - Albert Gleizes, <i>Composition</i> (1915) : grille orthogonale et signe « tableau »	730
7 - Juan Gris, <i>Portrait de Pablo Picasso</i> (1912) : grille oblique.....	731
8 - Juan Gris, <i>Portrait de Pablo Picasso</i> (1912) : grille orthogonale	
9 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Annonciation</i> (1344) : lignes perspectives et décalage latéral, signe « Croix » et « Tables de la Loi »	732
10 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de la Chapelle Pazzi : quadrillage et carré étalon.....	733
11 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo : carré étalon.....	734
12 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo : quadrillage et décalages	
13 - Filippo Brunelleschi, Plan de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo : quadrillage et carré étalon.....	735
14 - Piet Mondrian, <i>Nature morte au pot de gingembre I</i> (1911-1912) : grille orthogonale et lignes obliques	736
15 - Piet Mondrian, <i>Nature morte au pot de gingembre II</i> (1912) : grille orthogonale, lignes pseudo perspectives et répercussions courbes	
16 - Piet Mondrian, <i>Composition n° 3</i> (1917) : où le « fond » fait « traits »	737
17a - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> (1909) : lignes perspectives.....	738
17b - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> (1910) : lignes perspectives	
18a - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> (1910) : lignes pseudo perspectives.....	739
18b - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> (1909) : frontalité de l'excroissance gauche	
19 - Piet Mondrian, <i>Eglise de Domburg</i> (1914) : axe de symétrie verticale comprenant les pseudos points de centre.....	740
20 - Piet Mondrian, <i>Façade d'église</i> (1914) : directions induites par les très rares segments obliques.....	741
21 - Piet Mondrian, <i>Moulin rouge</i> (1910) : un tracé singulier.....	742
22 - Piet Mondrian : les basculements sous-jacents aux œuvres de figure B.....	743
23 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1927) : ses pseudos carrés.....	744
24a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1920) : rectangles caractéristiques.....	745
24b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1920) : décalages.....	746
25a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : rectangles caractéristiques.....	747

25b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : décalages.....	748
26a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : rectangles caractéristiques.....	749
26b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : décalages.....	750
27a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : rectangles caractéristiques.....	751
27b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1921) : décalages.....	752
28a - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carreau</i> (1921) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition.....	753
28b - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carreau</i> (1921) : décalages.....	754
29a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1922) : rectangles caractéristiques.....	755
29b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1922) : décalages.....	756
30a - Piet Mondrian, <i>Tableau II</i> (1921-25) : rectangles caractéristiques.....	757
30b - Piet Mondrian, <i>Tableau II</i> (1921-25) : mécanique de répétition.....	758
30c - Piet Mondrian, <i>Tableau II</i> (1921-25) : répétition à outrance.....	759
31a - Piet Mondrian, <i>Composition I avec bleu et jaune</i> (1925) : rectangles caractéristiques.....	760
31b - Piet Mondrian, <i>Composition I avec bleu et jaune</i> (1925) : mécanique de répétition.....	761
31c - Piet Mondrian, <i>Composition I avec bleu et jaune</i> (1925) : répétition à outrance.....	762
32 - Piet Mondrian, <i>Composition avec gris et noir</i> (1925) : rectangles caractéristiques.....	763
33 - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1927) : mécanique de répétition.....	764
34a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1928) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition	765
35a et b - Piet Mondrian, <i>Composition dans le carré</i> (1929) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition.....	766
36a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1929) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition	767
37a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune et bleu</i> (1929) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition	768
38a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> (1930) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition.....	769
39a et b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1930) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition	770
40a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1932) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition	771
40d et e - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge, jaune et bleu</i> (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition	772
41a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et gris</i> (1932) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition	773
41d et e - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et gris</i> (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition.....	774
42a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition.....	775
42d, e et f - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> (1932) : mécanique de répétition extensive.....	776
42g, h et i - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> (1932) : raccordement cohésif.....	777
42j - Piet Mondrian, <i>Composition avec jaune</i> (1932) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	778
43a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> (1935) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition.....	779

43d - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> (1935) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	780
44a, b et c - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge</i> (1936) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition.....	781
44d - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge</i> (1936) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	782
45a - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> (1936) : rectangles caractéristiques.....	783
45b - Piet Mondrian, <i>Composition avec bleu</i> (1936) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	784
46a - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et bleu</i> (1937) : rectangles caractéristiques.....	785
46b - Piet Mondrian, <i>Composition avec rouge et bleu</i> (1937) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	786
47a - Piet Mondrian, <i>Composition II avec bleu</i> (1936-42) : rectangles caractéristiques.....	787
47b - Piet Mondrian, <i>Composition II avec bleu</i> (1936-42) : mécanique de répétition de l'œuvre.....	788
48 - Schéma d'une croisée d'ogives.....	789
49 - Piet Mondrian, <i>Composition en lignes</i> (1917) et marteloire.....	790
50 - Schème de l'interprétation de l'œuvre d'art à l'œuvre.....	791
51a - Schéma d'analyse pour une œuvre.....	792
51b - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées indépendamment : axe méthodique	793
51c - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe déconcertant	
51d - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe analytique	
51e - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe renversant	
52 - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, type de rapports simplifié.....	794
53 - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, type de rapports simplifié et sentiment de neutralisation	795

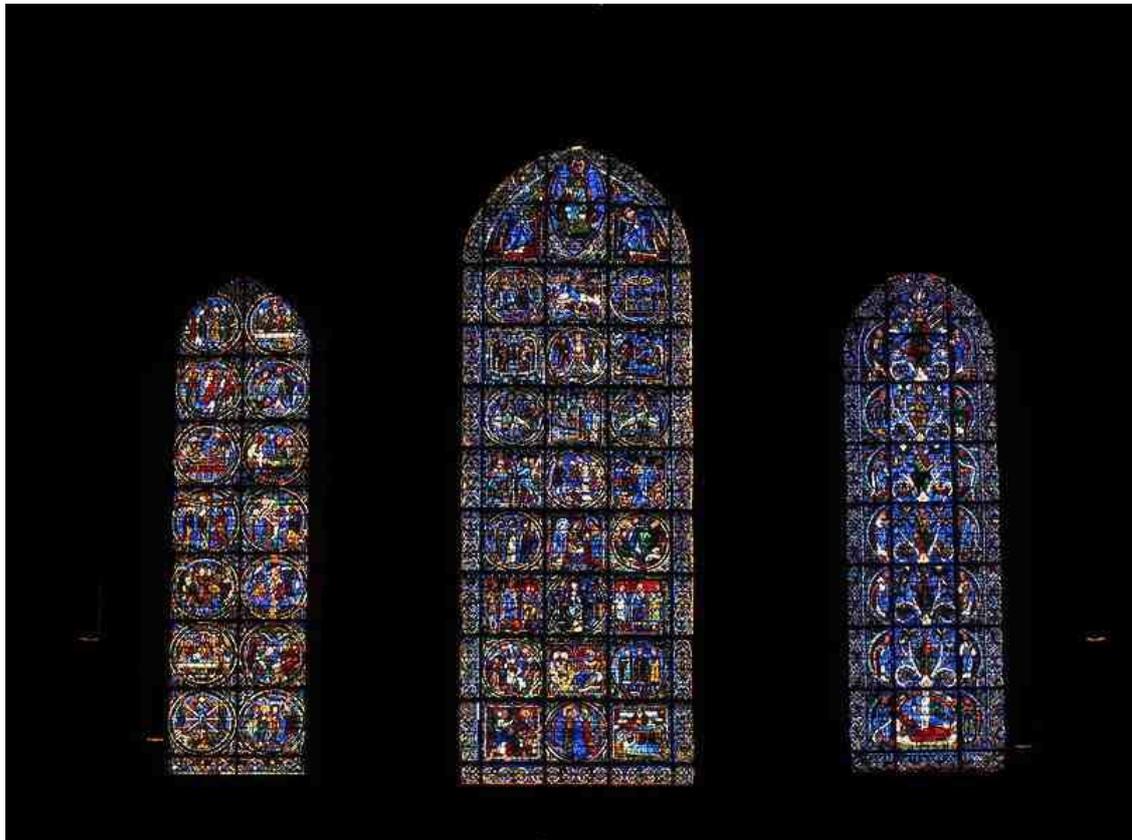
ILLUSTRATIONS



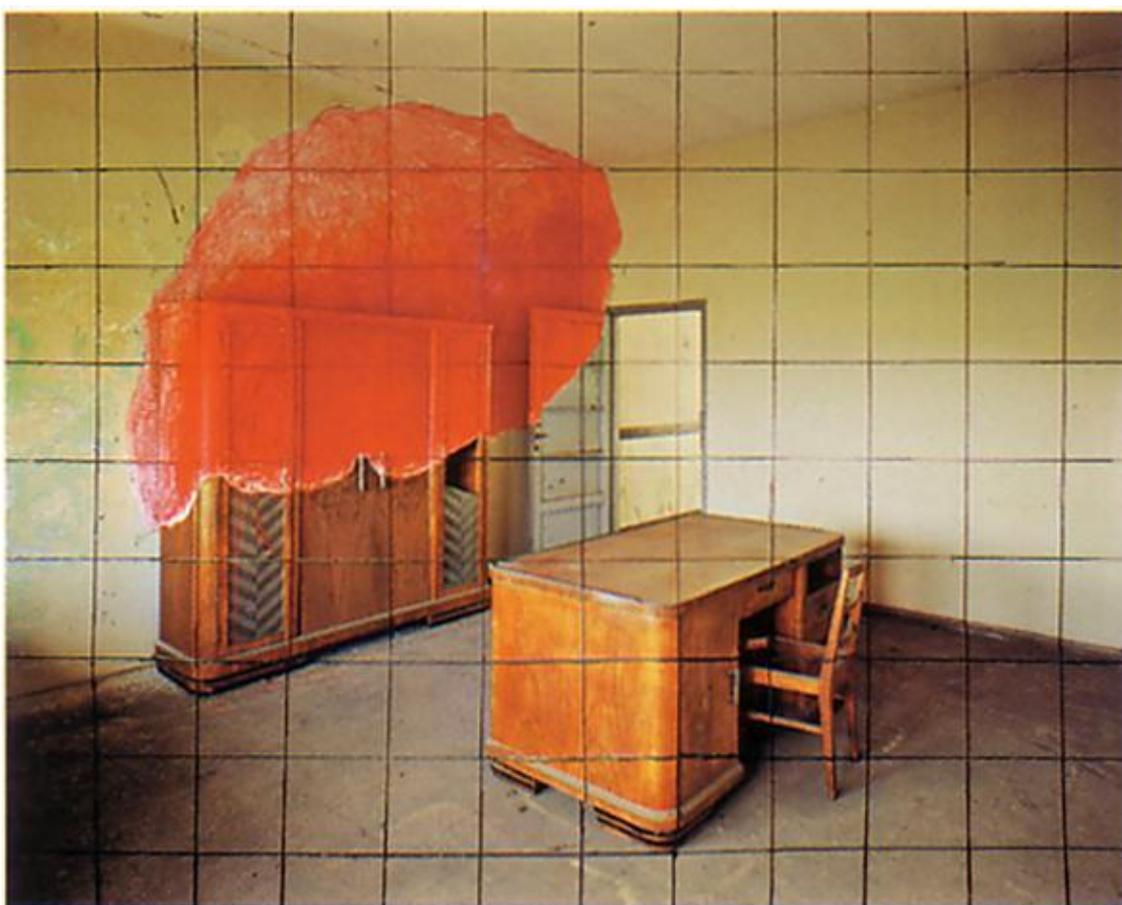
1 - Georges Rousse, *Sélestat*, 1999



2 - San Apollinare Nuovo, Ravenna, VI^{ème} siècle



3 - Les trois verrières occidentales de la cathédrale de Chartres, XII^{ème} siècle

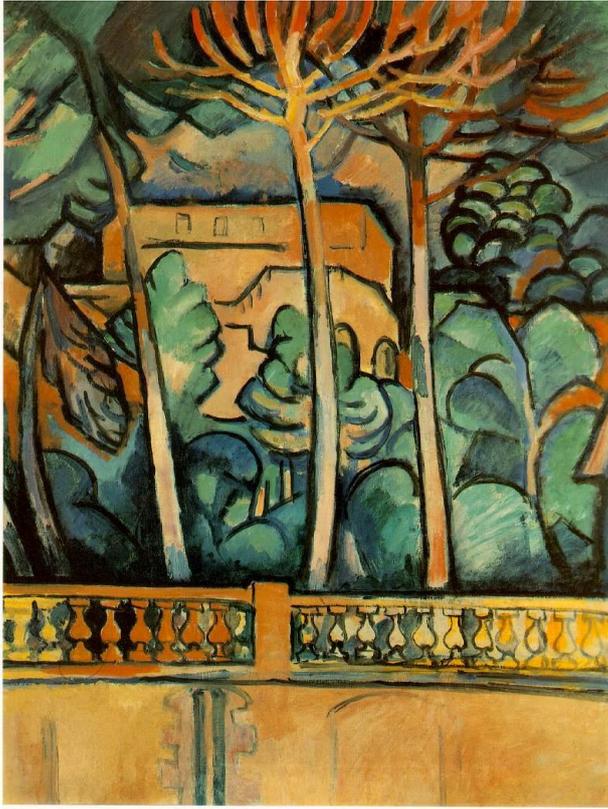


4 - Georges Rousse, *Milan 1986-87*

5 - Albrecht Durer, *Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire*, 1538



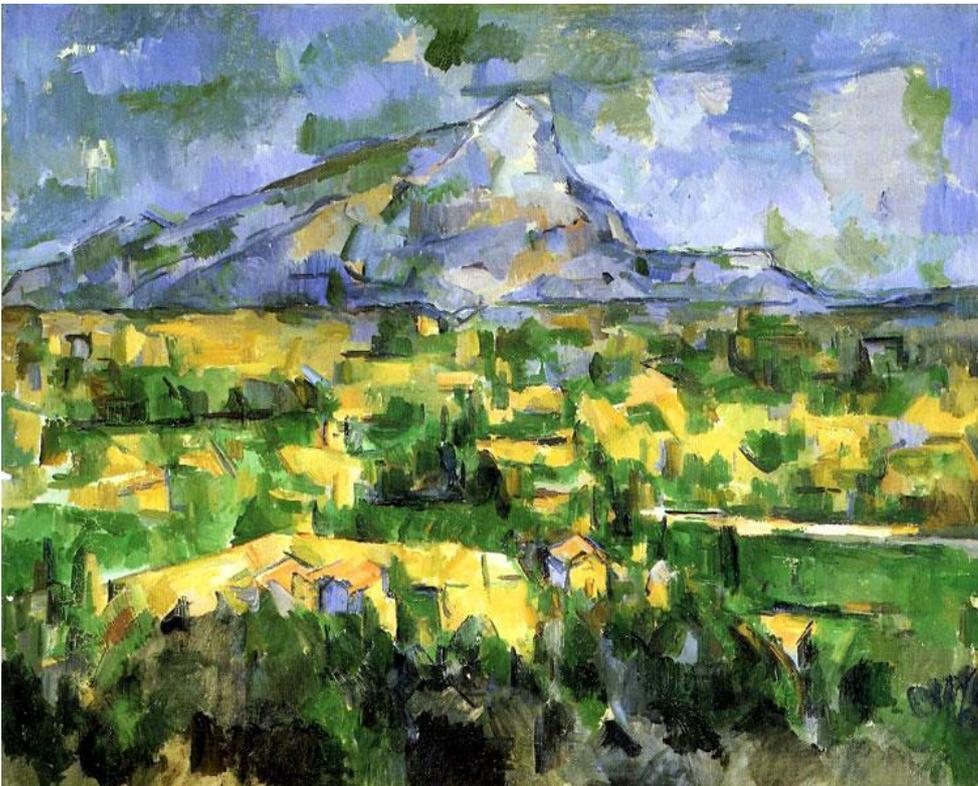
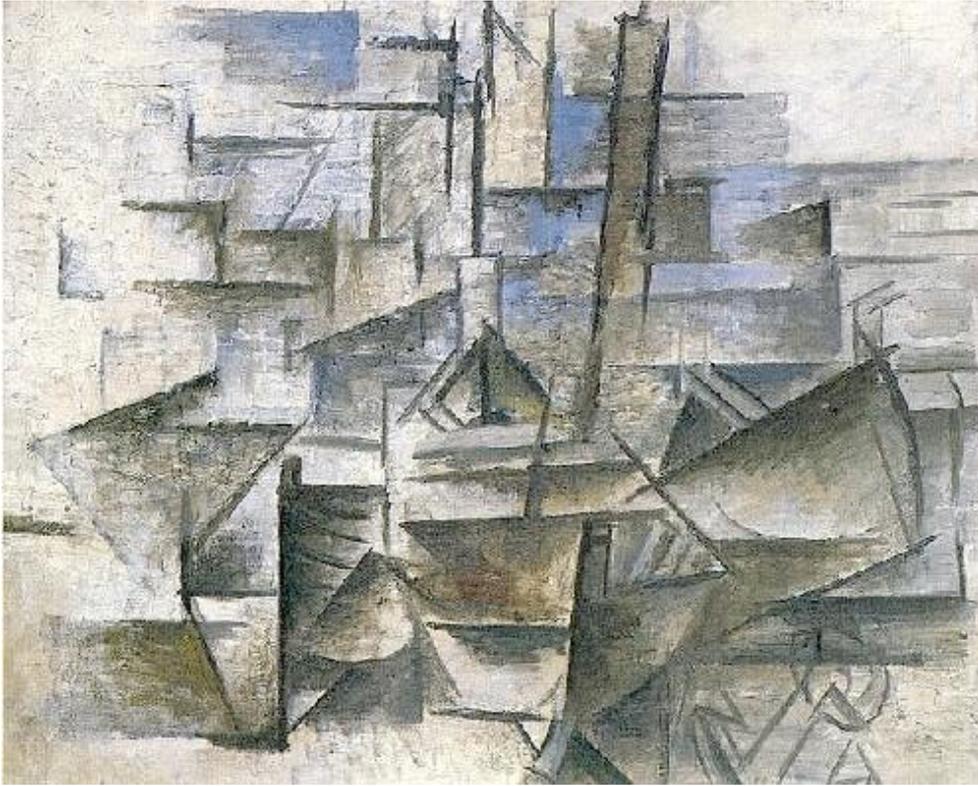
6 - Juan Gris, *Portrait de Germaine Raynal*, 1912



7 - Georges Braque, *Vue de l'hôtel Mistral*, automne 1907
8 - André Derain, *Trois arbres*, 1906



9 - Georges Braque, *Maisons à l'Estaque*, 1908



10 - Pablo Picasso, *Le Port de Cadaquès*, été 1910
11 - Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*, 1885-1887



12 - Georges Braque, *Violon et palette*, automne 1909



13 - Jean-Baptiste S. Chardin, *Instruments de musique et perroquet*, avant 1732



14 - Georges Braque, *Le Violon*, printemps 1911



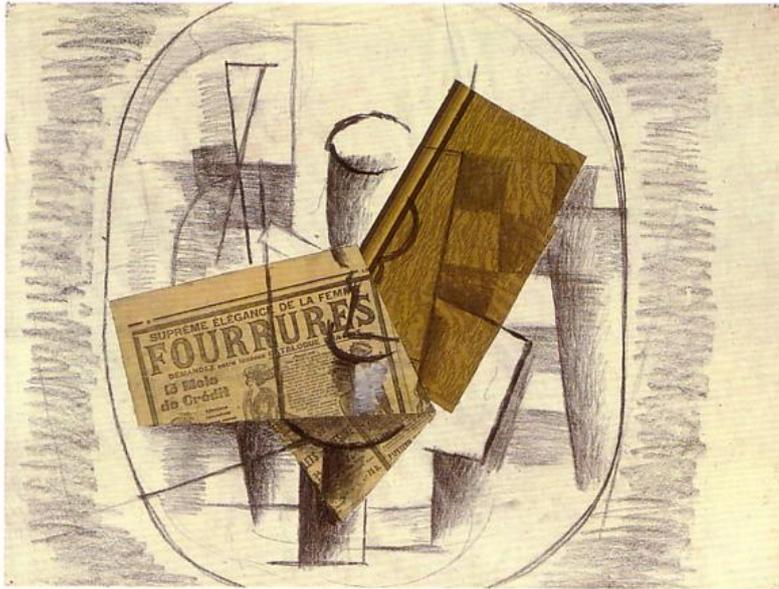
15 - Georges Braque, *Nature morte au violon*, fin 1911



16 - Pablo Picasso, *Femme tenant un éventail*, fin printemps 1908
17 - Georges Braque, *Le Sacré-Cœur*, hiver 1909-1910



18 - Georges Braque, *L'Homme au violon*, printemps 1912
19 - Georges Braque, *Femme tenant une mandoline*, printemps 1910



20 - Georges Braque, *Verre et bouteille*, hiver 1913-1914
21 - Georges Braque, *Violon et bougeoir*, printemps 1910



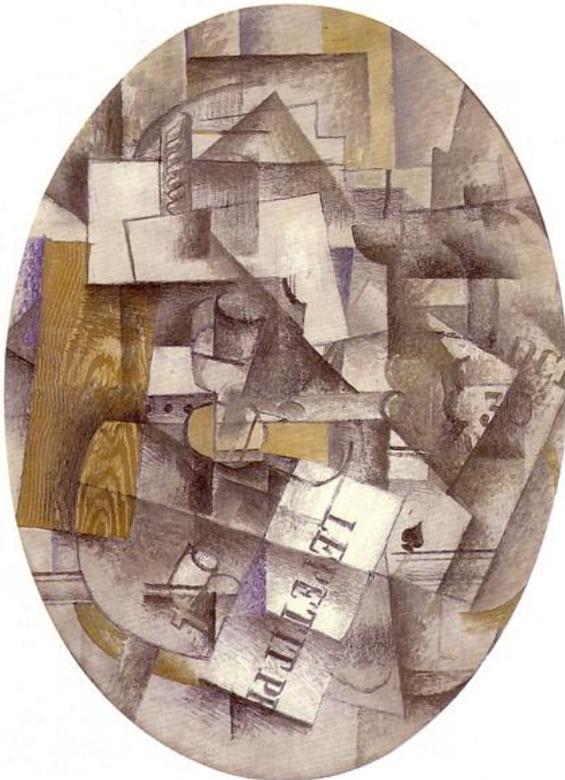
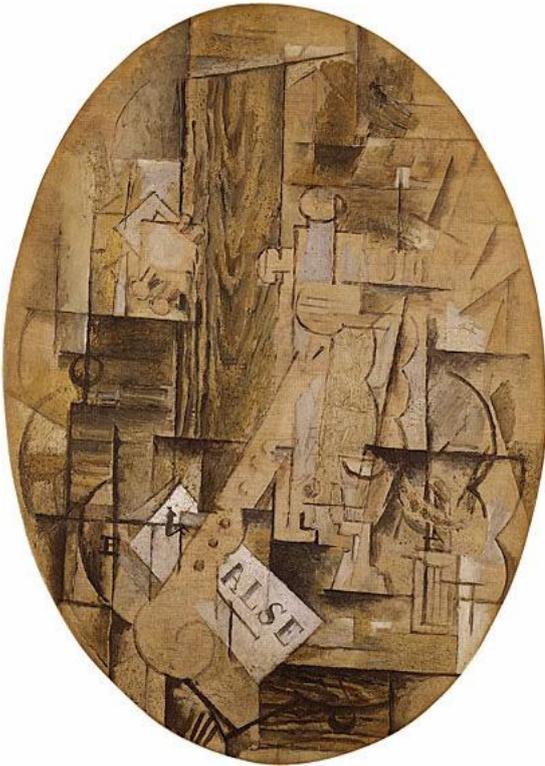
22 - Georges Braque, *Nature morte*, automne 1910



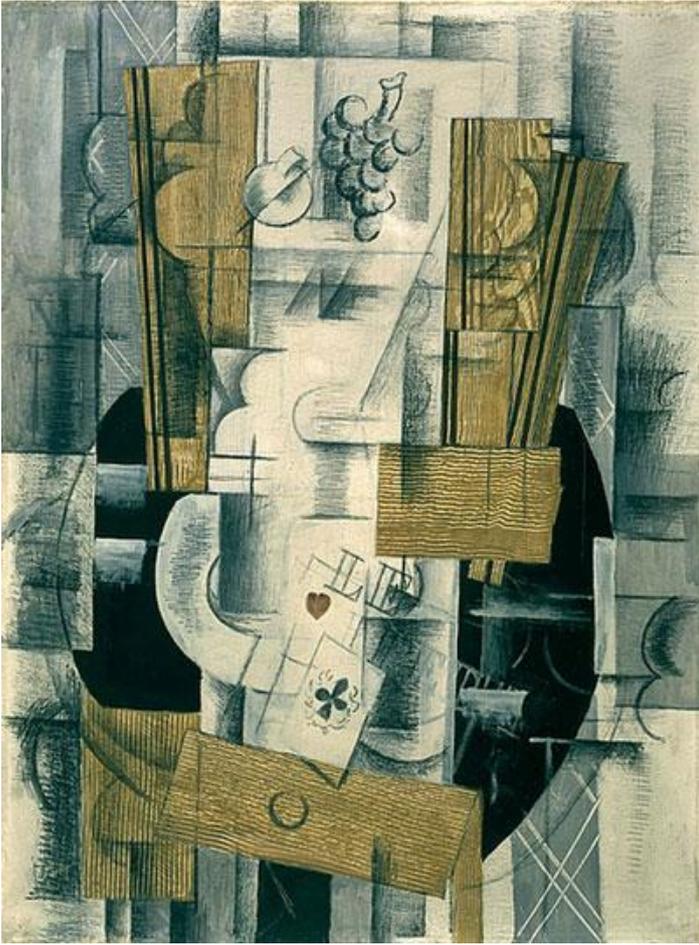
23a - Georges Braque, *Bouteille et poissons*, automne 1910
23b - Georges Braque, *Nature morte à la bouteille*, début 1911
23c - Georges Braque, *Bouteille et verre*, été 1911



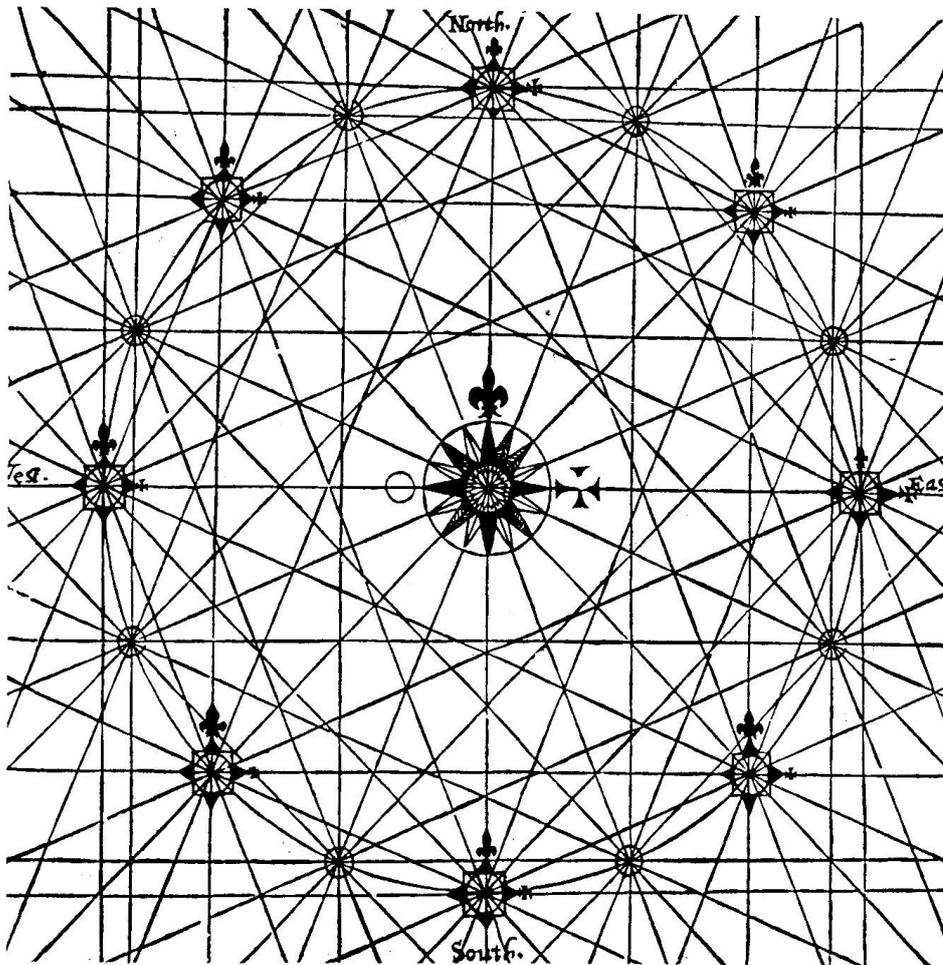
24 - Georges Braque, *La Table à la pipe*, commencée début 1912, achevée automne 1912
25 - Georges Braque, *Le Guéridon (Stal)*, début 1912



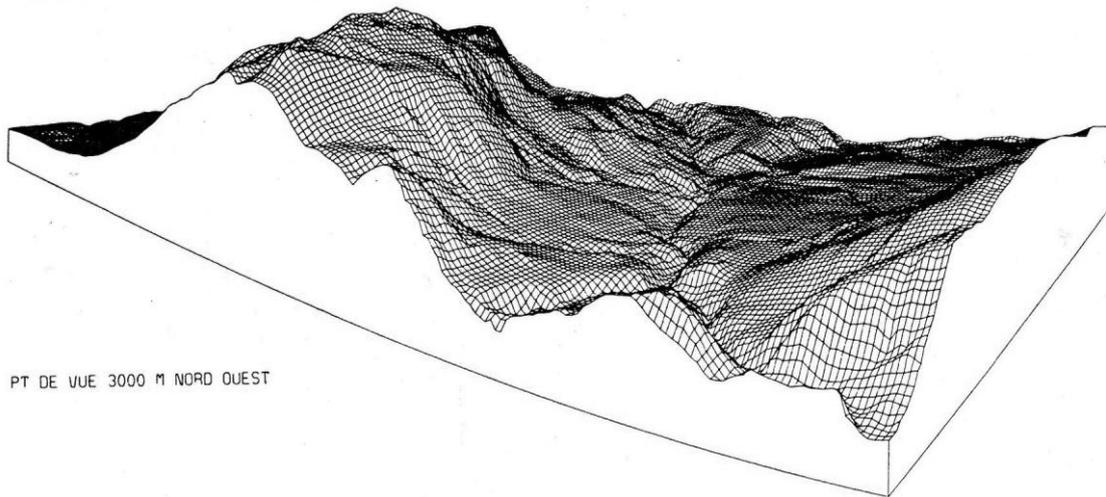
26 - Georges Braque, *La Clarinette (Valse)*, été 1912
27 - Georges Braque, *Le Guéridon (Le Petit Provençal)*, été 1913



28 - Georges Braque, *Comptoir et cartes (Composition à l'as de trèfle)*, début 1913



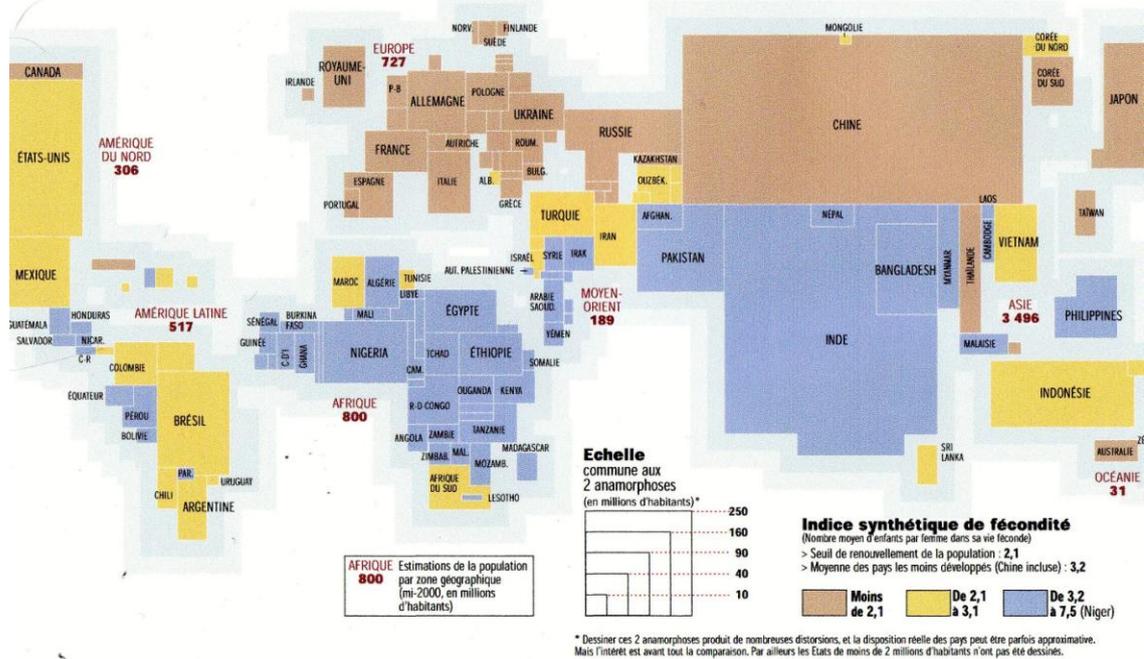
29 - Marteloire, Atlas maritime portugais, Archives Nationales, Paris



PT DE VUE 3000 M NORD OUEST

2000 : 6 milliards d'habitants (estimations mi-2000)

Comment lire les 2 cartes ci-dessous En remplaçant chaque pays par un rectangle dont la surface est proportionnelle à sa population, on voit mieux le poids démographique de chacun... Le code couleur, représentant l'indice synthétique de fécondité par pays, permet de montrer la dynamique démographique mondiale.



30 - Bloc diagramme de la région de Saint-Julien en Genevois, vue perspective plongeante réalisée à partir d'un modèle numérique du terrain, IGN, Paris

31 - Carte anamorphique de la population mondiale avec indice de fécondité, Géofri, 2000



32 - Albert Gleizes, *Femme au phlox*, 1910



33 - Albert Gleizes, *Cathédrale (Cathédrale de Chartres)*, 1912



34 - Nicolas Poussin, *Paysage avec les funérailles de Phocion*, 1648



35 - Albert Gleizes, *L'Homme au balcon*, 1912

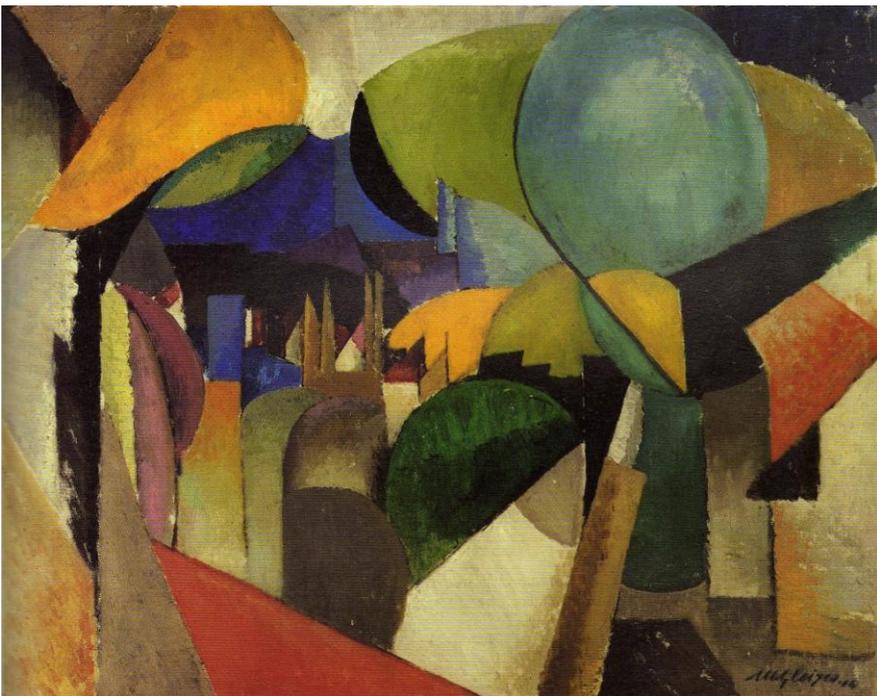


36 - Georges de La Tour, *Madeleine à la veilleuse*, 1630-1635



37 - Albert Gleizes, *Port marchand*, 1912

38 - Albert Gleizes, *Portrait de l'éditeur Eugène Figuière*, 1913



39 - Albert Gleizes, *Paysage*, 1914

40 - Albert Gleizes, *Paysage près de Montreuil*, 1914



41 - Albert Gleizes, *Portrait d'un médecin militaire*, 1914
42 - Albert Gleizes, *Femmes cousant*, 1913



43 - Albert Gleizes, *Composition*, 1915

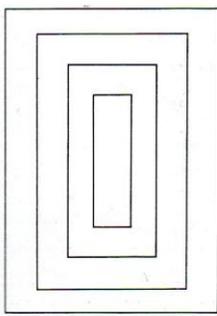


Fig. I

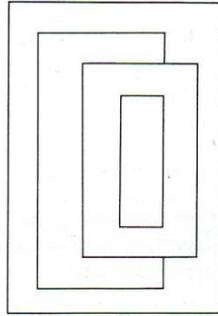


Fig. II

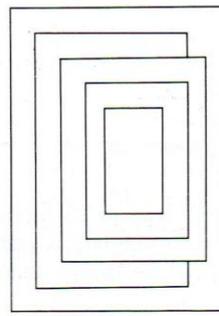


Fig. III

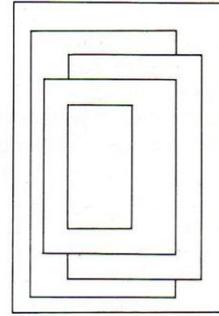


Fig. IV

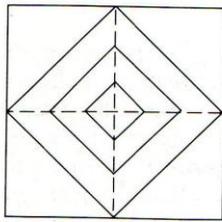


Fig. I

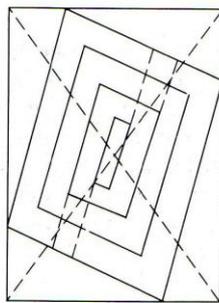


Fig. II

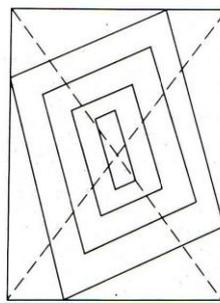


Fig. III

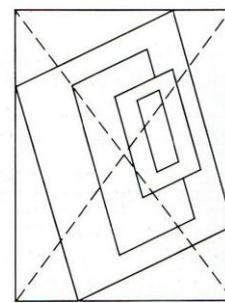


Fig. IV

44 - Albert Gleizes, « Mouvements de translation du plan sur un côté », in *La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme*, 1924

45 - Albert Gleizes, « Mouvements simultanés de rotation et de translation du plan », in *La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme*, 1924

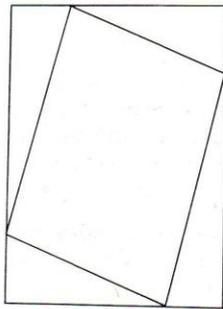


Fig. I

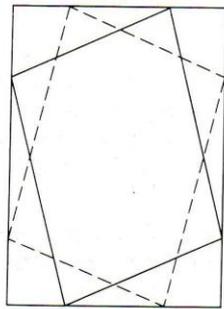


Fig. II

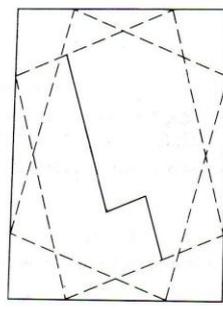


Fig. III

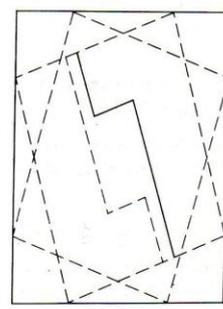


Fig. IV

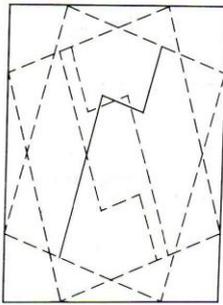


Fig. V

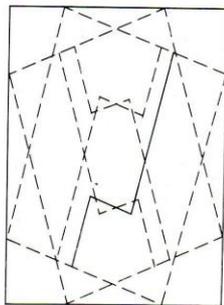


Fig. VI

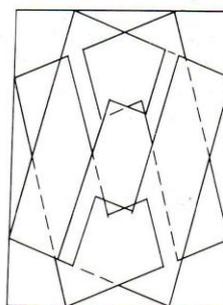


Fig. VII

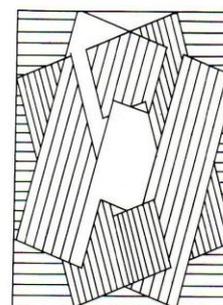


Fig. VIII

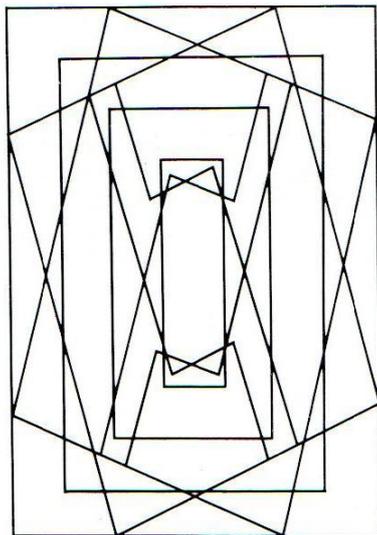


Fig. I

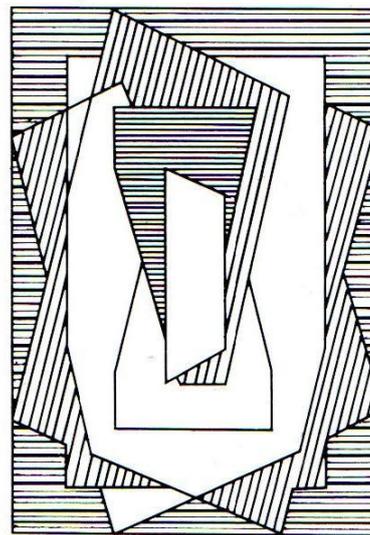


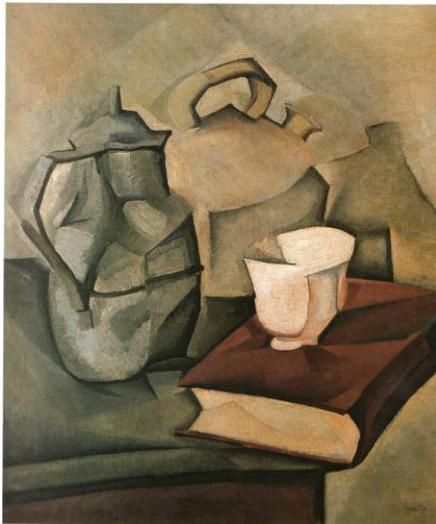
Fig. II

46 - Albert Gleizes, « Mouvements simultanés de rotation et de translation du plan aboutissant à la création d'un organisme plastique spatial et rythmique », in *La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme*, 1924

47 - Albert Gleizes, « Système plastique spatial et rythmique obtenu par la combinaison des mouvements simultanés de rotation et de translation du plan et des mouvements de translation du plan sur un côté », in *La Peinture et ses lois - Ce qui devait sortir du cubisme*, 1924



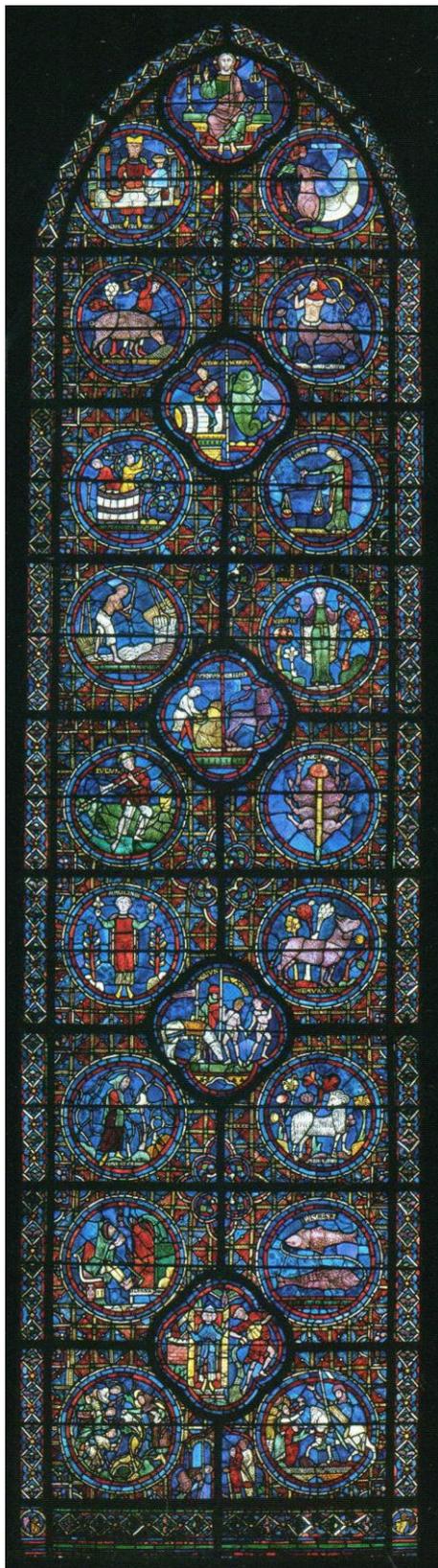
48 - Juan Gris, *Nature morte*, 1911
49 - Juan Gris, *La Table à café*, 1912



- 50 - Juan Gris, *Trois lampes*, 1910-1911
51 - Juan Gris, *Le Livre*, 1911
52 - Juan Gris, *Pot et bouteille*, 1911



53 - Juan Gris, *Portrait de Pablo Picasso*, 1912



54a - *Le Zodiaque et les travaux des mois*, vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle



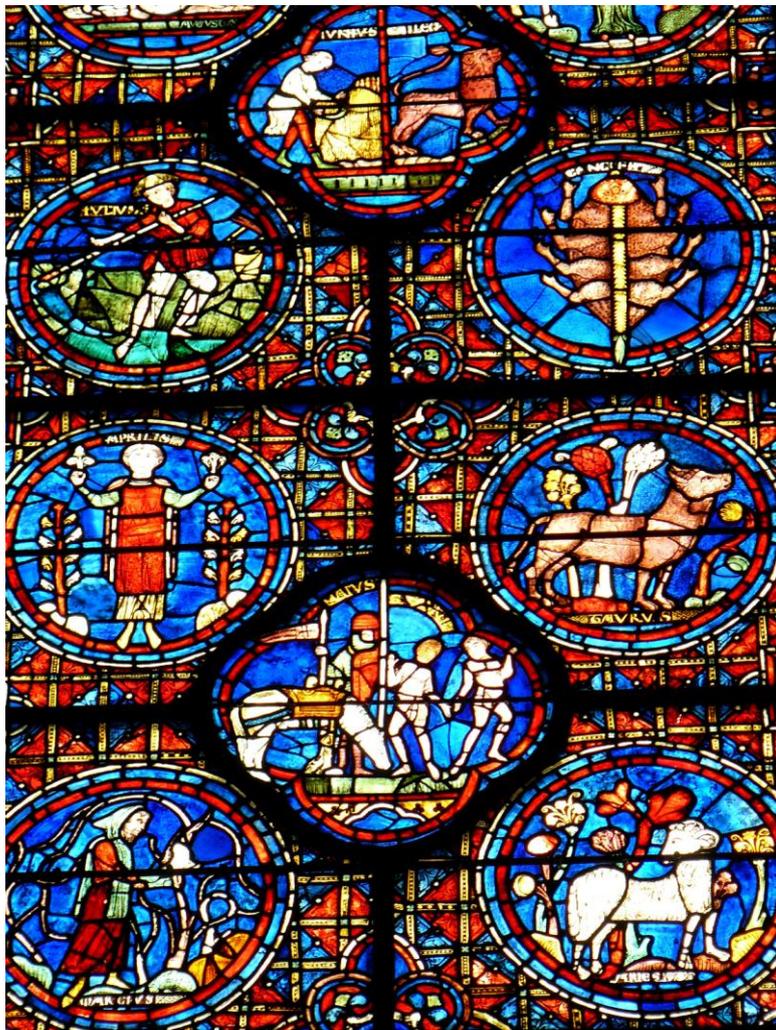
54b - *Le Zodiaque et les travaux des mois*, vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle (détail)



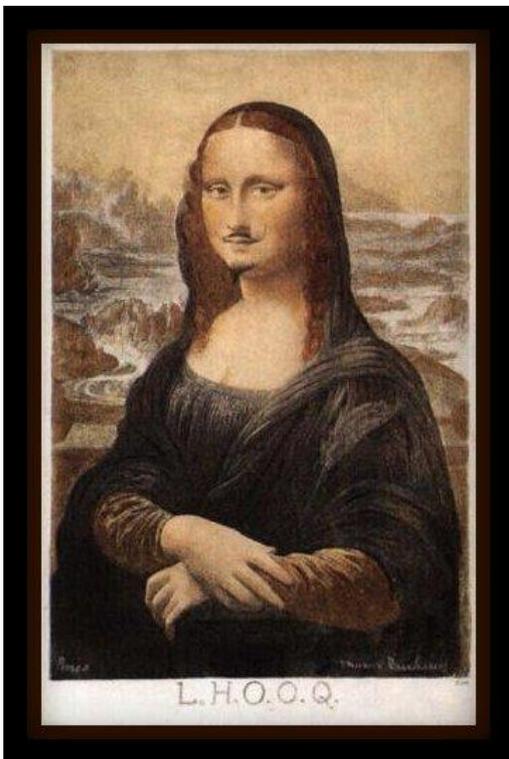
54c - *Le Zodiaque et les travaux des mois*, vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle (détail)



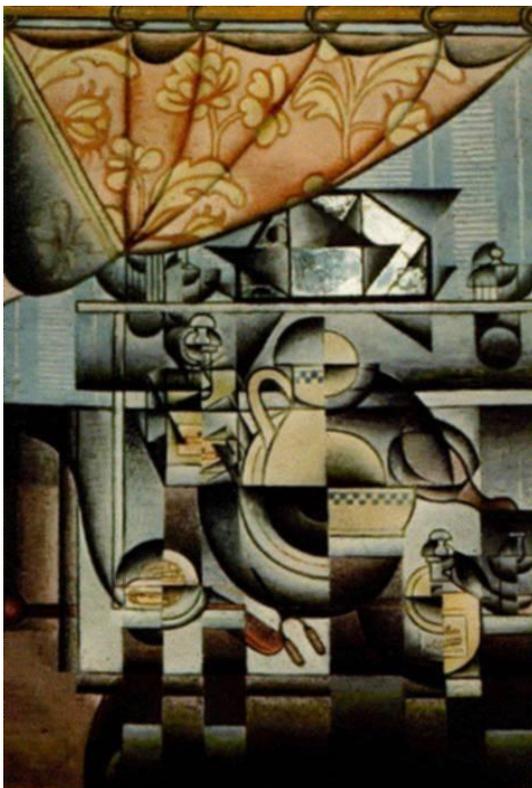
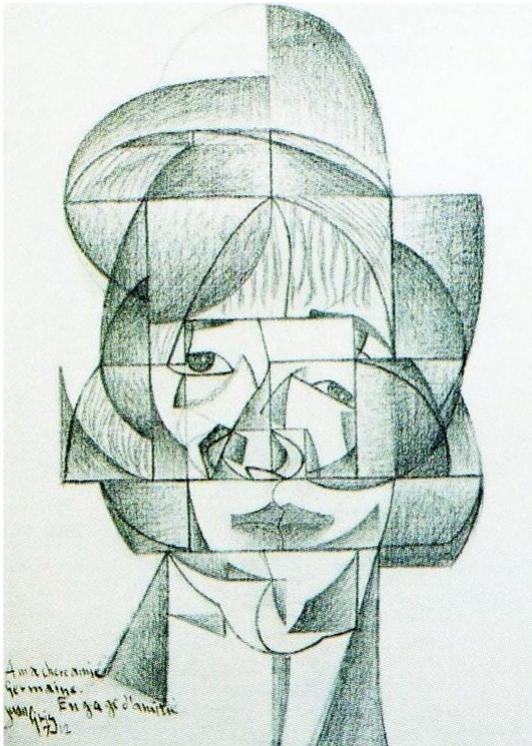
54d - *Vie de Saint Apollinaire*, vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle



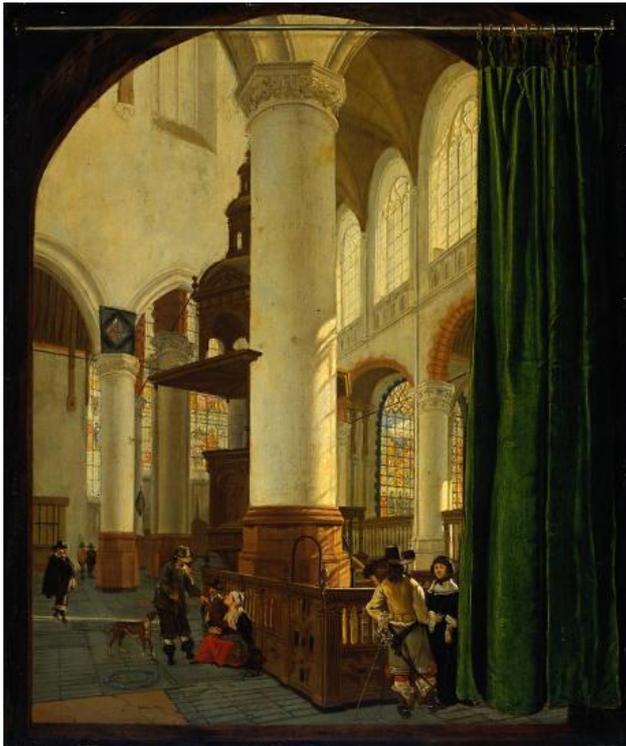
54e - Le Zodiaque et les travaux des mois, vitrail, Cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle (détail)



55 - François Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824 au Louvre*, 1824
56 - Marcel Duchamp, *L. H. O. O. Q.*, 1919



57 - Juan Gris, Etude pour le *Portrait de Germaine Raynal*, 1912
58 - Juan Gris, *Lavabo*, 1912



59a - Gerard Houckgeest, *Intérieur de la Vieille Eglise de Delft*, 1654
59b - Gerrit Dou, *Autoportrait*, 1645



60 - Juan Gris, *Guitare et verre*, 1912
61 - Juan Gris, *Nature morte à la guitare*, 1912-1913



62 - Juan Gris, *Le Livre*, 1913
63 - Juan Gris, *La Guitare*, 1913



64 - Juan Gris, *Le Bock et les cartes*, 1913



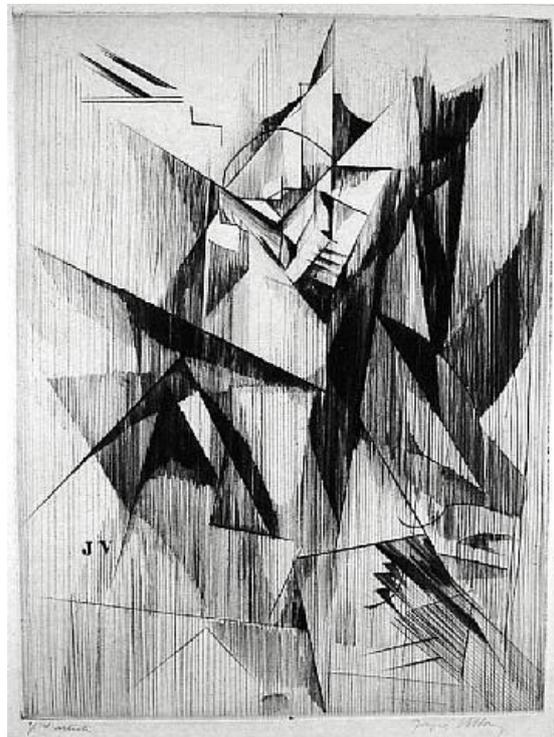
65 - Juan Gris, *Violon et encrier sur table*, 1913
66 - Juan Gris, *La Guitare sur la table*, 1915



67a - Léonard de Vinci, *La Vierge au rocher*, vers 1483

67b - Léonard de Vinci, *La Vierge au rocher*, probablement peinte par un de ses élèves, vers 1495-1497

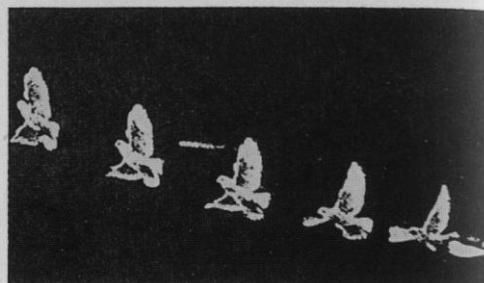
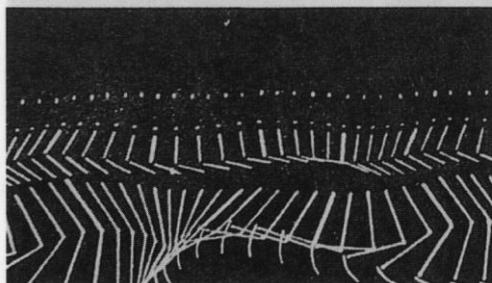
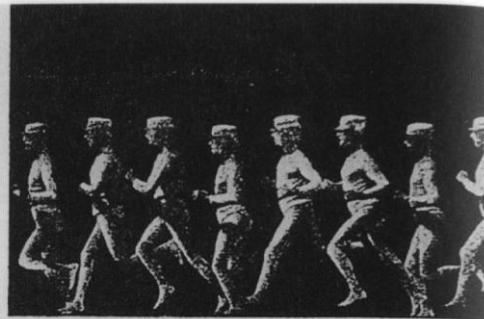
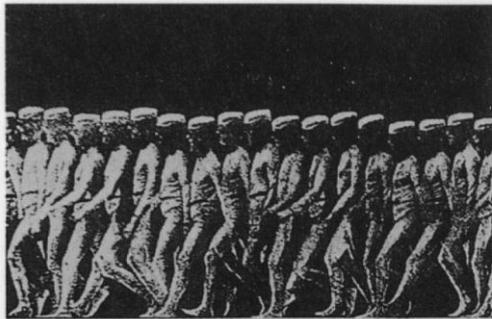
67c - Léonard de Vinci, *La Vierge au rocher*, entre 1503 et 1506



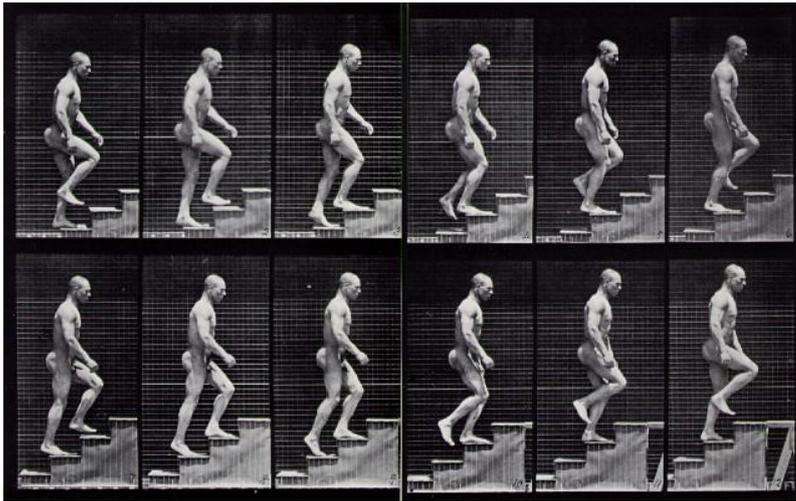
68 - Jacques Villon, *Jeune femme*, 1912 (reproduction en noir et blanc)
69a - Jacques Villon, *L'Acrobate*, 1913
69b - Jacques Villon, *Monsieur D. lisant*, 1913



70 - Marcel Duchamp, *Les Joueurs d'échecs*, décembre 1911
71 - Marcel Duchamp, *Portrait des joueurs d'échecs*, 1911



72 - Jacques Villon, *Soldats en marche*, 1913
73 - Etienne-Jules Marey, *Chronophotographie*, 1880



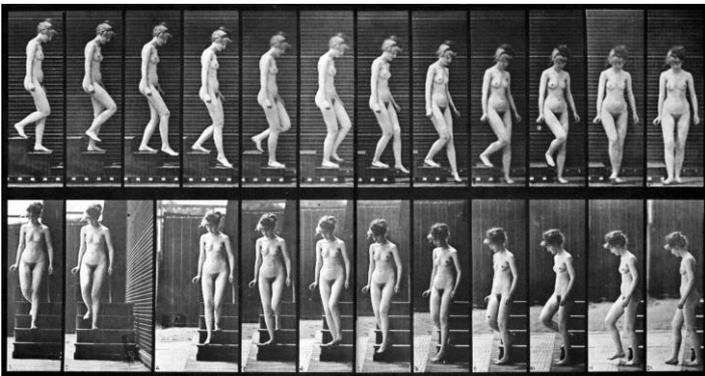
74 - Eadweard Muybridge, *Montant un escalier*, entre 1872 et 1885
75 - Umberto Boccioni, *Formes uniche de la continuité dans l'espace*, 1913



- 76 - Gino Severini. *Train de banlieue arrivant à Paris*, 1915
77 - Giacomo Balla, *Accélération d'Automobile*, 1912
78 - Luigi Russolo, *Dynamisme d'une automobile*, 1912-1913



79 - Gino Severini, *Dynamique Hiéroglyphique du Bal Tabarin*. 1912
80 - Carlo Carrà, *Les Funérailles de Galli l'anarchiste*, 1910



81 - Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier*, 1911

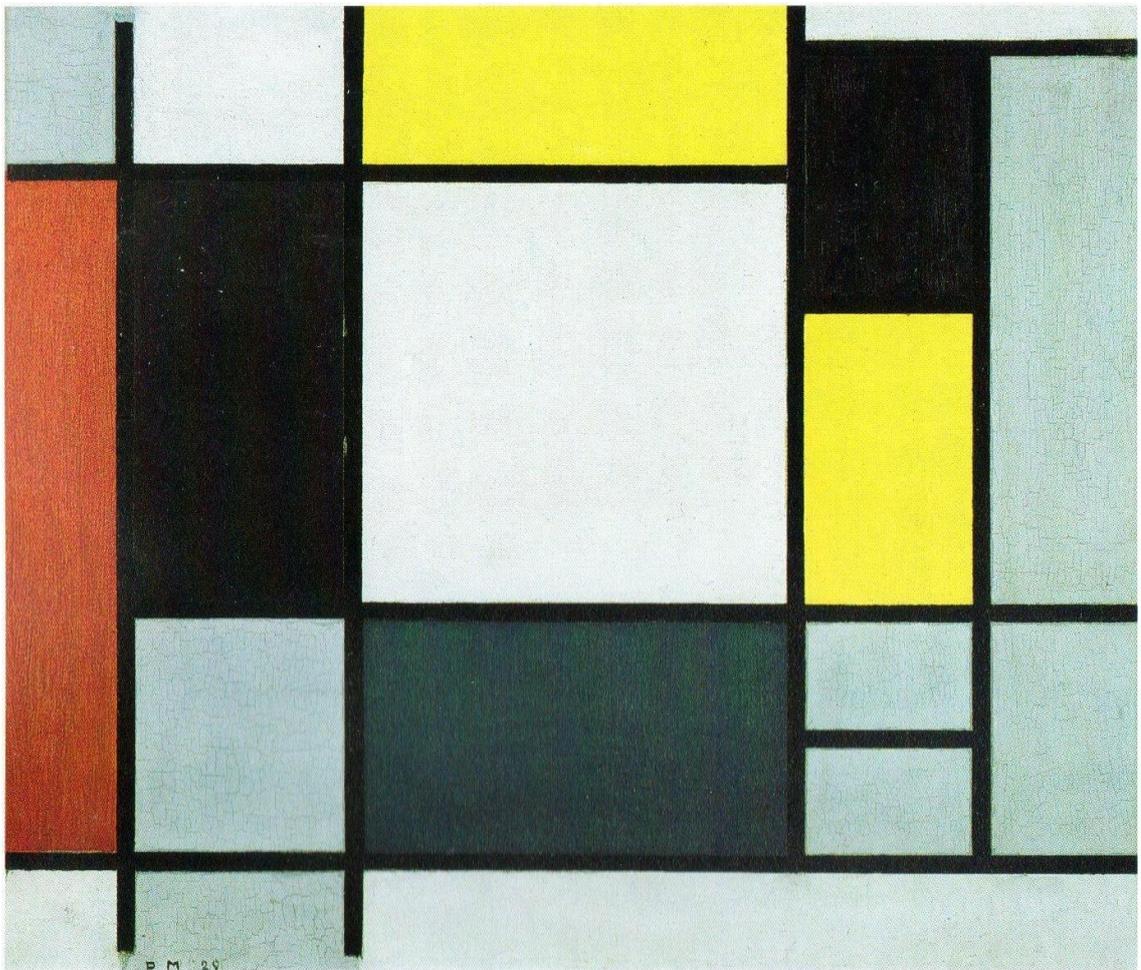
82 - Eadweard Muybridge, *Femme descendant un escalier*, après 1899



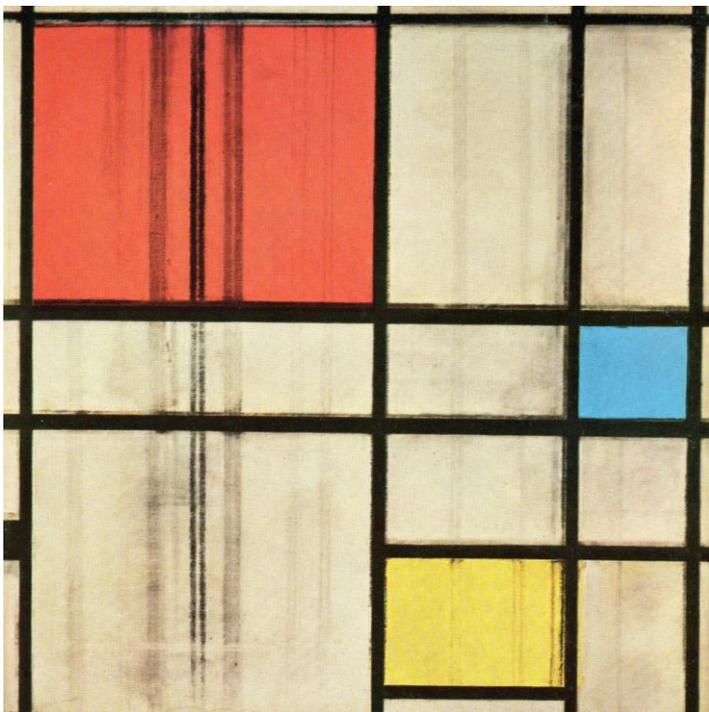
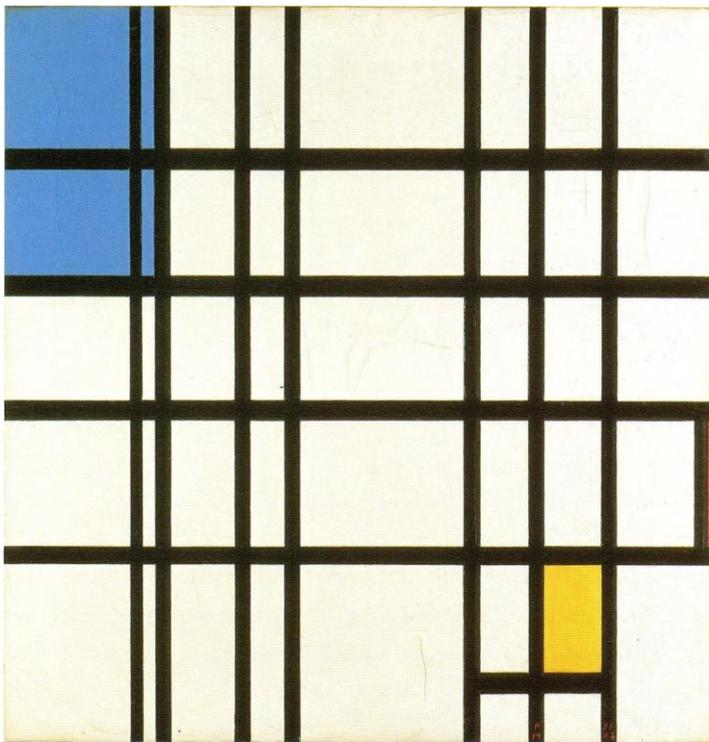
83 - Marcel Duchamp, Etude pour *Les joueurs d'échecs*, 1911



84 - Paris Bordone, *Une Partie d'échecs*, 1545

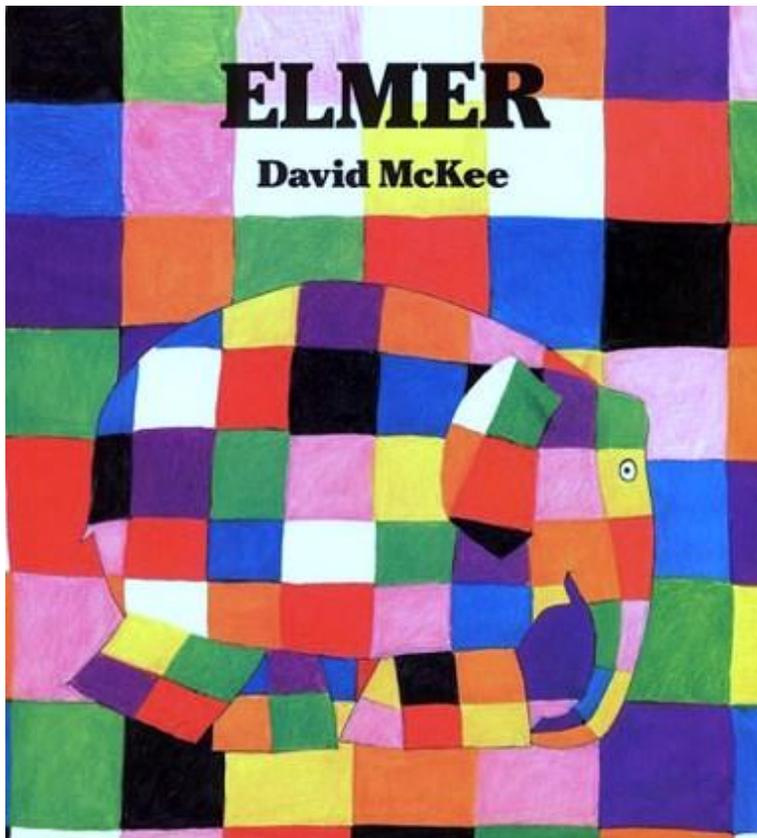


85 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1920

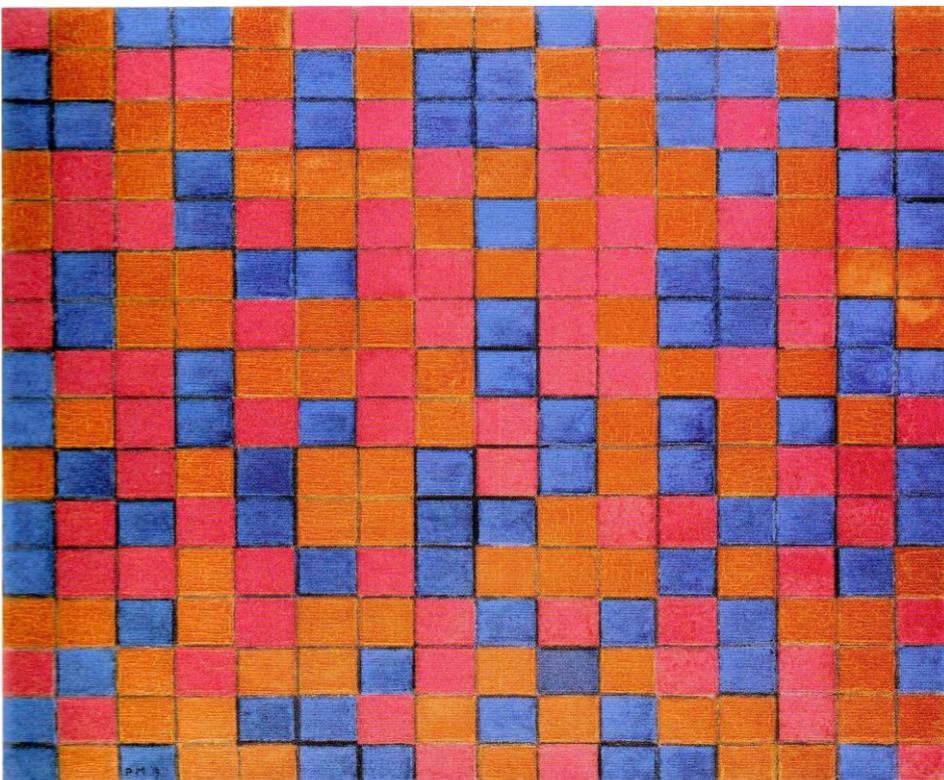
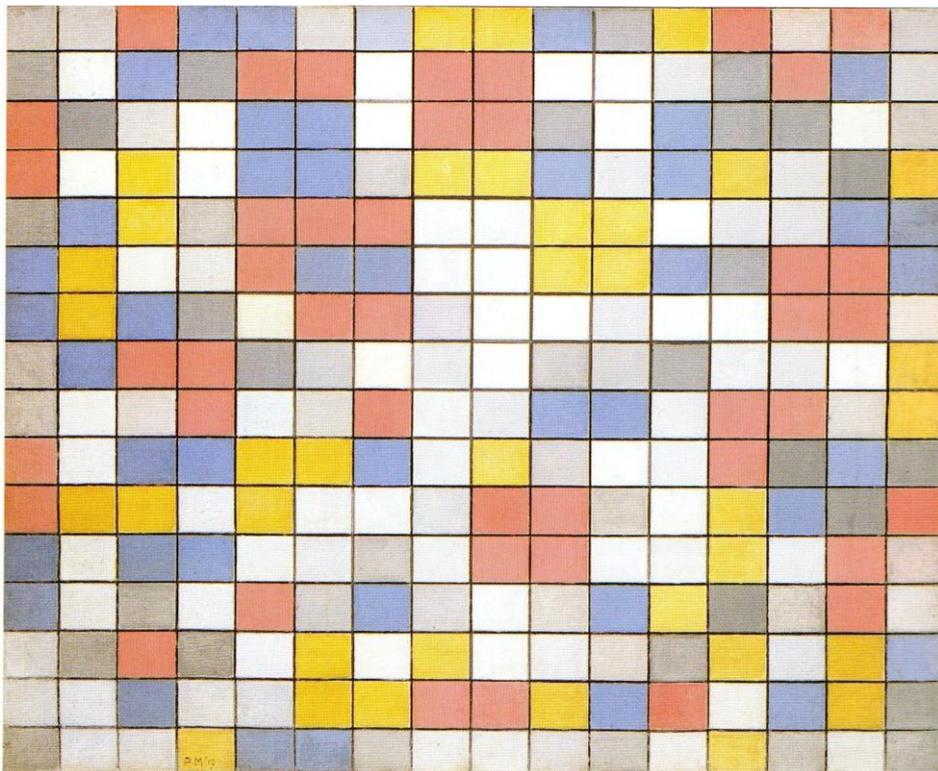


86 - Piet Mondrian, *Rythme en lignes noires*, 1936-1942

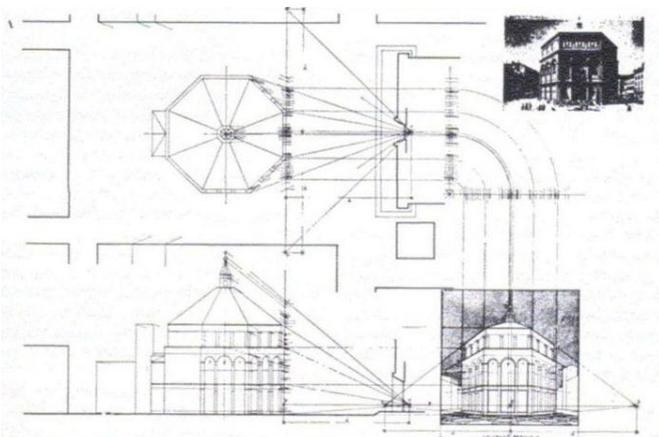
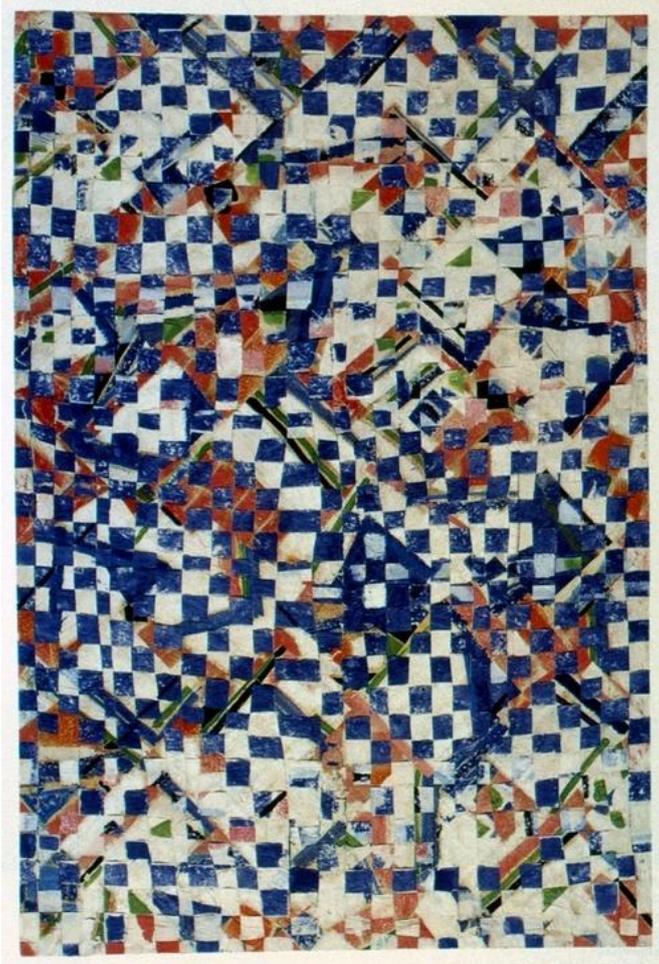
87 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1939-1944 (inachevée)



88 - David McKee, Couverture de *Elmer*, 1995



89a - Piet Mondrian, *Composition dans le damier aux couleurs claires*, 1919
89b - Piet Mondrian, *Composition dans le damier aux couleurs sombres*, 1919



90 - François Rouan, *Tressage papier*, 1965-1966

91 - Luigi Vagnetti, *Reconstitution graphique de la tavoletta de Filippo Brunelleschi*, s. d.



92 -Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du Bon Gouvernement à la Ville puis à la Campagne*, Salle de la Paix, Palazzo Pubblico, Sienne, 1337-1340 (il manque la muraille centrale en enfilade)





93 - Giorgio Vasari et Federigo Zuccaro, Fresque ornant l'intérieur du dôme de la Cathédrale Santa Maria del Fiore réalisé par Filippo Brunelleschi entre 1418 et 1437, Florence, 1572-1579



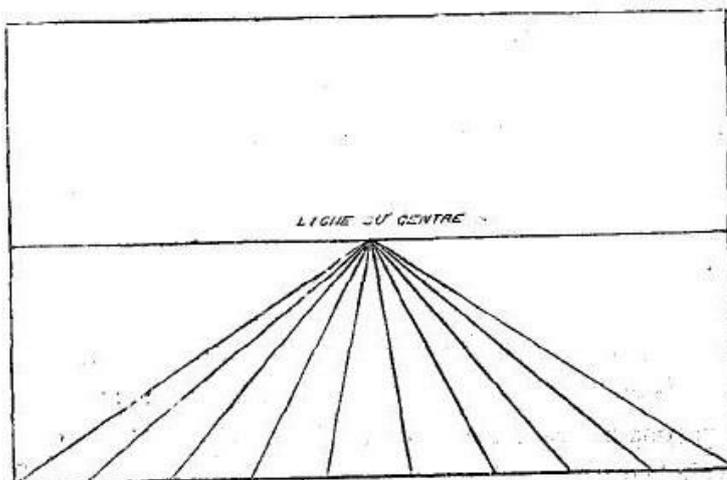
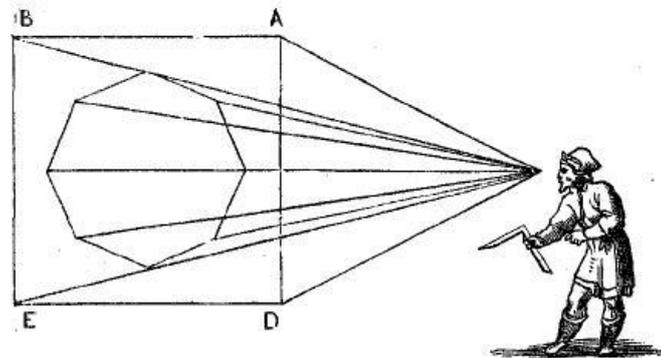
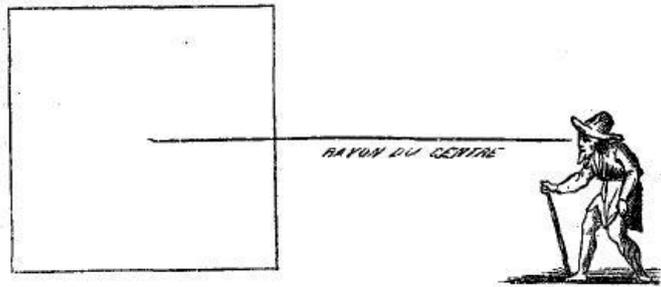
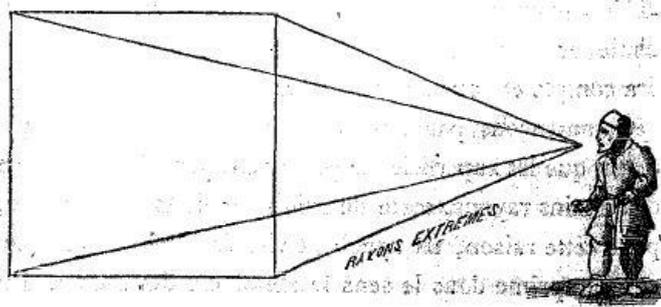
94 - Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon Gouvernement*, Salle de la Paix, Palazzo Pubblico, Sienne, 1337-1340



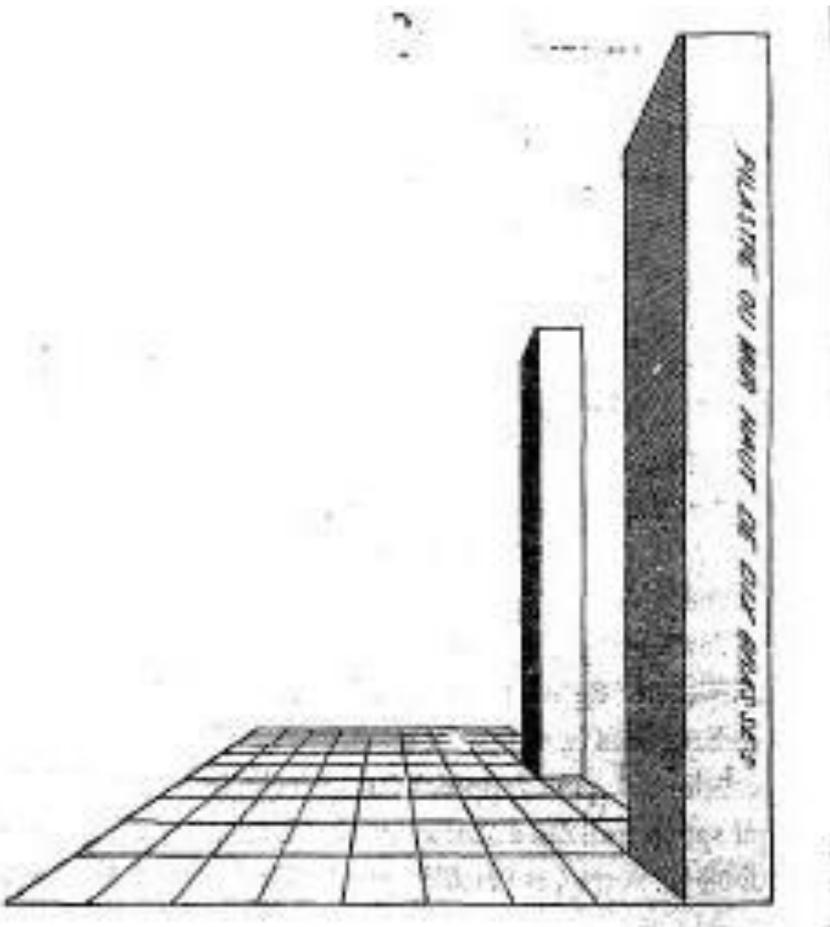
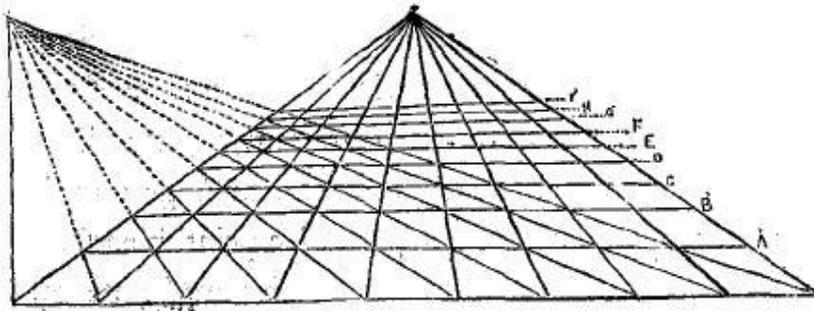
95 - Ambrogio Lorenzetti, *Annoziation*, 1344



96 - Filippo Brunelleschi, Dôme de la Cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence, 1420-1436

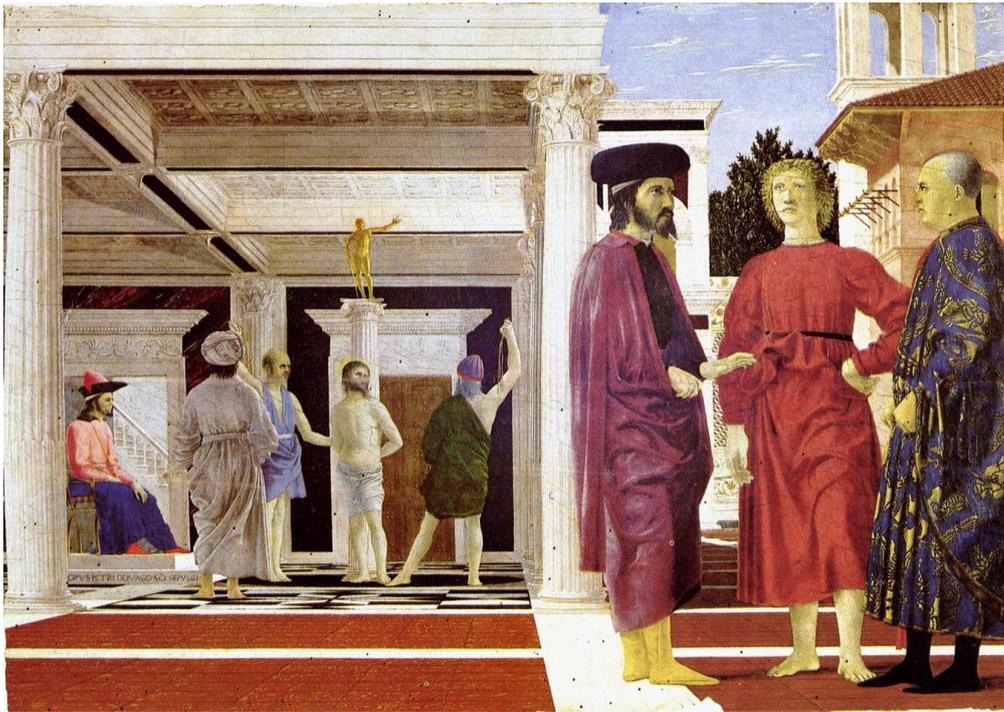


97a - Leon Battista Alberti, Trois des schémas relatifs à la notion de pyramide visuelle, in *De Pictura*, 1435
 97b - Leon Battista Alberti, Rectangle, division de base et point de centre, in *De Pictura*, 1435



97c - Leon Battista Alberti, Rectangle, division de base et point de centre, in *De Pictura*, 1435

97d Leon Battista Alberti, Le mur, cas exemplaire de la mise en perspective proportionnée, in *De Pictura*, 1435 (il est écrit « pilastre ou mur haut de dix brasses »)



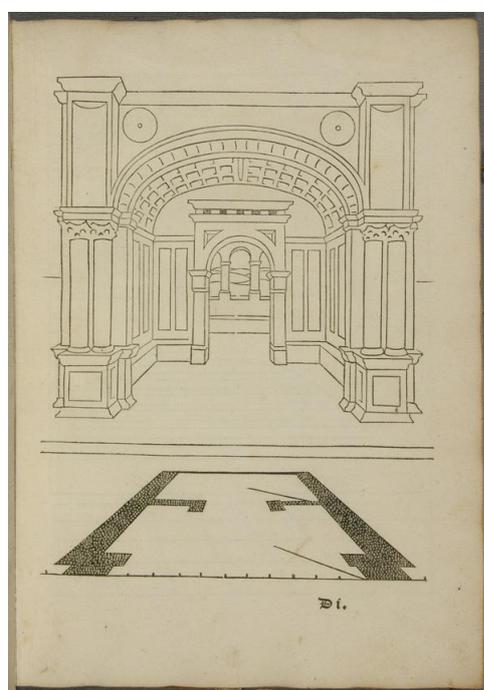
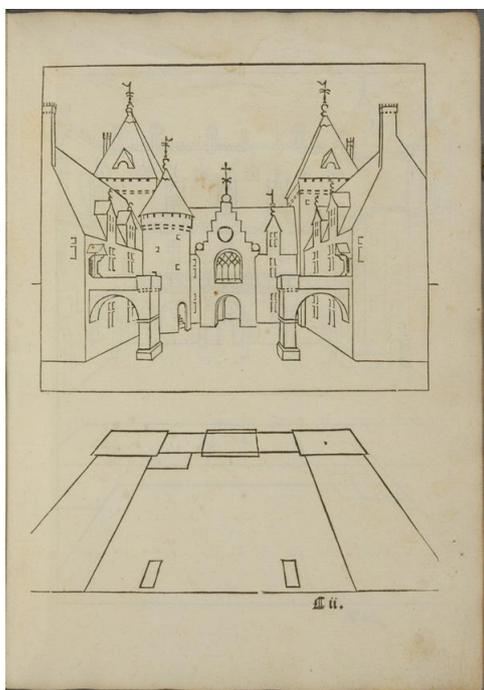
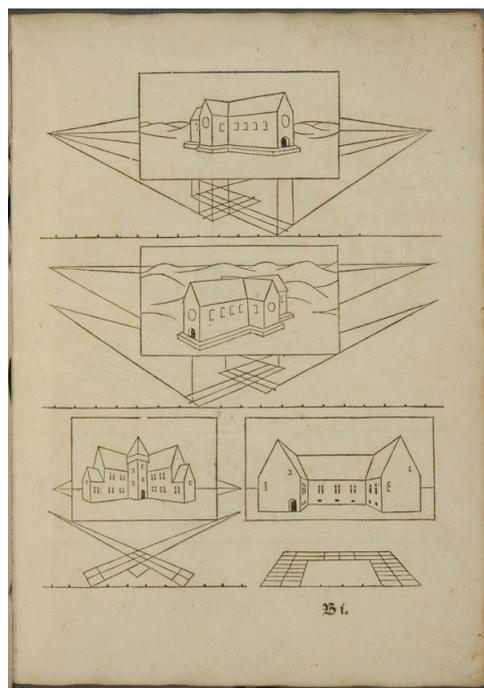
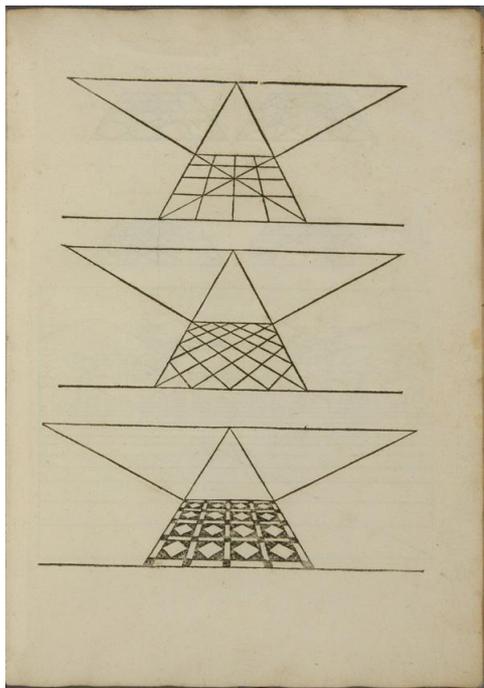
98- Piero della Francesca, *La Flagellation du Christ*, 1455



99 - Piero della Francesca, *Retable de Brera - Vierge à l'Enfant en majesté avec six saints, quatre anges et le duc Frederic III de Montefeltro*, 1472-1490



100 - Francesco di Giorgio Martini, *Cité idéale*, 1475 (cette œuvre fut d'abord attribuée à Piero della Francesca puis à Luciano Laurana)



- 101a - Jean Pèlerin dit le Viator, *De artificiali perspectiva*, planche 2, 1505
 101b - Jean Pèlerin dit le Viator, *De artificiali perspectiva*, planche 5, 1505
 101c - Jean Pèlerin dit le Viator, *De artificiali perspectiva*, planche 14, 1505
 101d - Jean Pèlerin dit le Viator, *De artificiali perspectiva*, planche 21, 1505



102a - Raffaello Santi dit Raphael, Voute centrale de la Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510 (détail)



102b - Raffaello Santi dit Raphael, *Ecole d'Athènes*, Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510

102c - Raffaello Santi dit Raphael, *Dispute du Très Saint Sacrement*, Chambre de la Signature, Vatican, 1509-1510



103 - Bramante, Raphael et al., Nef de la Basilique Saint Pierre, Rome, 1506-1626



104 - Leon Battista Alberti, Temple Malatesta, Rimini, débutée en 1447
105 - Leon Battista Alberti, Nef de la Basilique Sant'Andrea, Mantoue, 1470



106 - Filippo Brunelleschi, Façade de l'Hôpital des Innocents, Florence, 1419-1424



107 - Filippo Brunelleschi, Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1422-1428

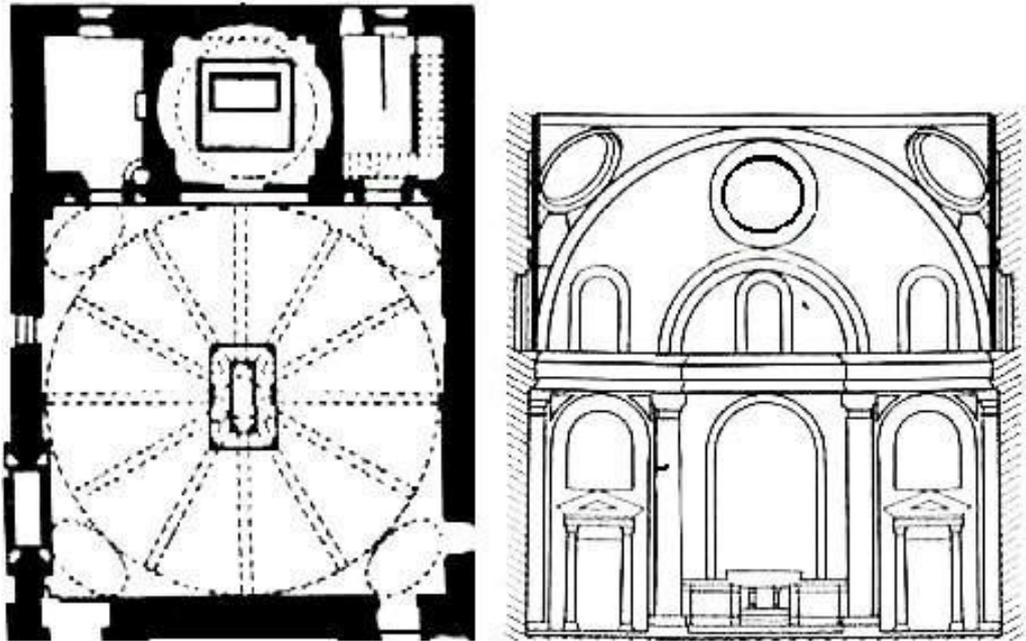


108 - Filippo Brunelleschi, Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429

109 - Filippo Brunelleschi et Antonio Manetti, Nef de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1424-1446



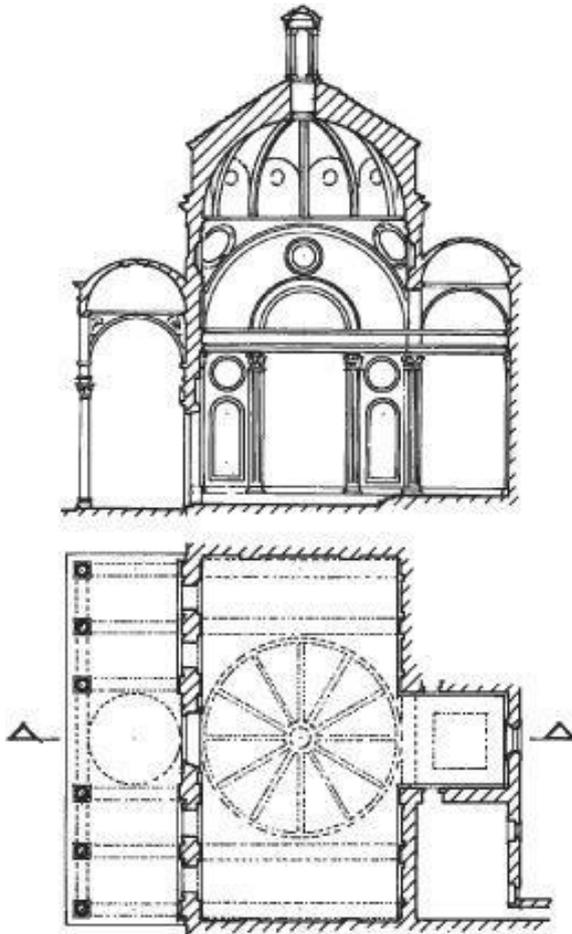
110 - Filippo Brunelleschi, Loggia de l'Hôpital des Innocents, Florence, 1419-1424



111 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence
 112 - Filippo Brunelleschi, Plafond de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1422-1428



113 - Filippo Brunelleschi, Intérieur de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429



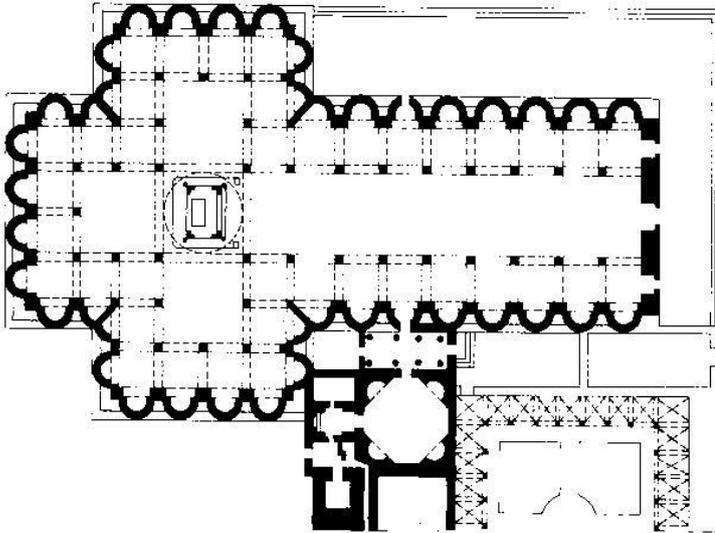
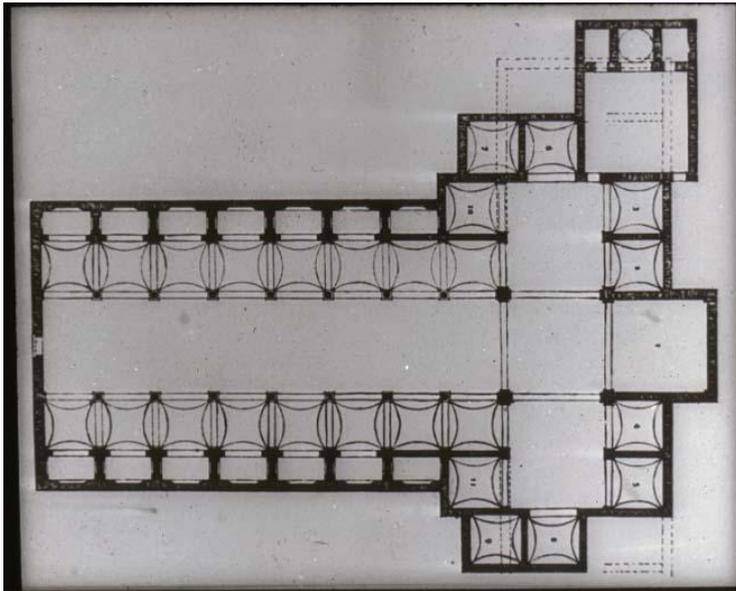
114a - Filippo Brunelleschi, Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429

114b - Filippo Brunelleschi, Chambre forte extérieure de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence, 1429

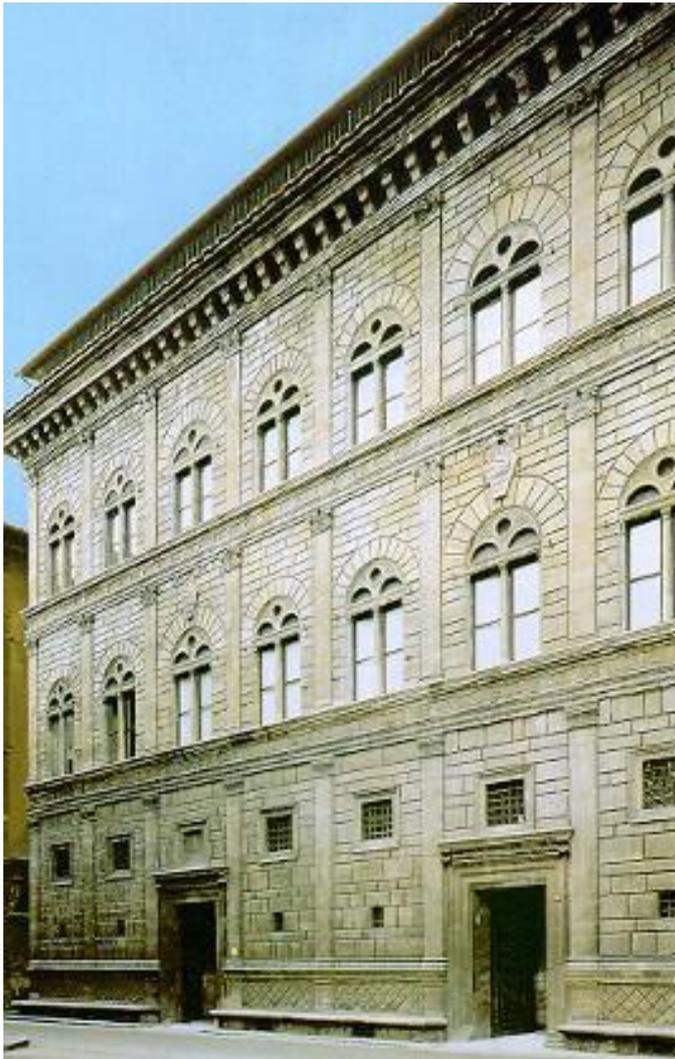
115 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de la Chapelle Pazzi, Basilique Santa Croce, Florence



116 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti, Nef de la Basilique San Lorenzo, Florence, 1424-1446



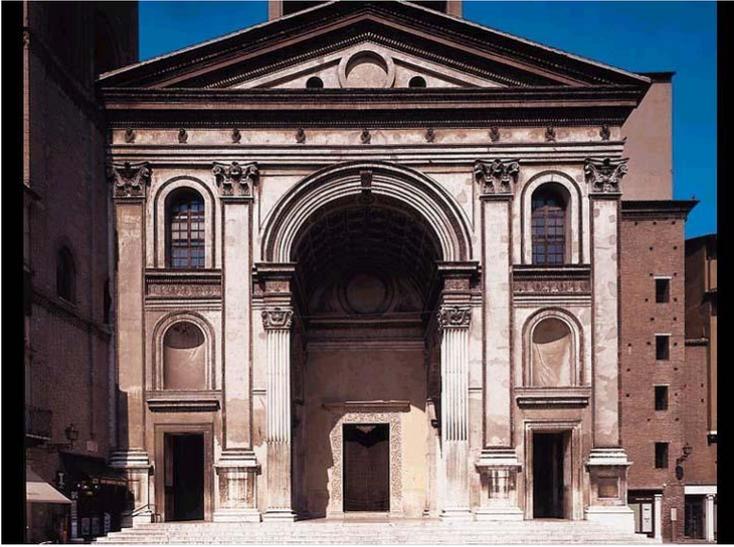
117 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo, Florence (avant que Michel-Ange n'ajoute la nouvelle sacristie)
118 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti et al., Plan de la Basilique Santa Maria del Santo Spirito, Florence



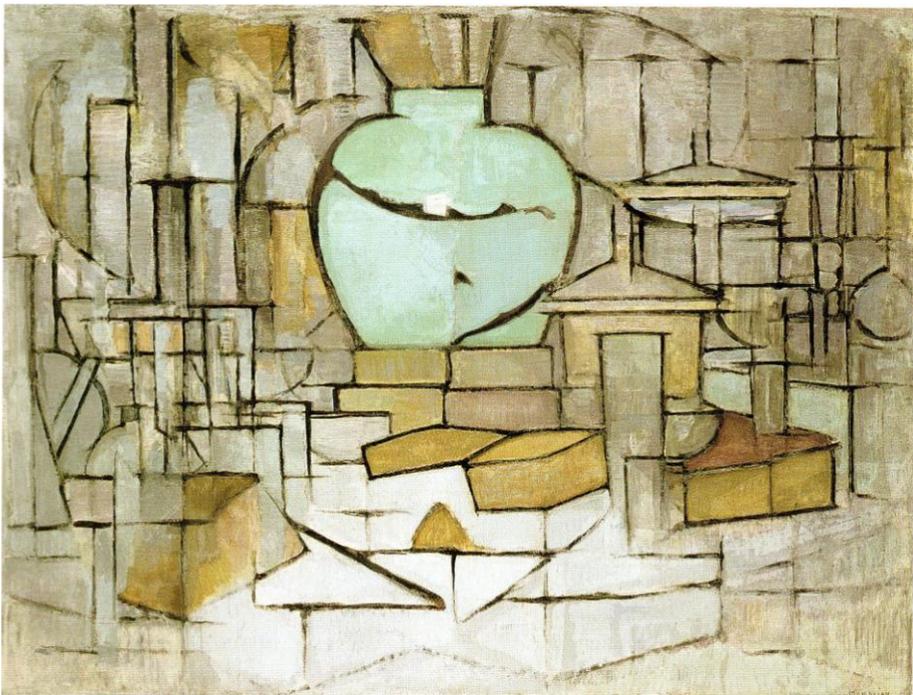
119 - Leon Battista Alberti, Palais Rucellai, débuté en 1455
120 - Filippo Brunelleschi, Santa Maria degli Angeli, débutée en 1434



121 - Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti et al., Intérieur de la Basilique Santa Maria del Santo Spirito, Florence, 1446-1503

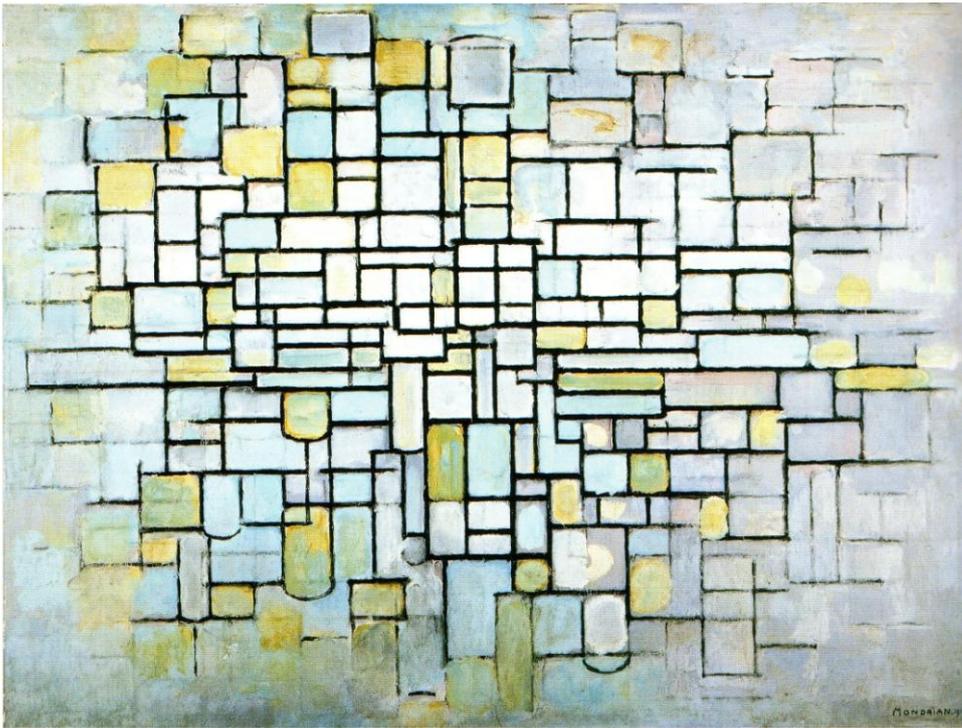


122a - Leon Battista Alberti, Façade de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472
122b - Leon Battista Alberti, Loggia de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472
122c - Leon Battista Alberti, Intérieur de Sant'Andrea, Mantoue, débuté en 1472

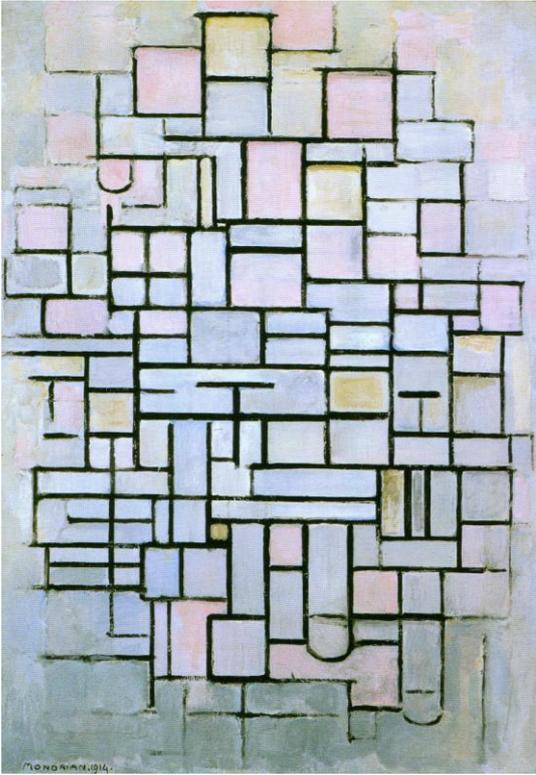


123a - Piet Mondrian, *Nature morte au pot de gingembre I*, 1911-1912

123b - Piet Mondrian, *Nature morte au pot de gingembre II*, 1912

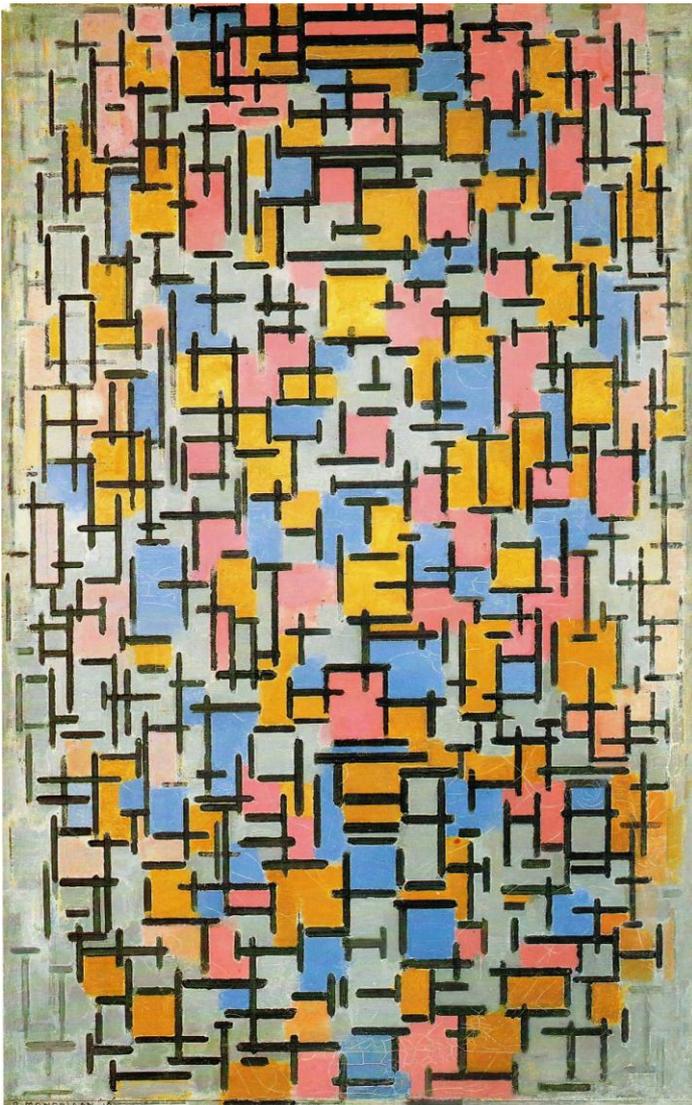


124 - Piet Mondrian, *Composition en bleu, gris et rose*, 1913

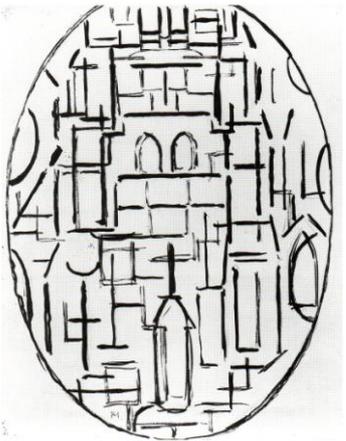


125 - Piet Mondrian, *Composition n°6*, 1914

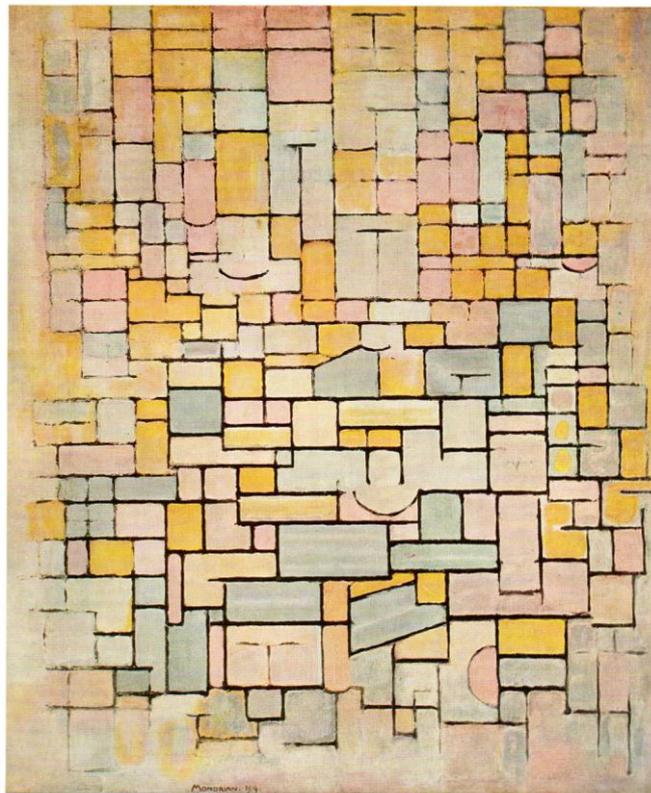
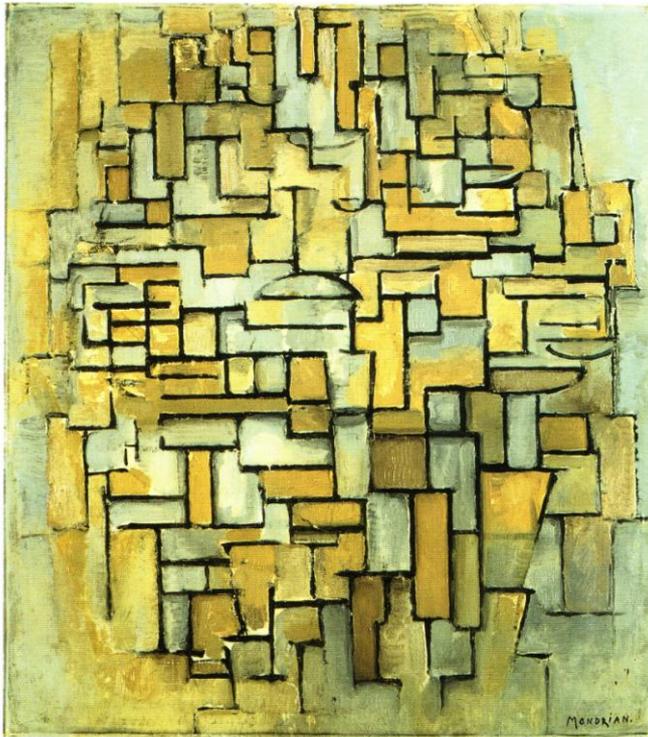
126 - Piet Mondrian, *Composition ovale (Tableau III)*, 1914



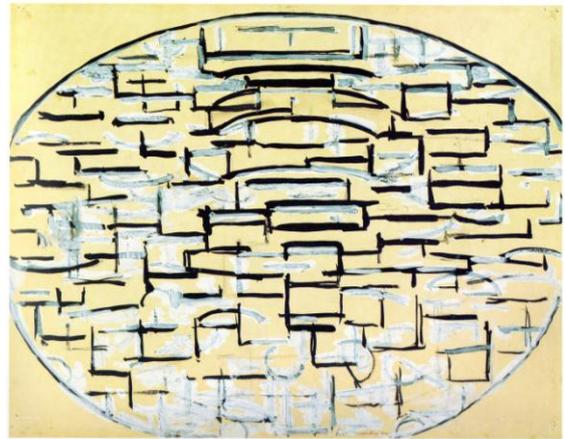
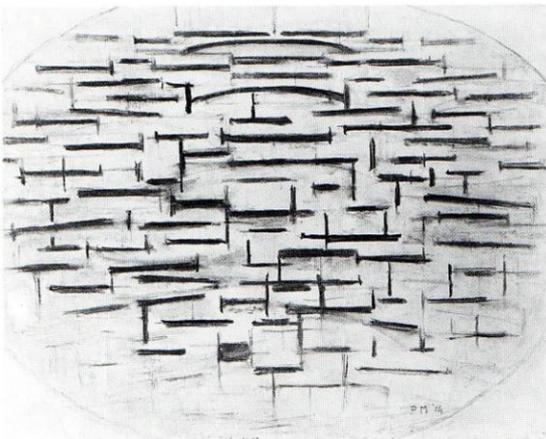
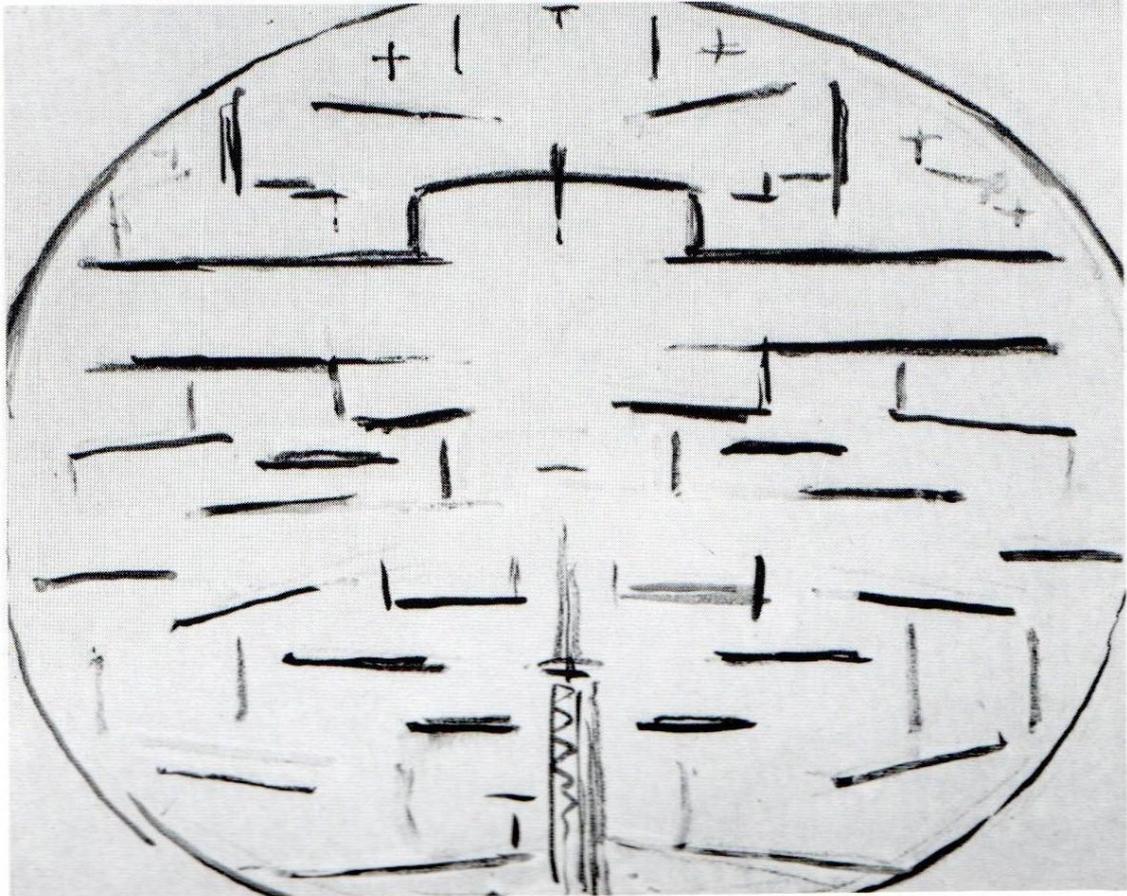
127 - Piet Mondrian, *Composition*, 1916



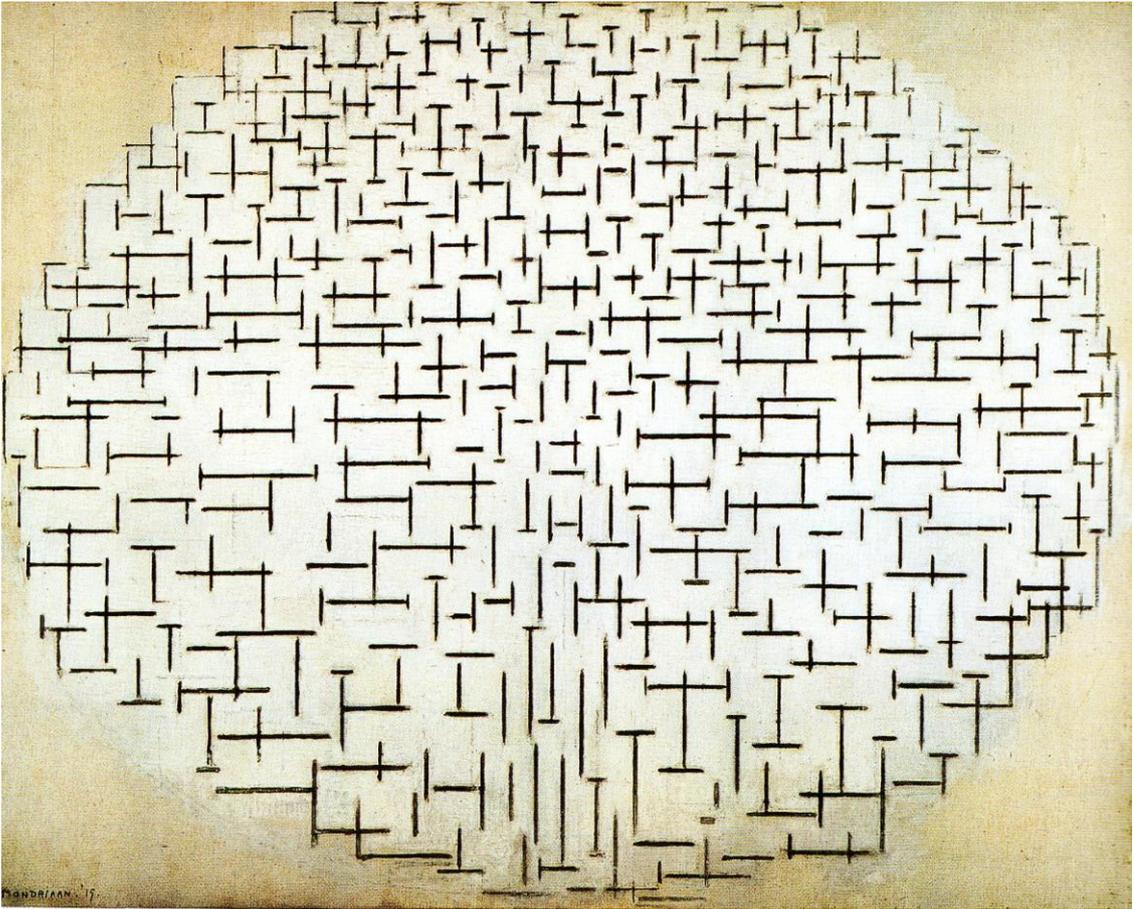
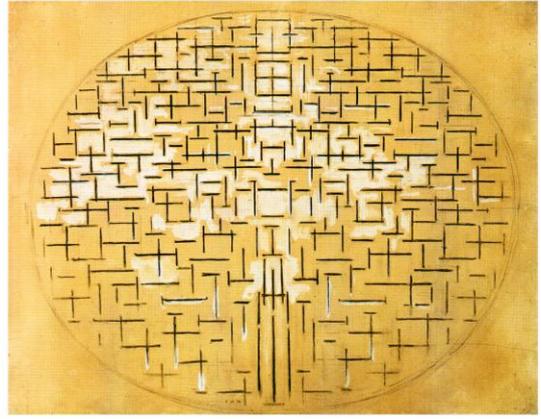
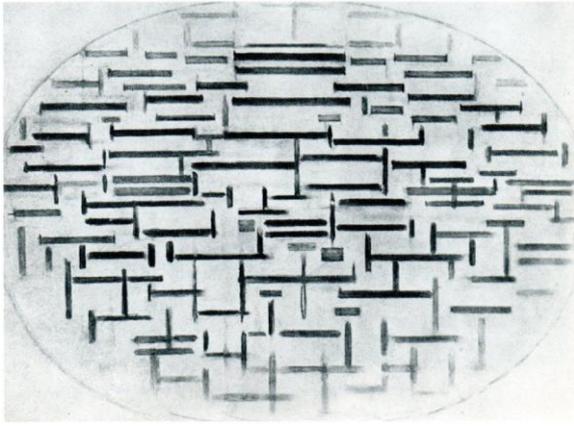
128a - Piet Mondrian, *Façade d'église*, 1912
128b - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg*, 1914
128c - Piet Mondrian, *Façade d'église*, 1914



129a - Piet Mondrian, *Façade en brun et gris*, 1913-14
129b - Piet Mondrian, *Composition n°7 (Façade)*, 1914



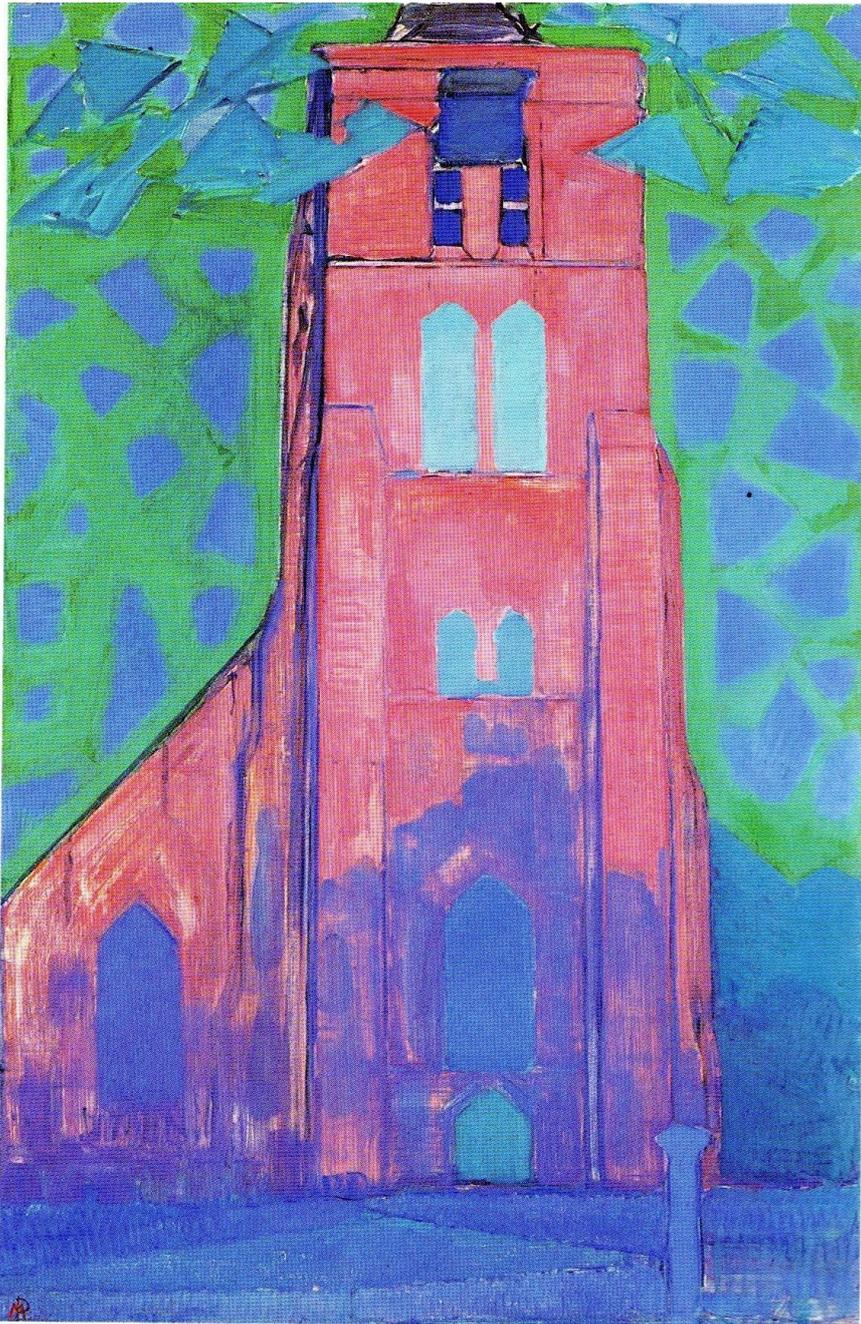
130a - Piet Mondrian, *Jetée et océan*, fusain, 1914
130b - Piet Mondrian, *La Mer*, fusain, 1914
130c - Piet Mondrian, *La Mer*, 1914



130d - Piet Mondrian, *La Mer*, fusain, 1914
130e - Piet Mondrian, *Jetée et océan*, 1914
130f - Piet Mondrian, *Jetée et océan*, 1915



131 - Piet Mondrian, *Tour-phare de Westkapelle*, 1909-1910

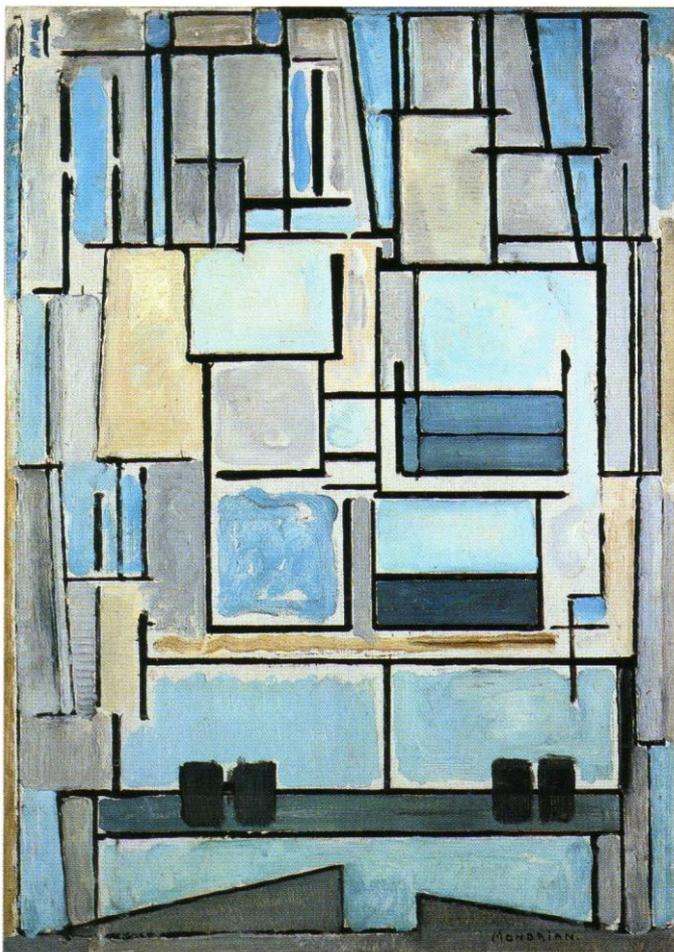


132 - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg*, 1910

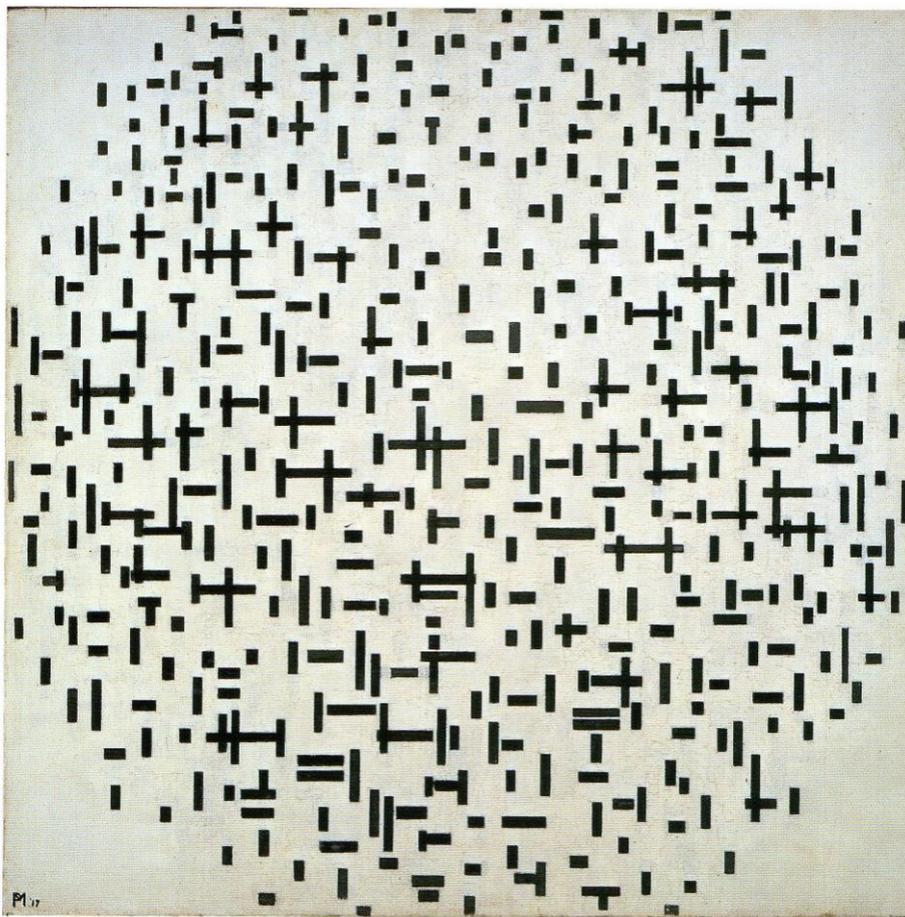


133 - Piet Mondrian, *La Plage de Domburg*, 1909

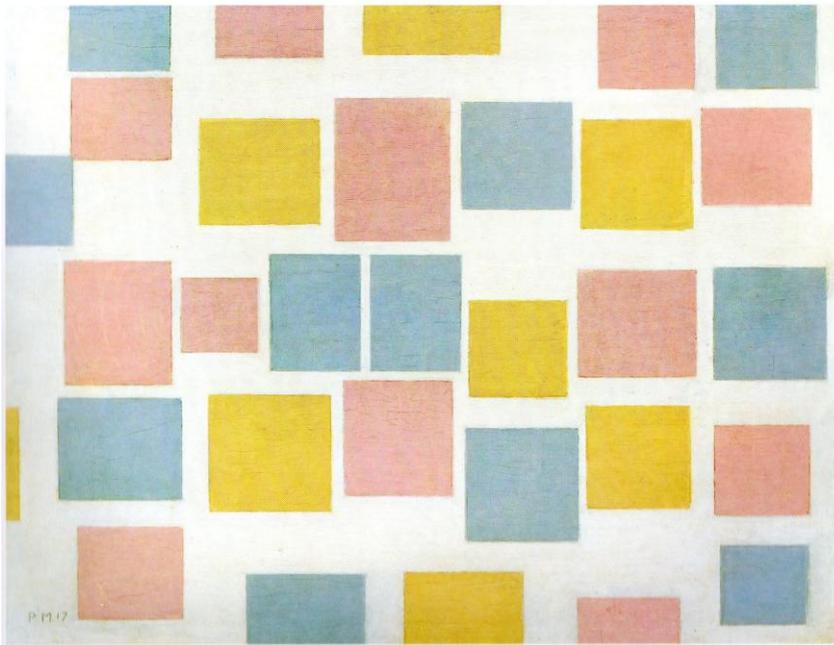
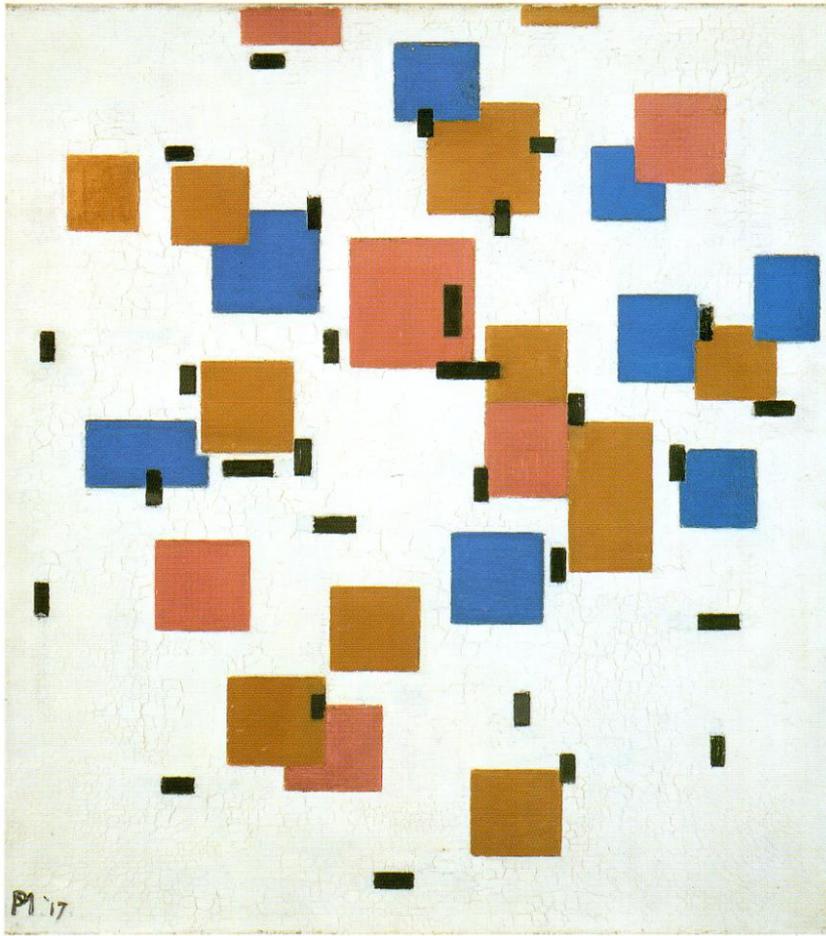
134 - Piet Mondrian, *La Mer*, page d'un carnet de croquis, 1913-1914



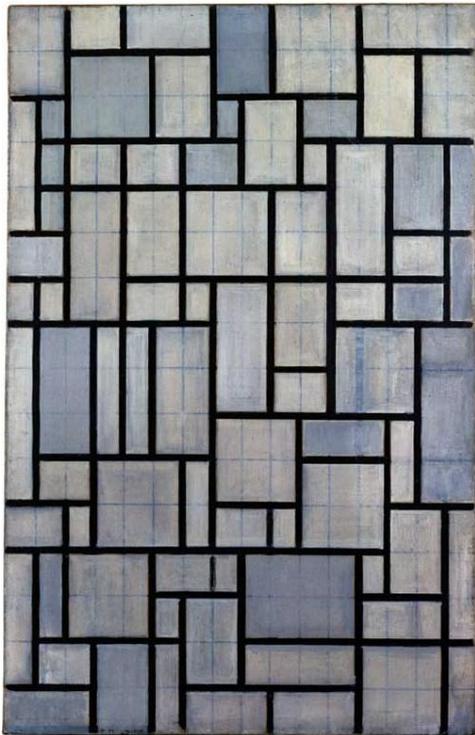
135 - Piet Mondrian, *Composition n°9 (échafaudage)*, 1913-1914



136 - Piet Mondrian, *Composition en lignes* (*Composition en noir et blanc*), 1917

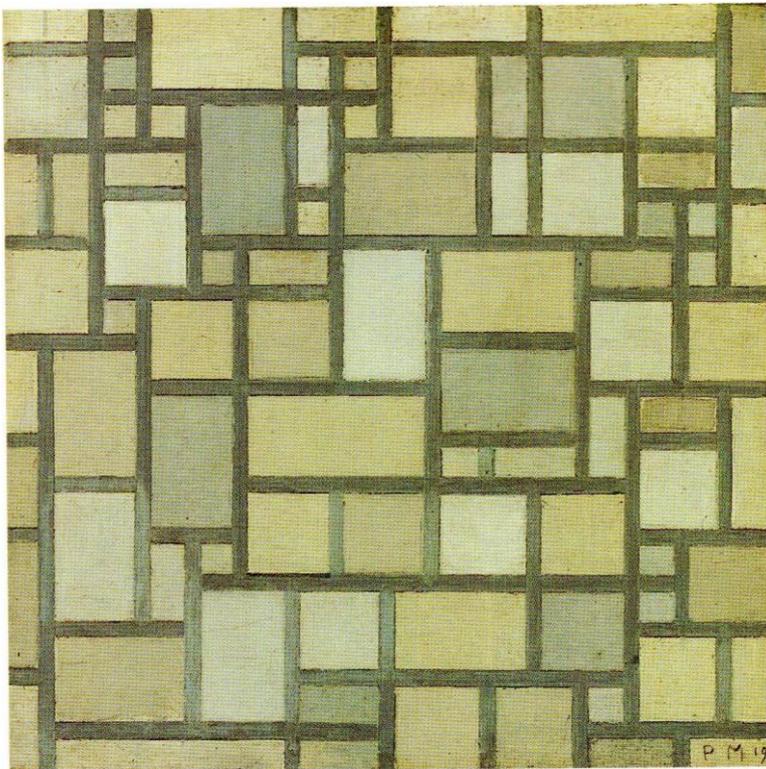
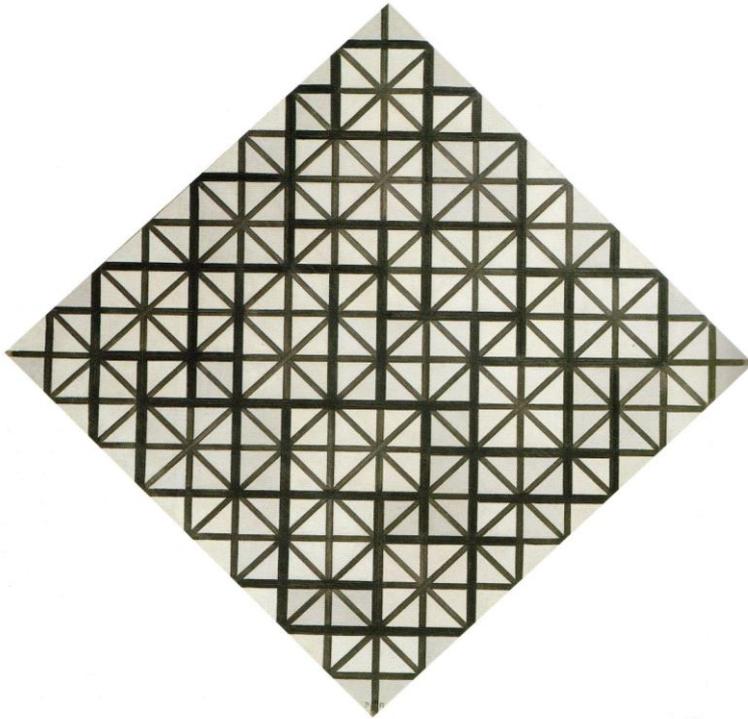


137 - Piet Mondrian, *Composition avec couleurs A (Composition avec plans de couleurs pures sur fond blanc)*, 1917
138 - Piet Mondrian, *Composition n° 3 avec plans de couleur*, 1917

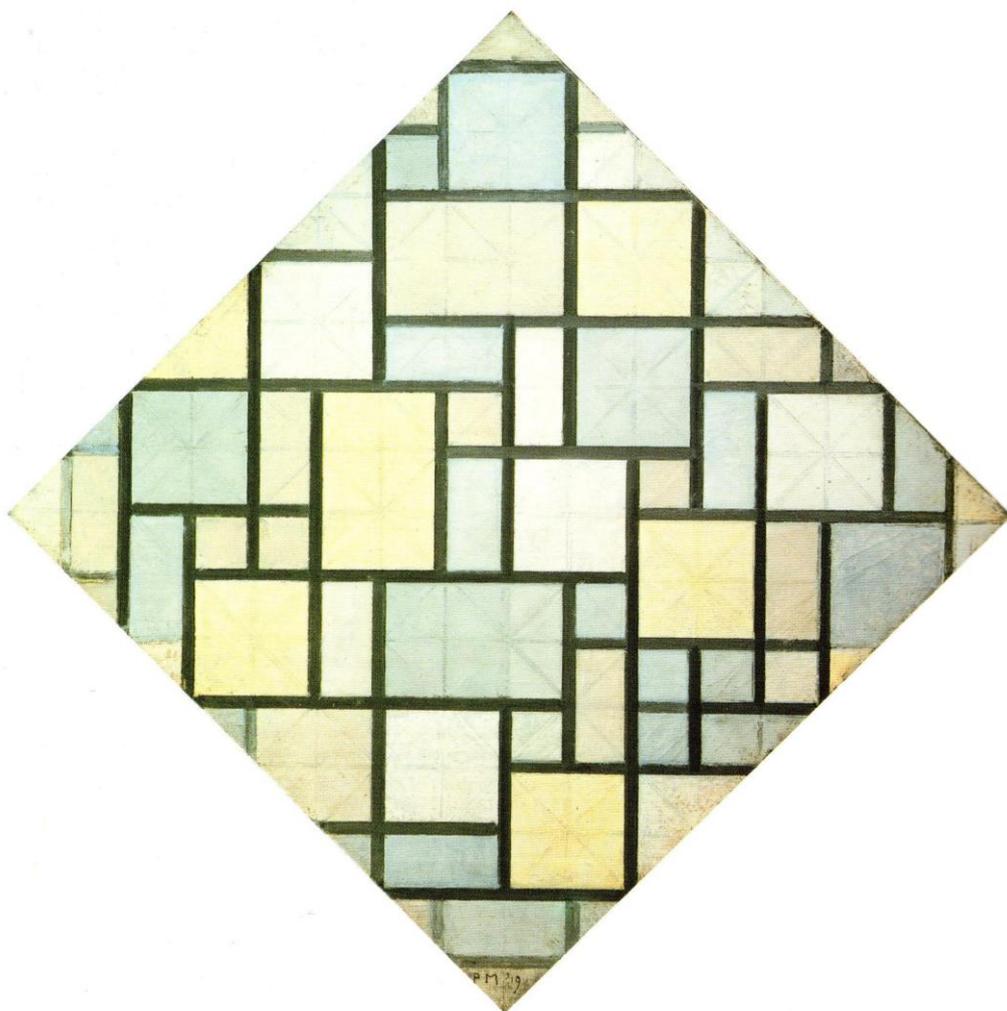


139 - Piet Mondrian, *Composition en gris et ocre brun*, 1918

140 - Piet Mondrian, *Composition avec gris*, 1919 (nettoyée et tournée à 180° par l'artiste en 1942)



141 - Piet Mondrian, *Composition dans le carreau avec lignes grises*, 1918
142 - Piet Mondrian, *Composition de couleurs claires avec contours gris*, 1919



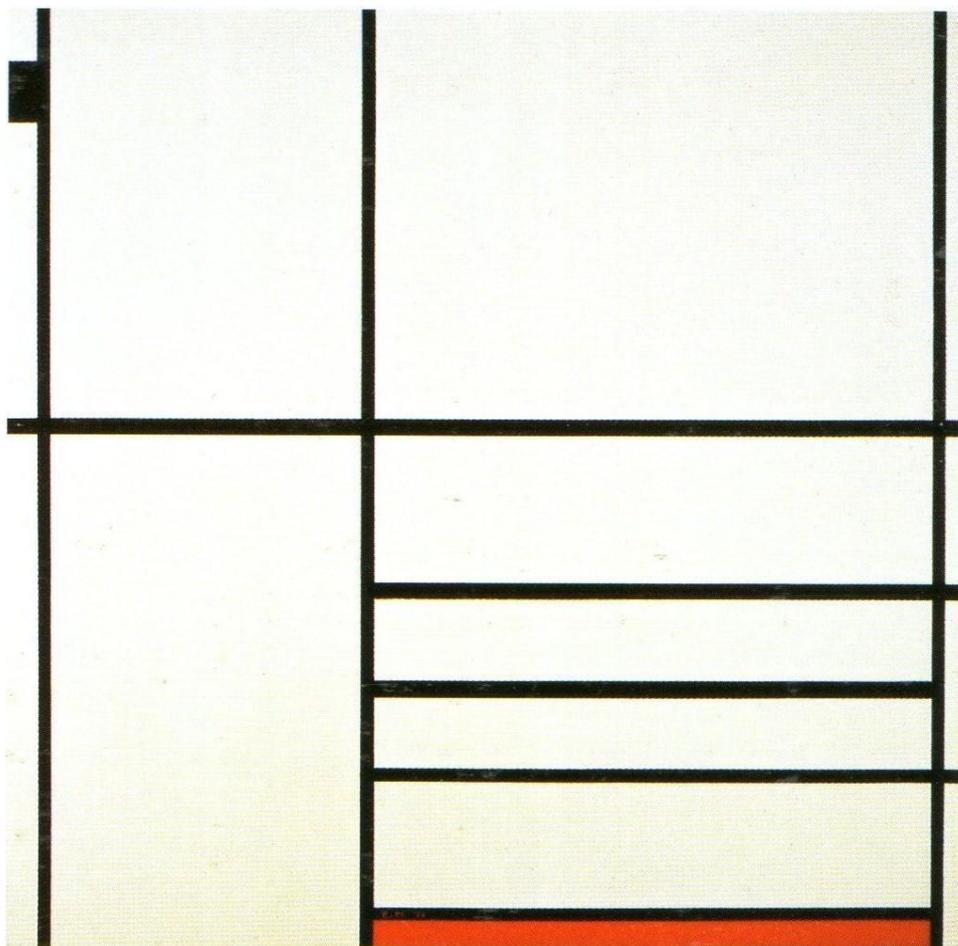
143 - Piet Mondrian, *Composition dans le carreau*, 1919



144 - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg*, 1909

145 - Photographie de l'église de Domburg

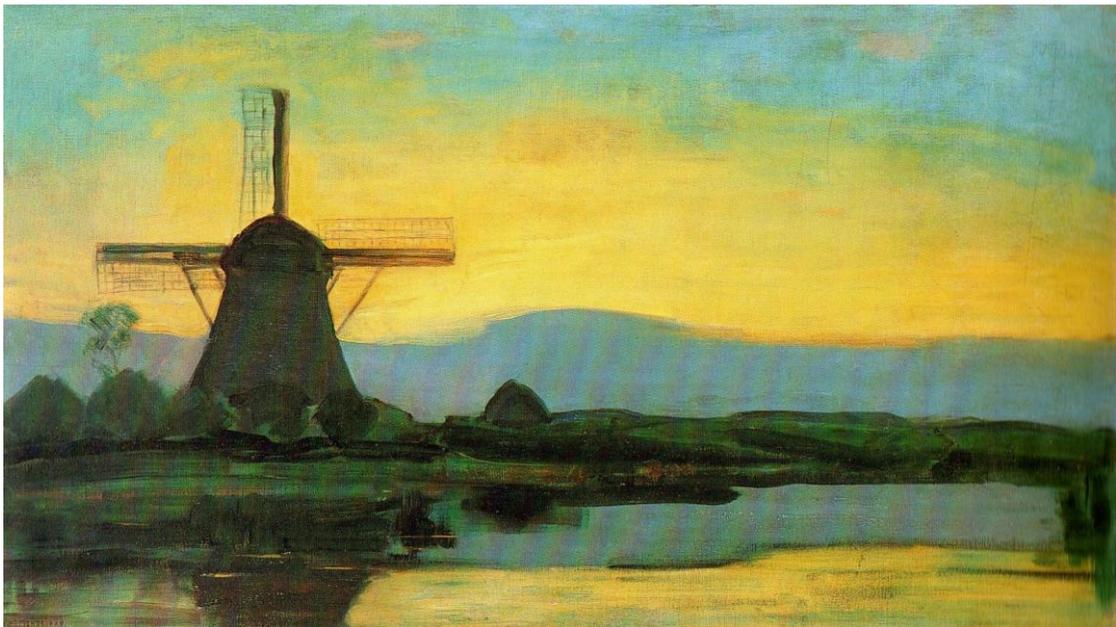
146 - Piet Mondrian, *Immeuble en démolition*, dessin comprenant des indications pour la mise en couleur de *Composition n°9* (échafaudage), 1913-1914



147 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et noir*, 1936



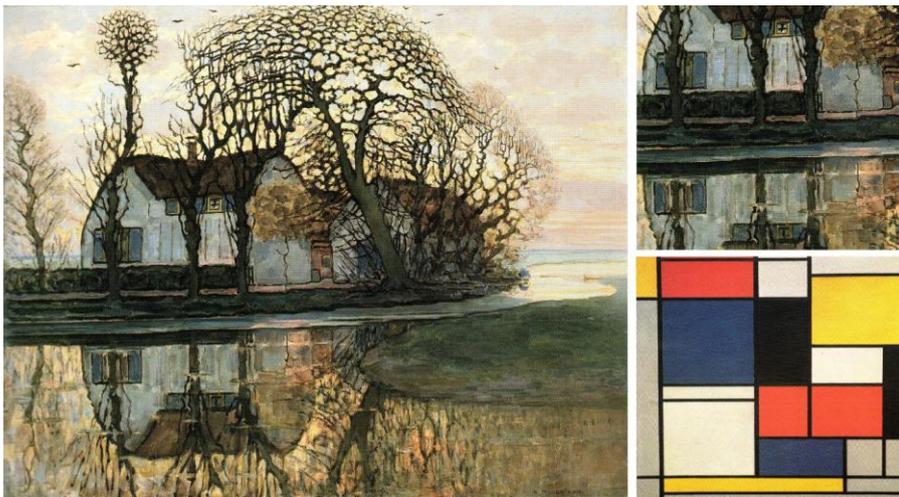
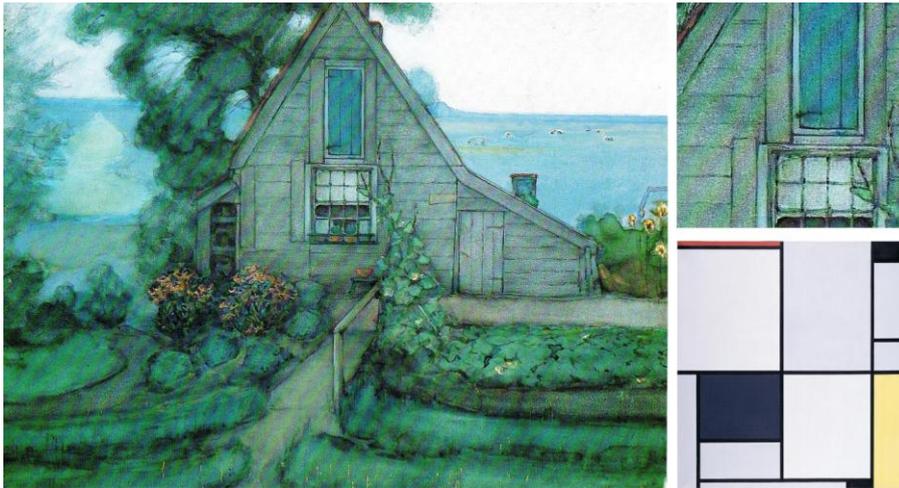
148 - Piet Mondrian, *Paysage de dunes*, 1910
149a - Piet Mondrian, *Soir d'été*, 1906-1907



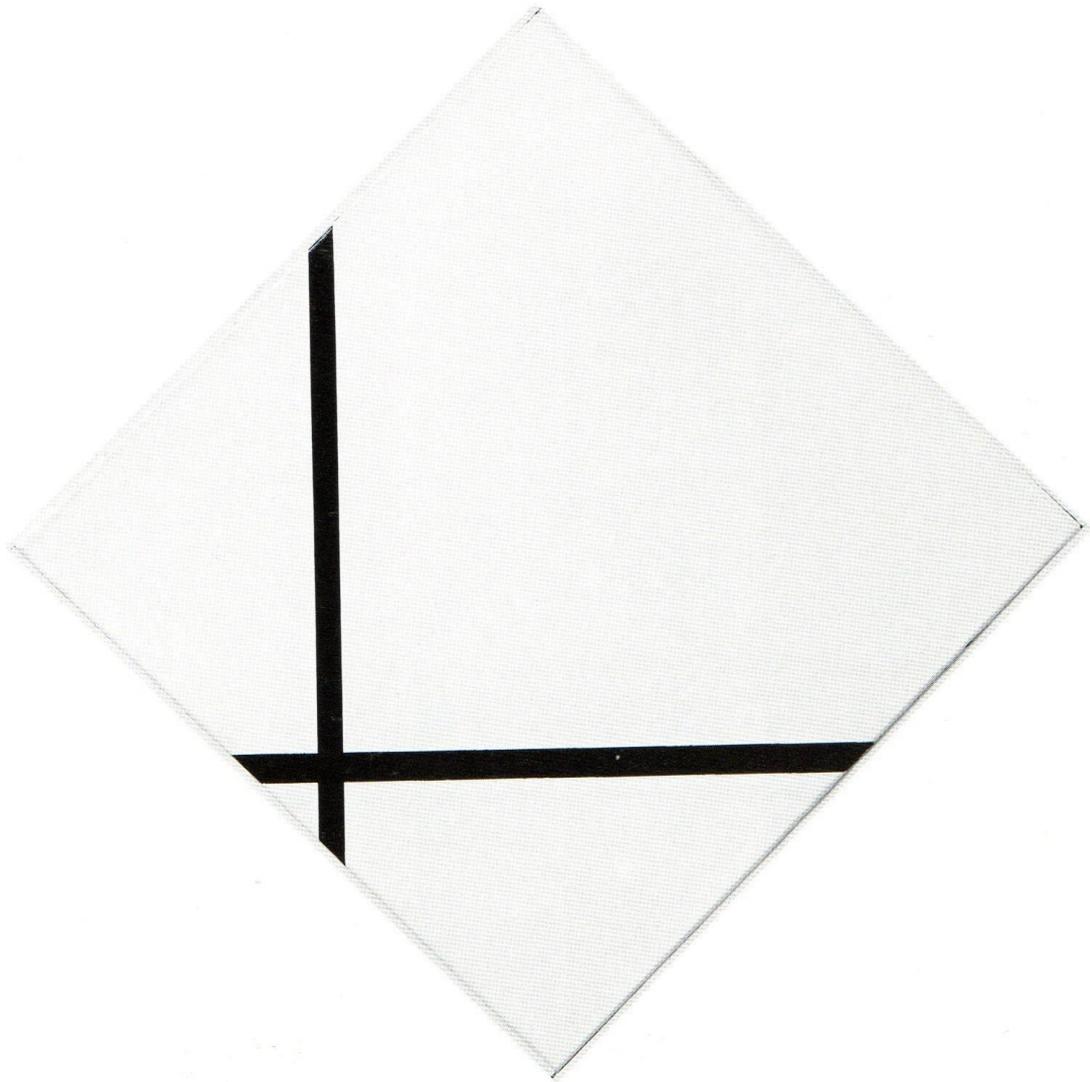
149b - Piet Mondrian, *Moulin sur le Gein au clair de lune*, 1906-1907
149c - Piet Mondrian, *Moulin le soir*, 1907



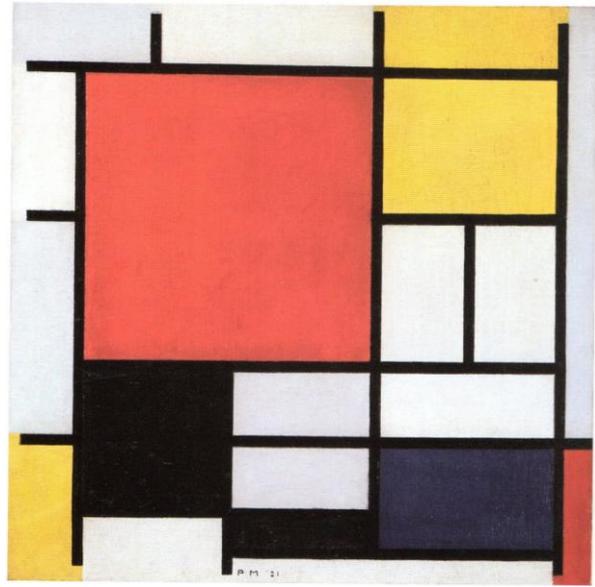
149d - Piet Mondrian, *Moulin à Domburg (Le Moulin rouge)*, 1910



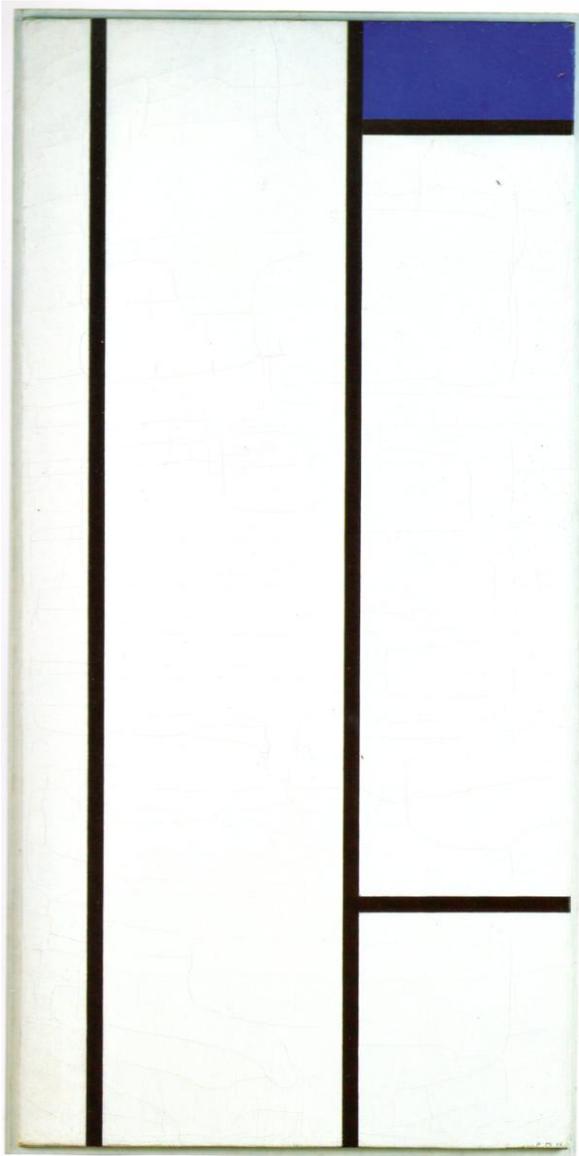
- 150 - Piet Mondrian, *Maison à Abcoude*, 1898-1900 et *Composition I avec rouge, jaune et bleu*, 1921
 151 - Piet Mondrian, *Ferme à Duivendrecht*, vers 1907 et *Tableau II*, 1921-1925
 152 - Piet Mondrian, *Grange à Nistelrode*, 1904 et *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1920



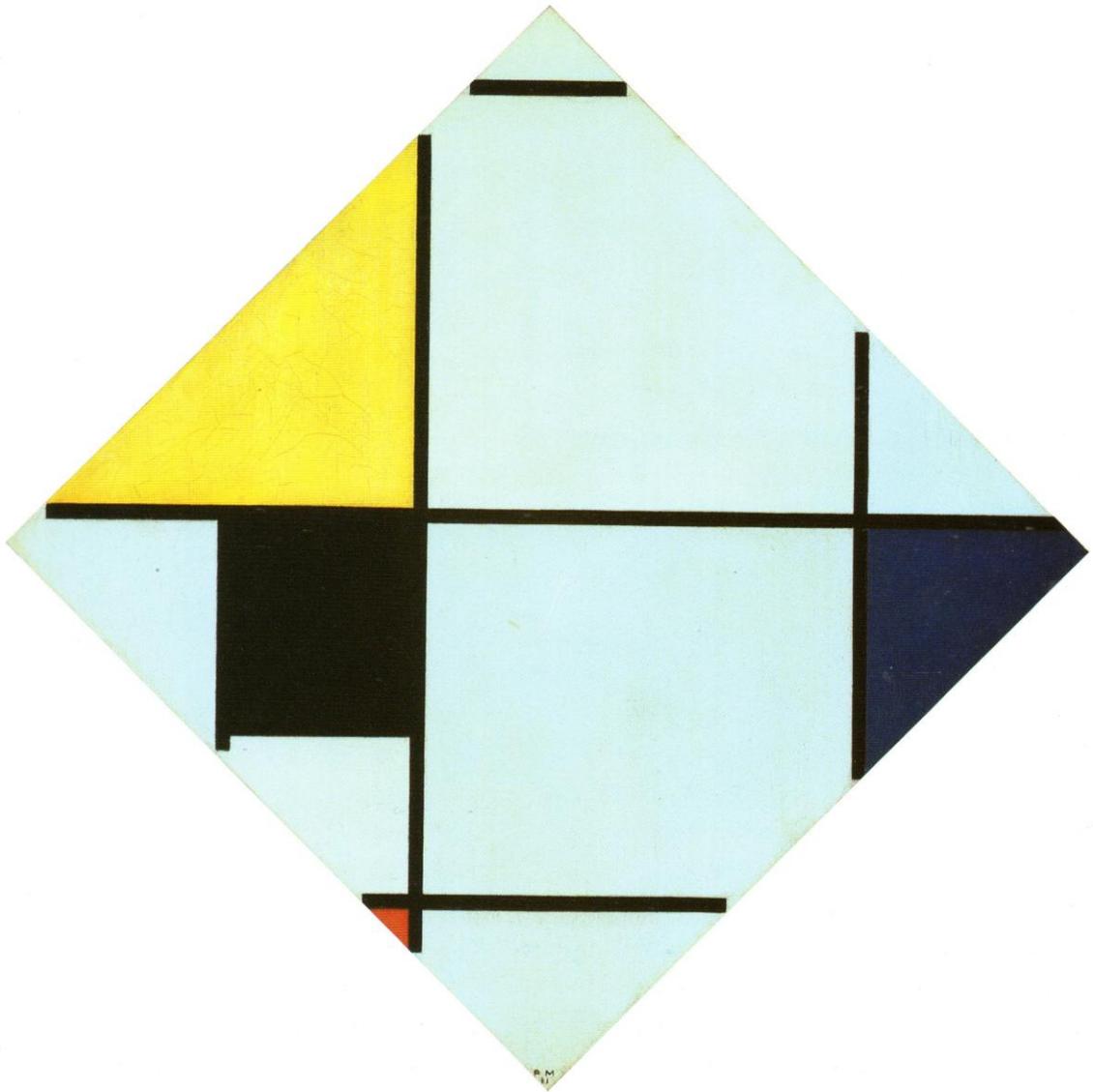
153a - Piet Mondrian, *Composition avec deux lignes*, 1931



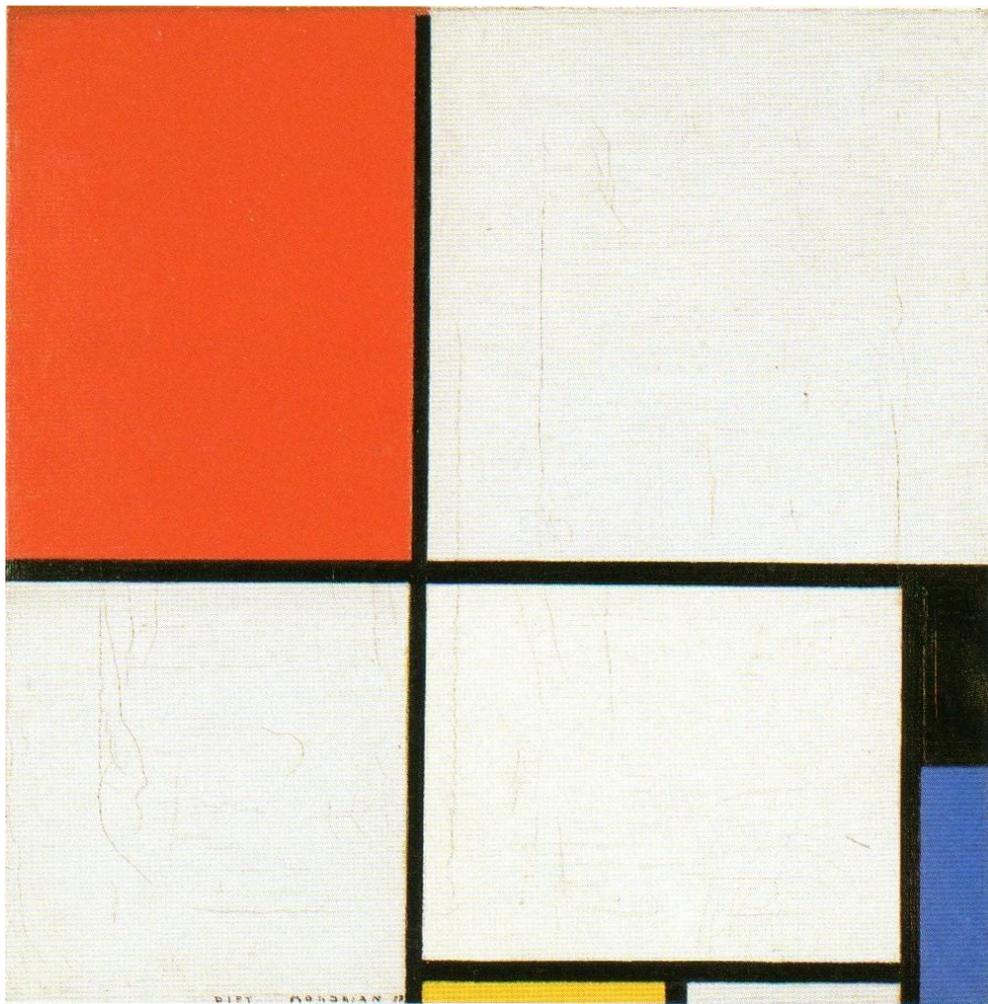
153b - Piet Mondrian, *Composition avec jaune, bleu, noir, rouge et gris*, 1921
153c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune, bleu et noir*, 1921



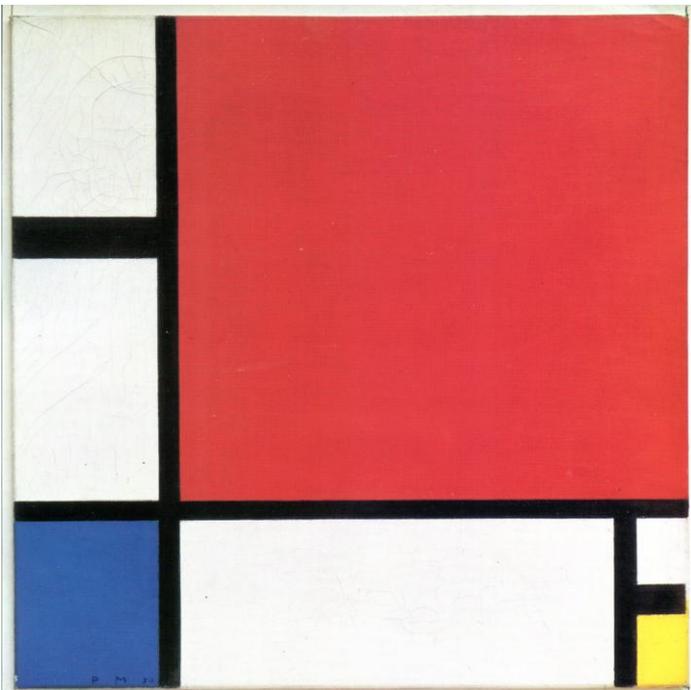
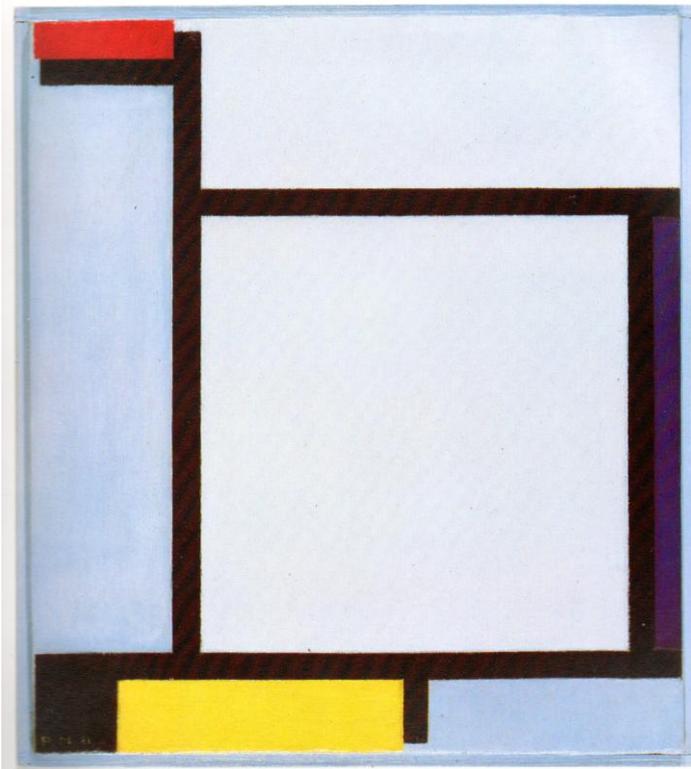
153d - Piet Mondrian, *Composition avec bleu*, 1936



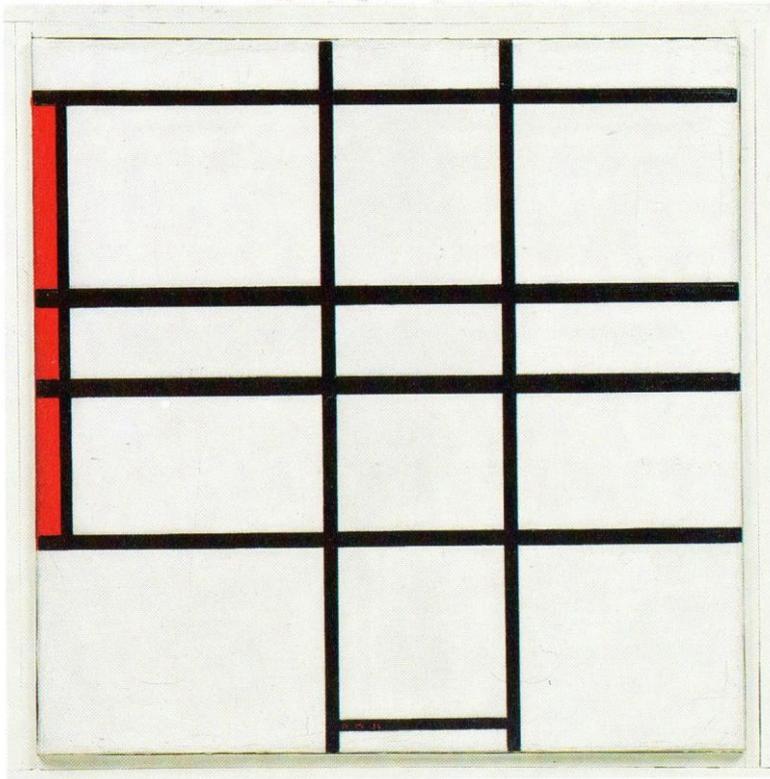
154 - Piet Mondrian, *Composition dans le carreau*, 1921



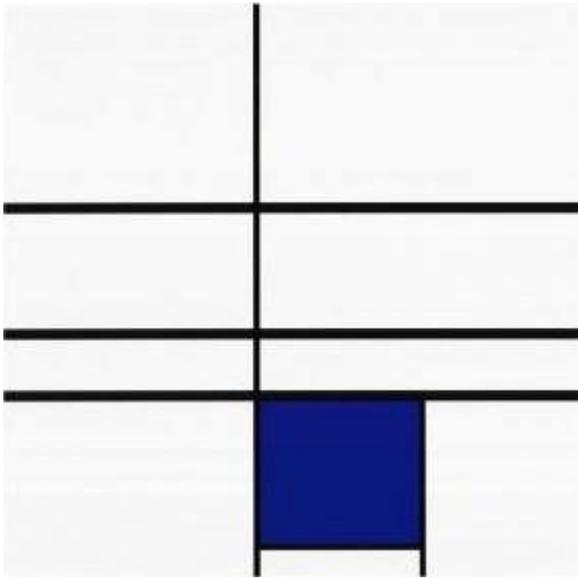
155 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1928



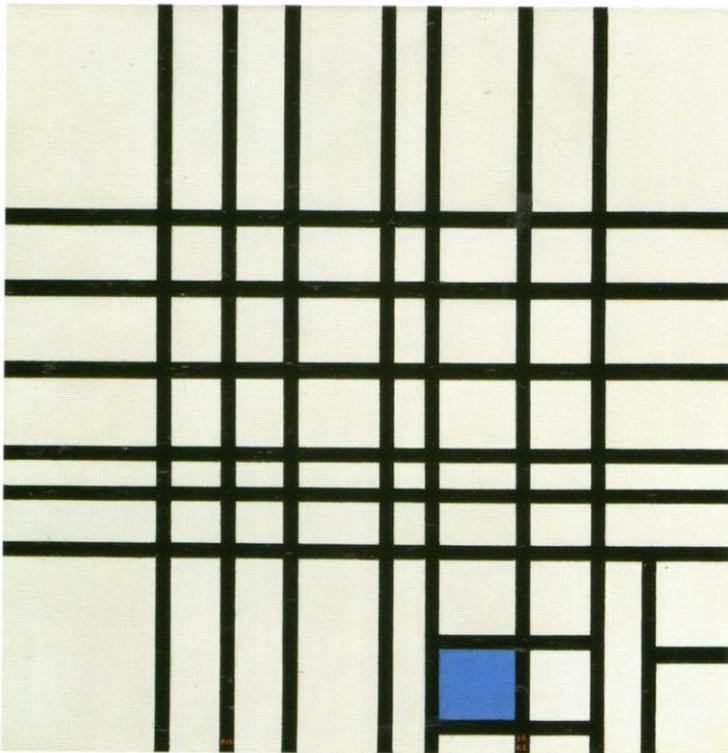
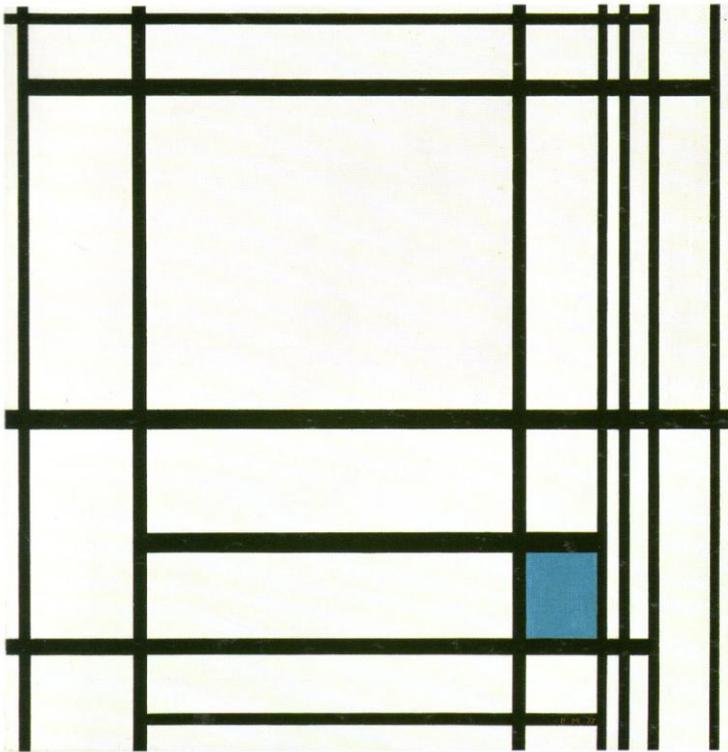
156 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1921
157 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1930



158 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge*, 1936

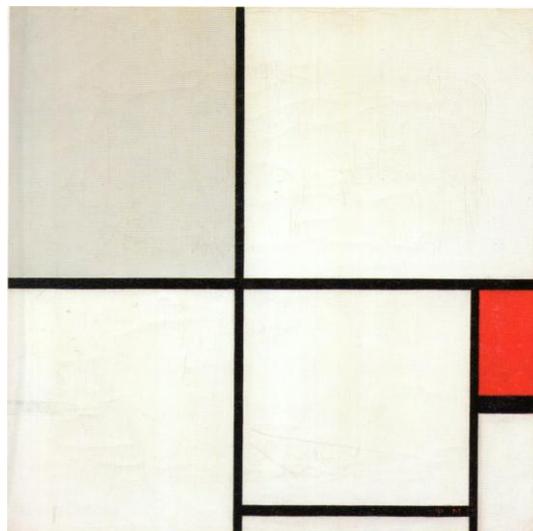
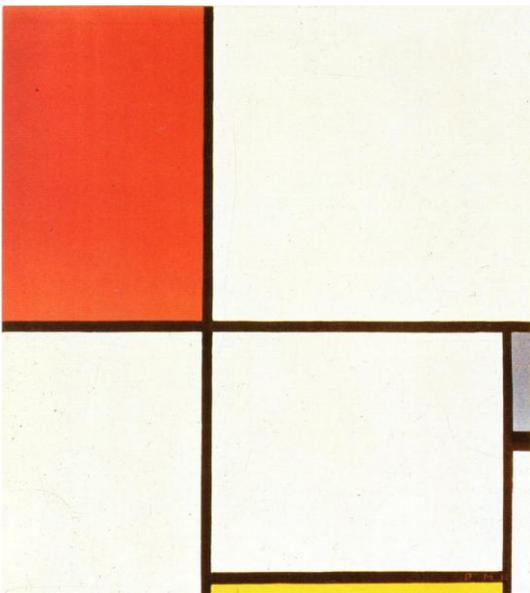
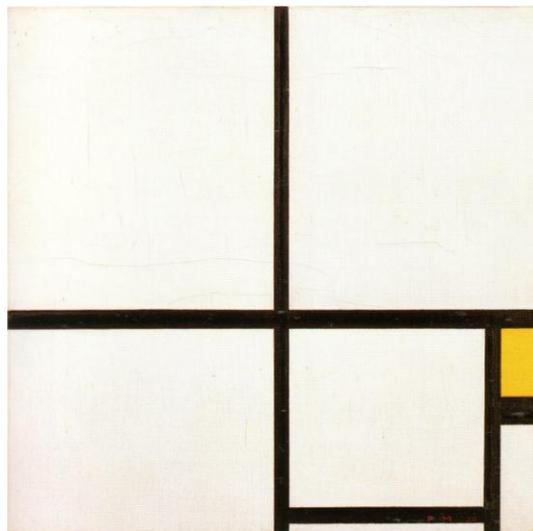
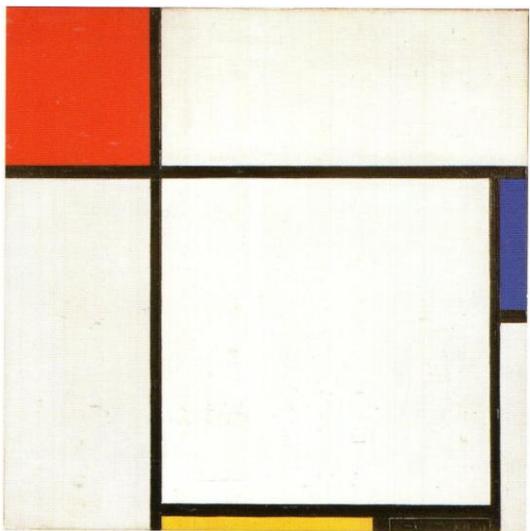


159 - Piet Mondrian, *Composition avec bleu*, 1935

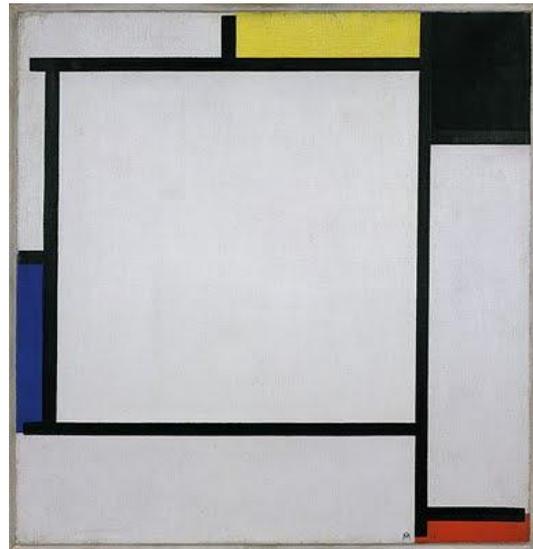
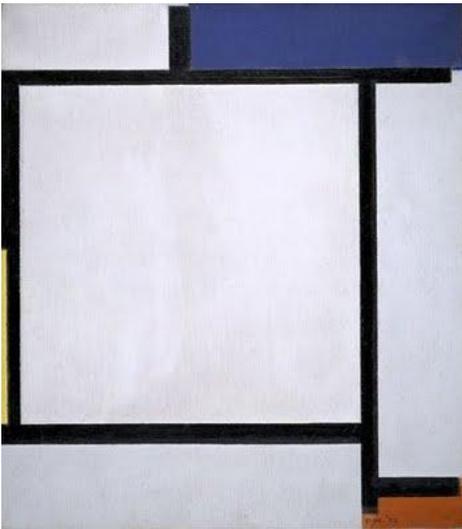
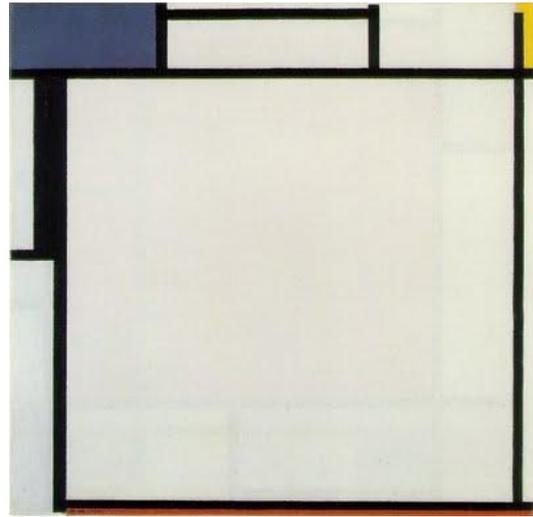
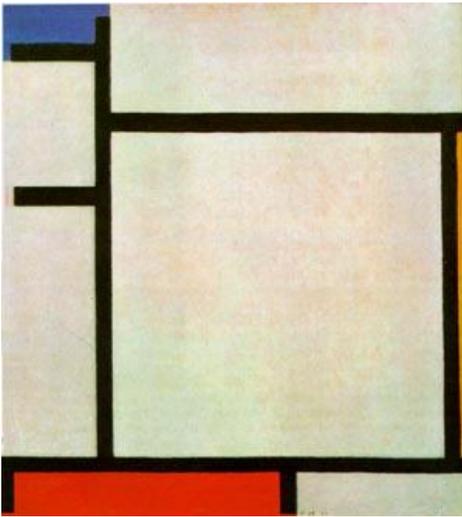


160 - Piet Mondrian, *Composition avec bleu*, 1937

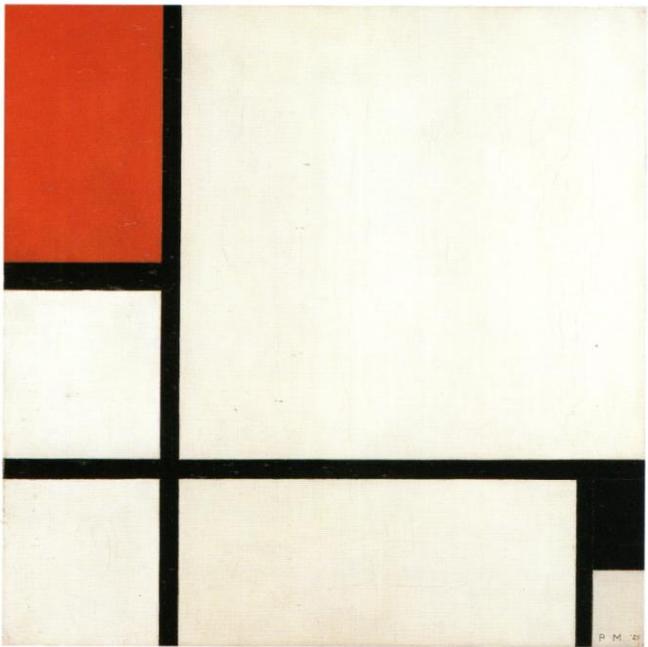
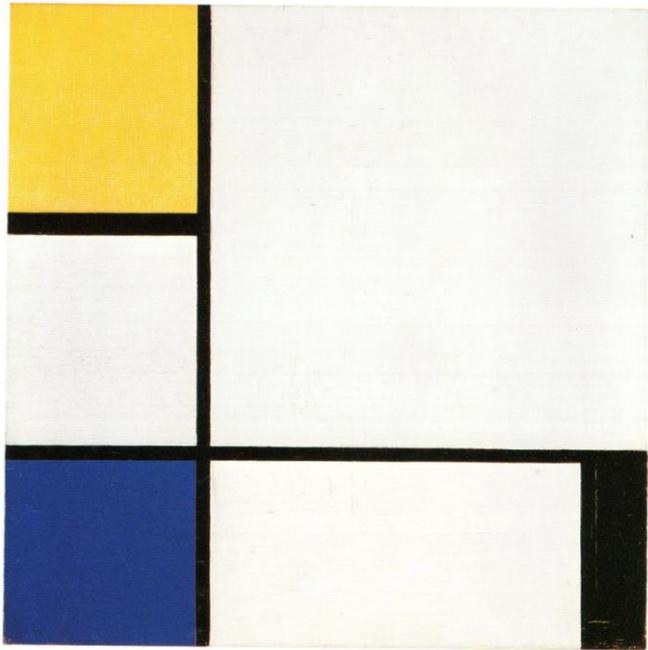
161 - Piet Mondrian, *Composition II avec bleu*, 1936-1942



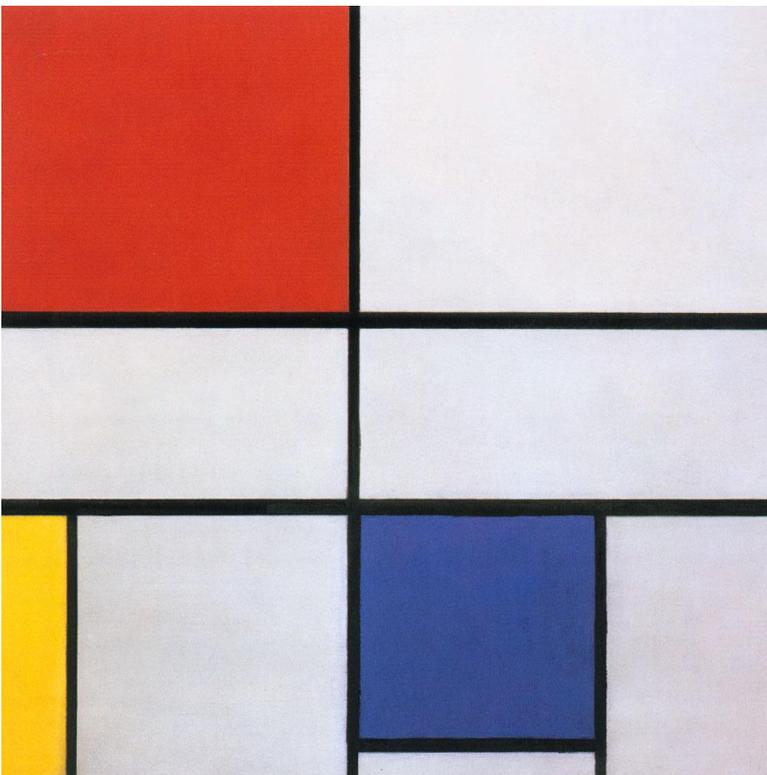
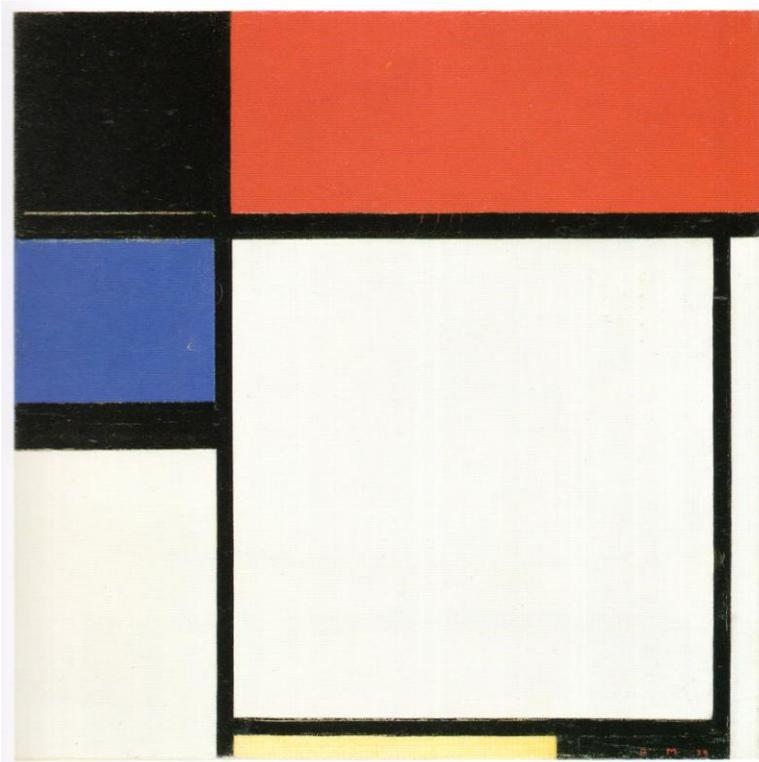
- 162a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1929
162b - Piet Mondrian, *Composition avec jaune*, 1930
162c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1932
162d - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et gris*, 1932



- 163a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1922
163b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1922
163c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1922
163d - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1922

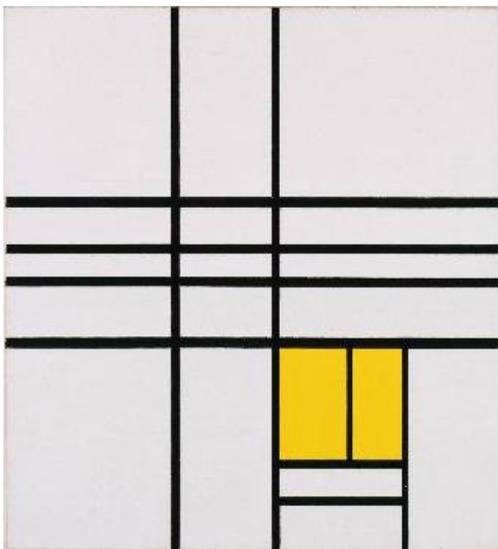
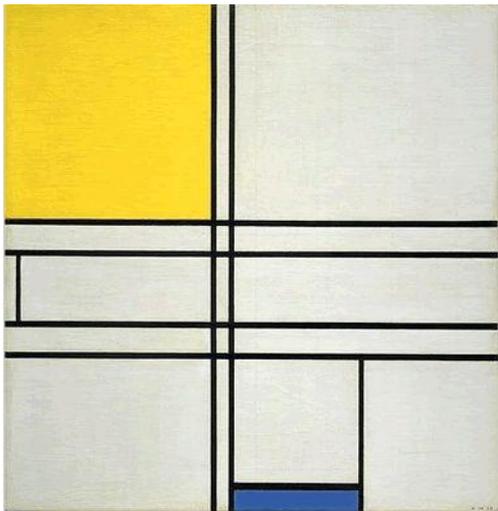
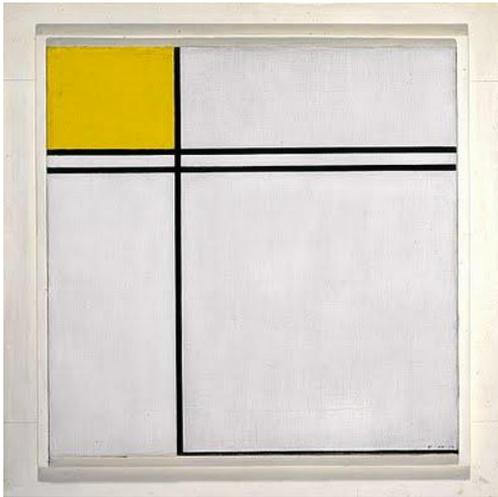


164a - Piet Mondrian, *Composition dans le carré*, 1929
164b - Piet Mondrian, *Composition dans le carré*, 1929

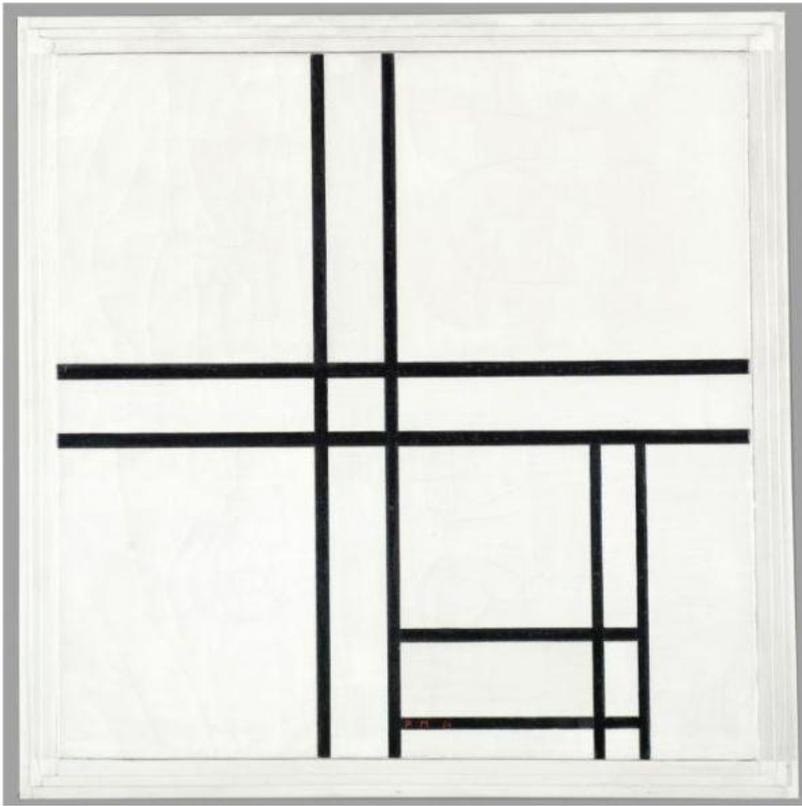


165 - Piet Mondrian, *Foxtrot B*, 1929

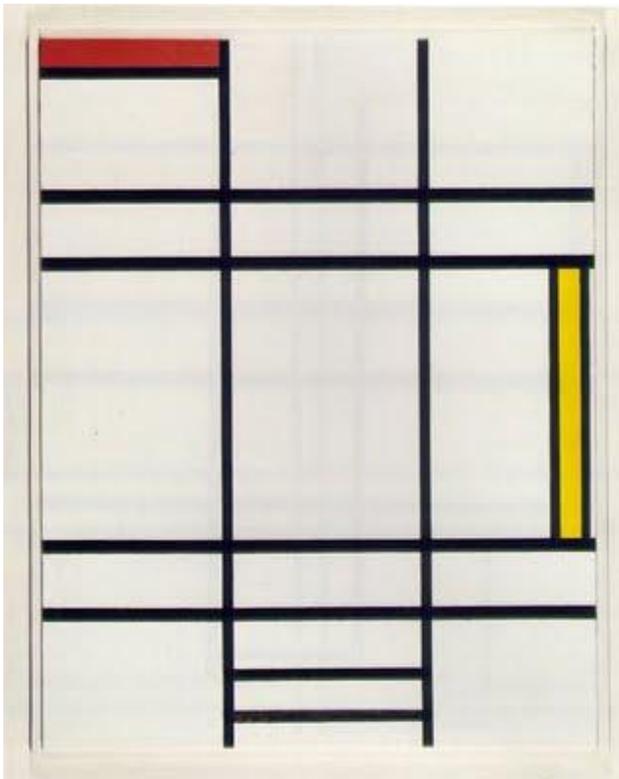
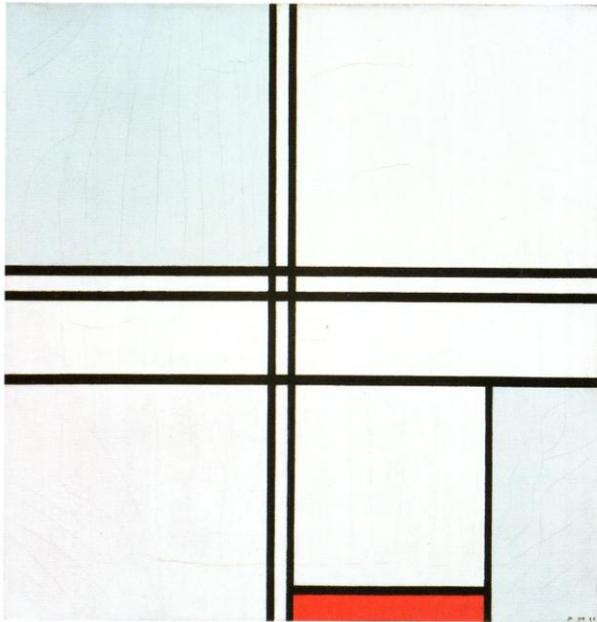
166 - Piet Mondrian, *Composition III avec rouge, jaune et bleu*, 1935



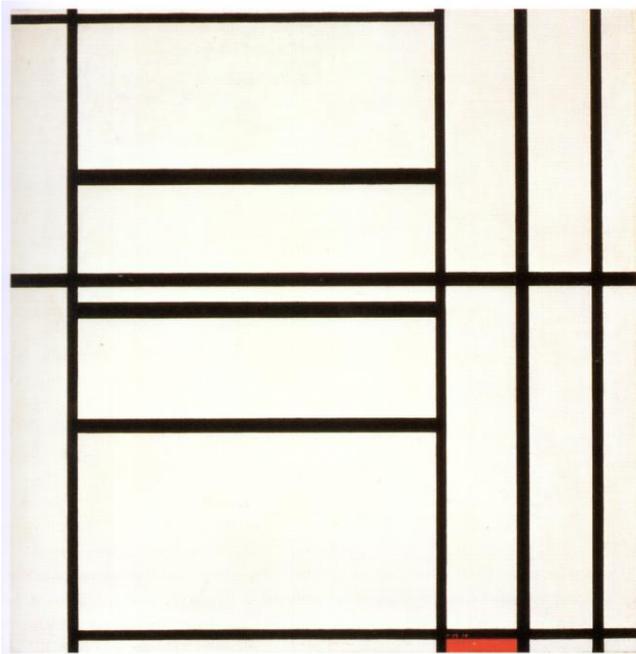
167a - Piet Mondrian, *Composition avec jaune*, 1932
167b - Piet Mondrian, *Composition avec jaune et bleu*, 1935
167c - Piet Mondrian, *Composition avec jaune*, 1936



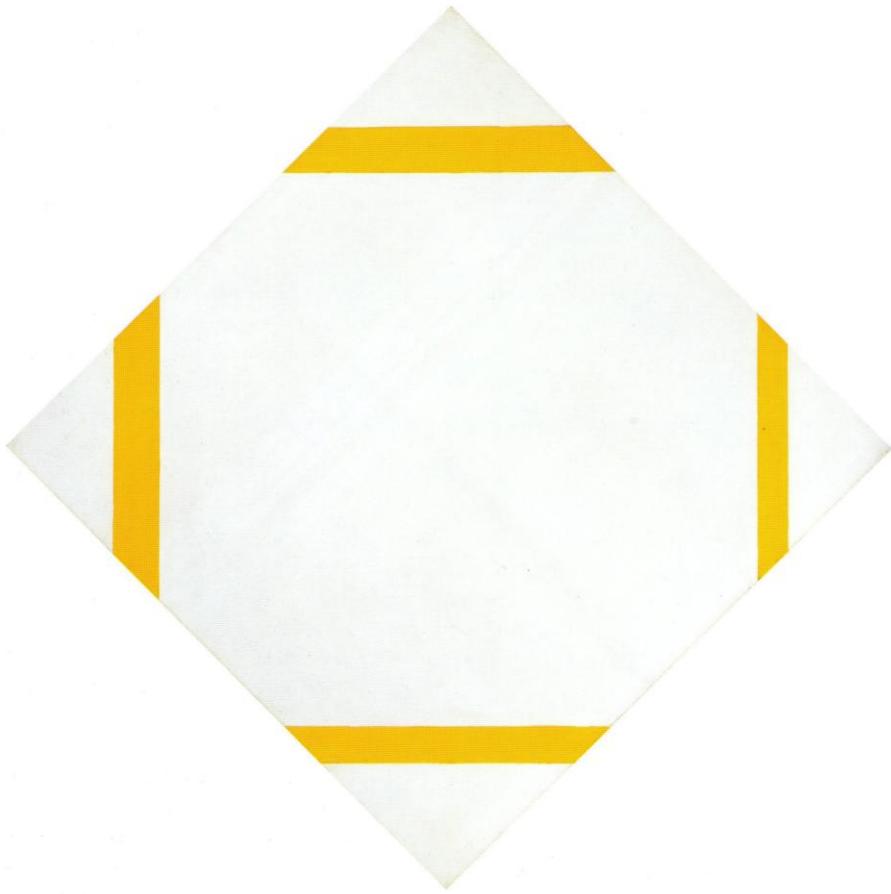
168 - Piet Mondrian, *Composition en lignes noires*, 1934



169a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et gris*, 1935
169b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et jaune*, 1936



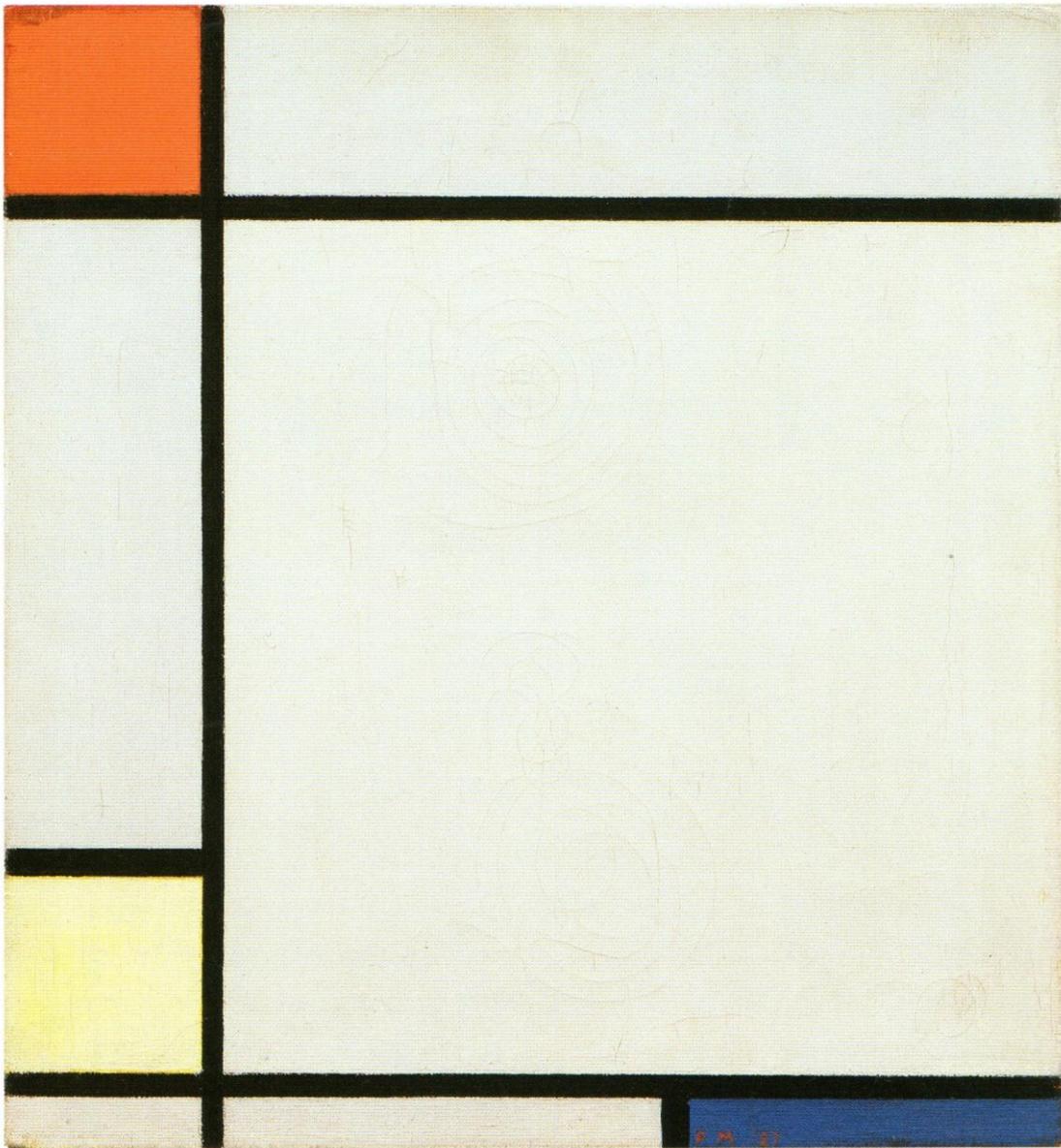
170a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et bleu*, 1937
170b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge*, 1939



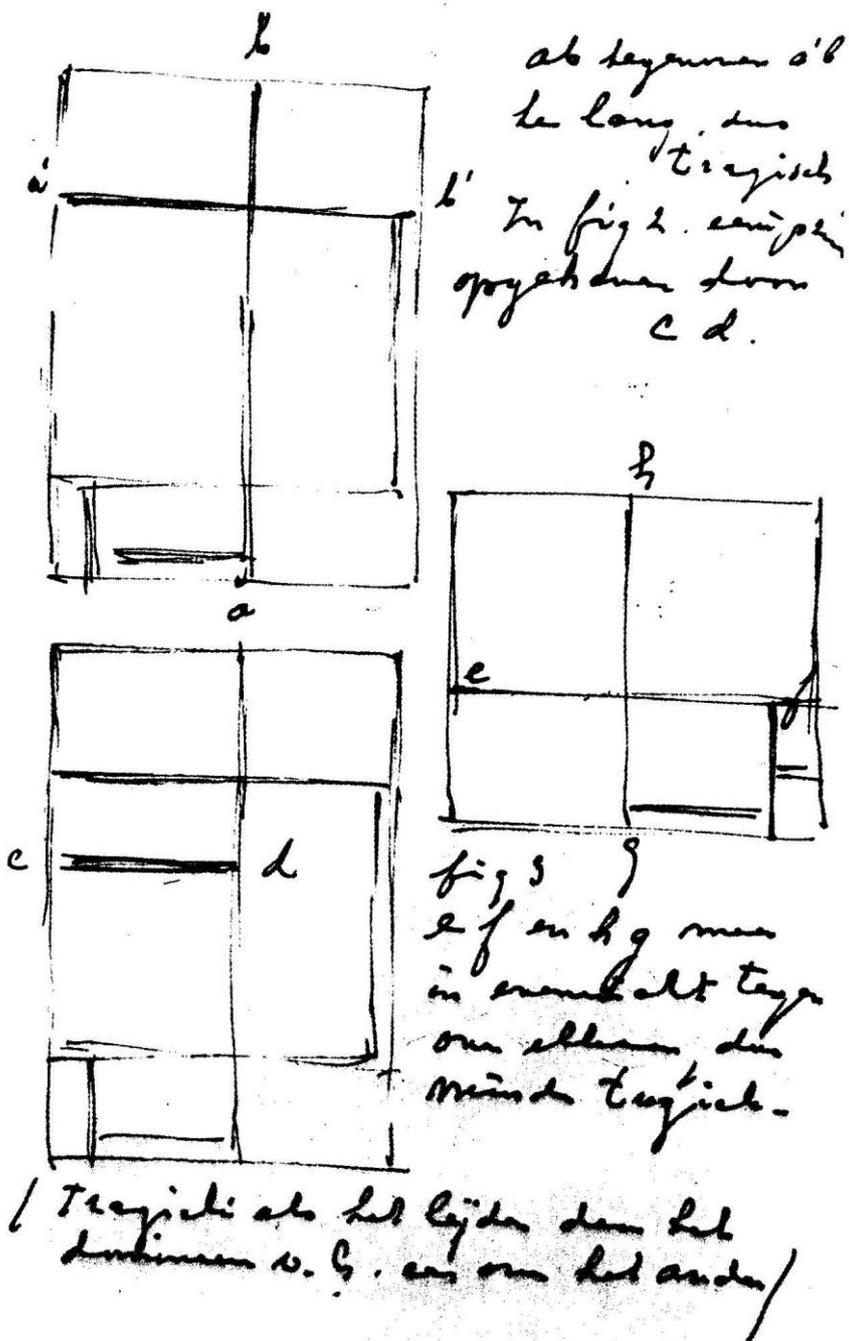
171 - Piet Mondrian, *Composition avec lignes jaunes*, 1933



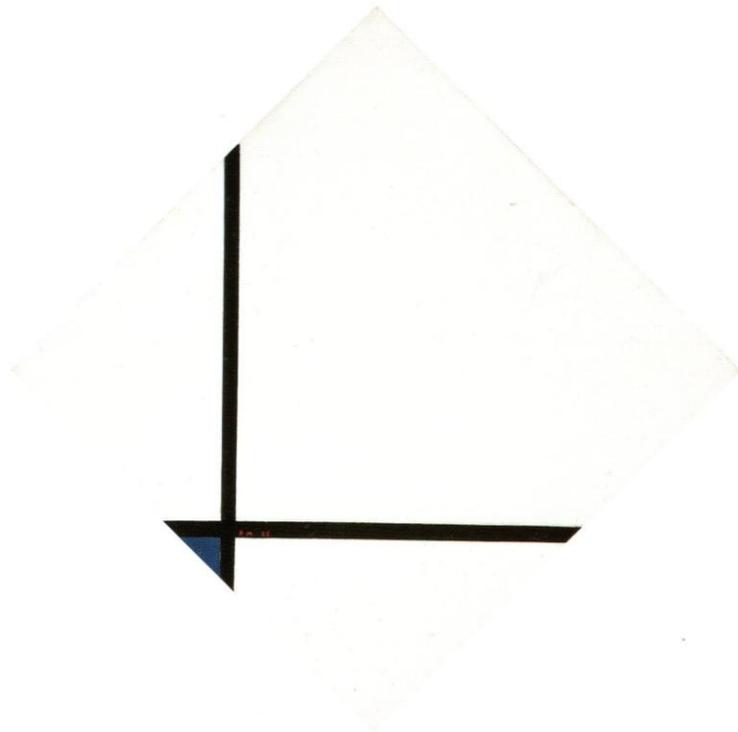
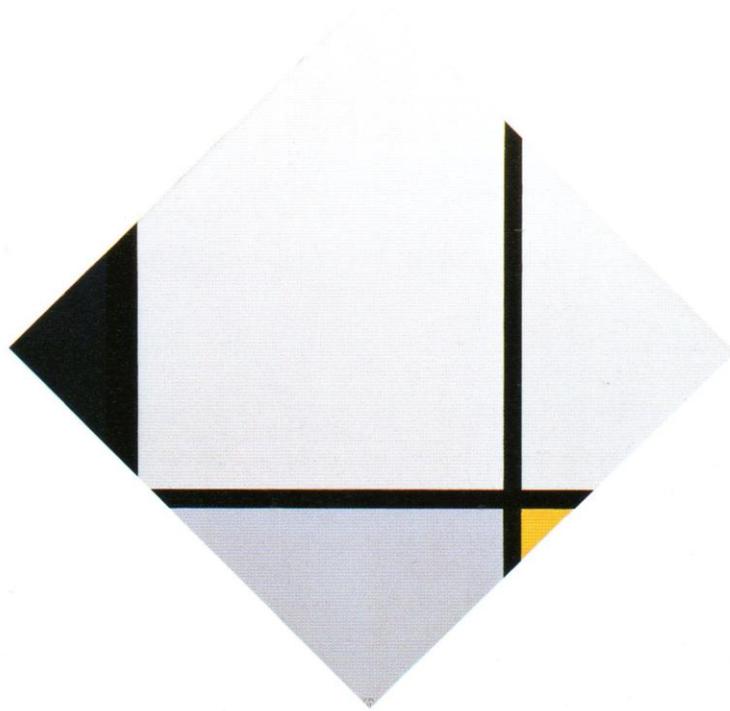
172a - Albert Gleizes, *Peinture*, 1921
172b - Albert Gleizes, *Figure cubiste*, 1921



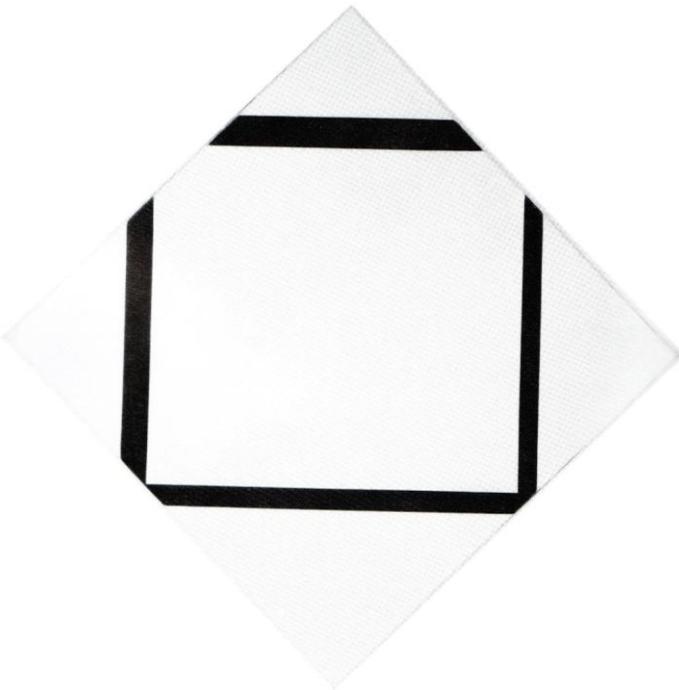
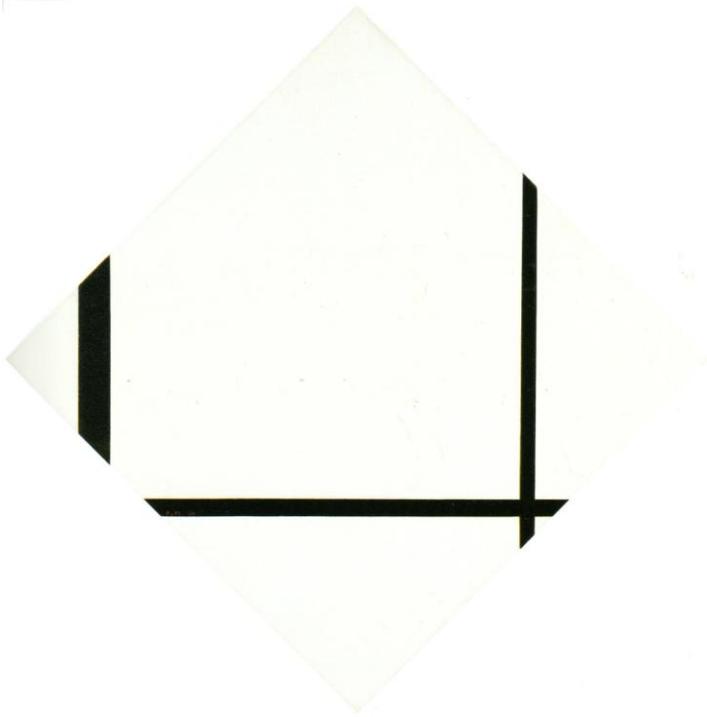
173 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1927



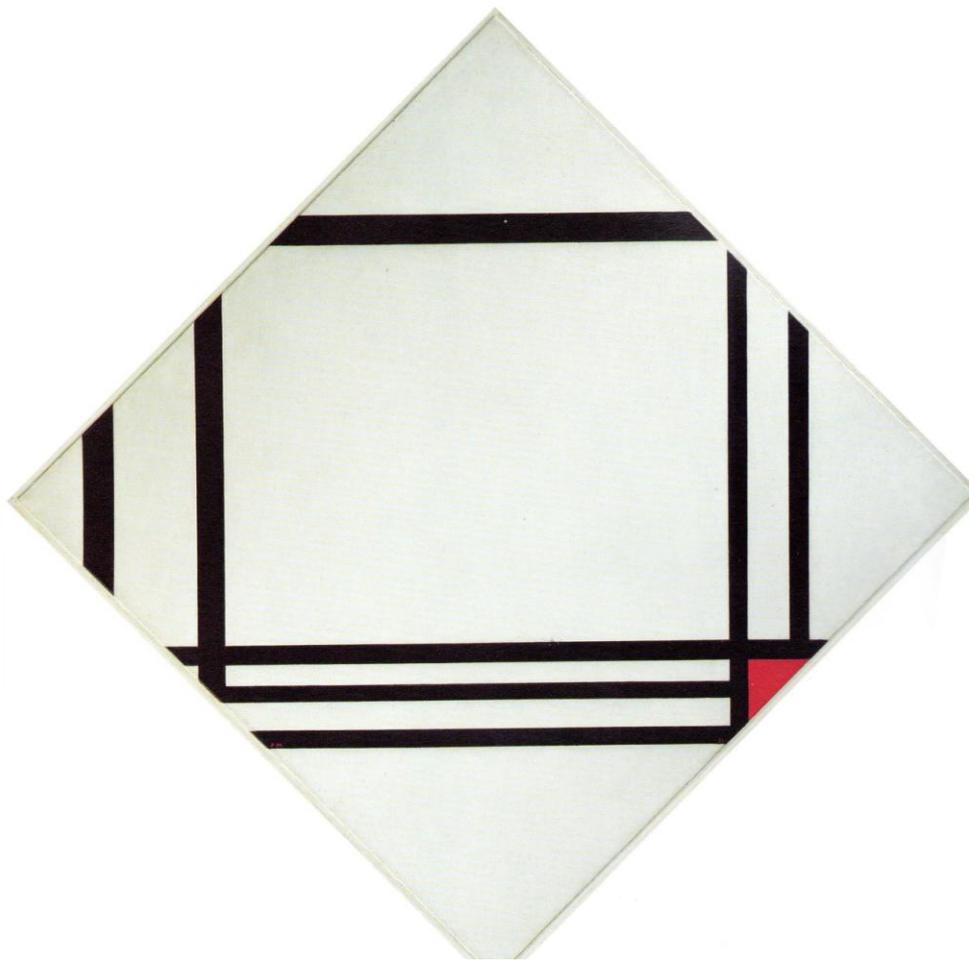
174 - Piet Mondrian, Page d'une lettre écrite en 1929 (« Traduction du texte de la main de Mondrian : *ab* vis-à-vis de *a'b'* trop long donc tragique. En fig. 2 quelque peu neutralisé par *cd*. Fig. 3 *ef* et *hg* plus en équilibre l'un vis-à-vis de l'autre donc moins tragique (Le tragique, comme la souffrance, par la domination d'une chose sur une autre). », in *Seuphor*, p. 105)



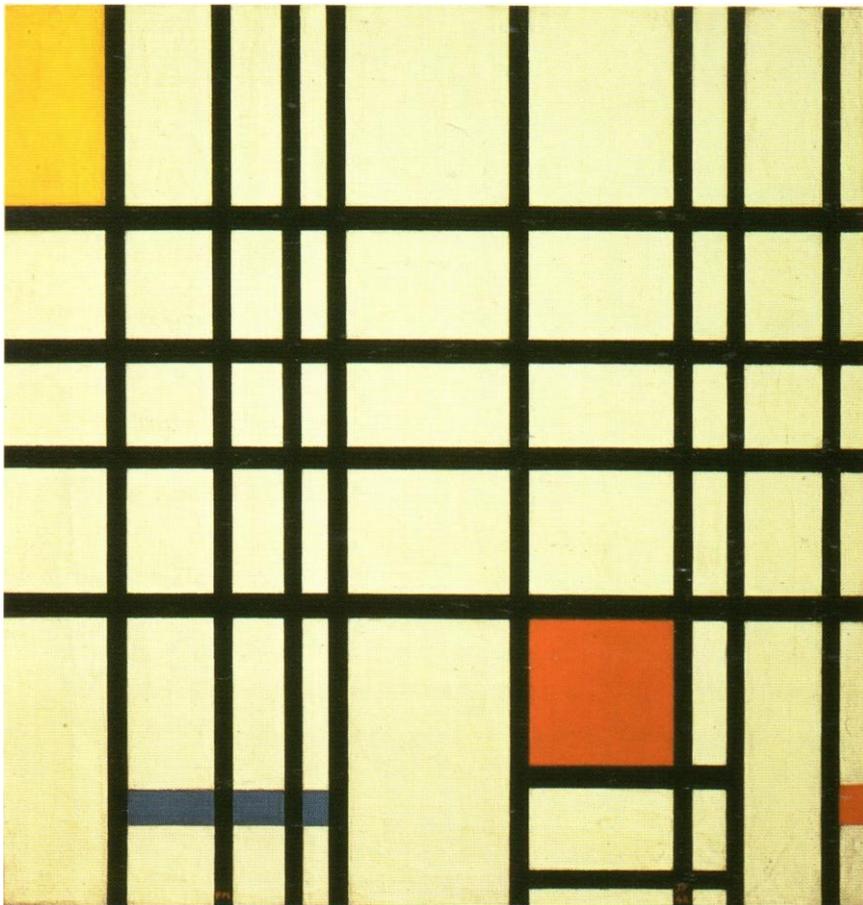
175a - Piet Mondrian, *Composition I avec bleu et jaune*, 1925
175b - Piet Mondrian, *Composition avec bleu*, 1926



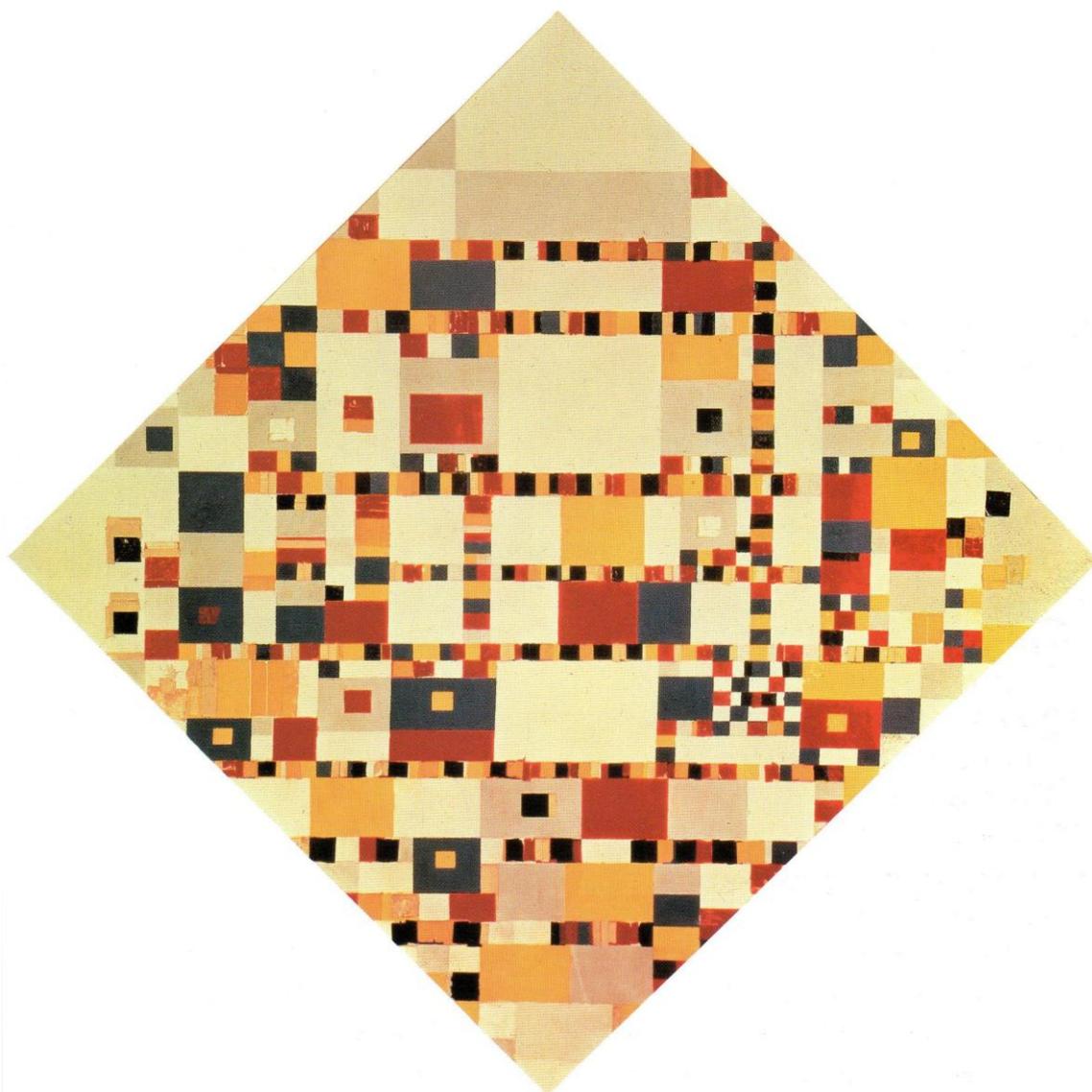
176a - Piet Mondrian, *Foxtrot A*, 1930
176b - Piet Mondrian, *Composition I A*, 1930



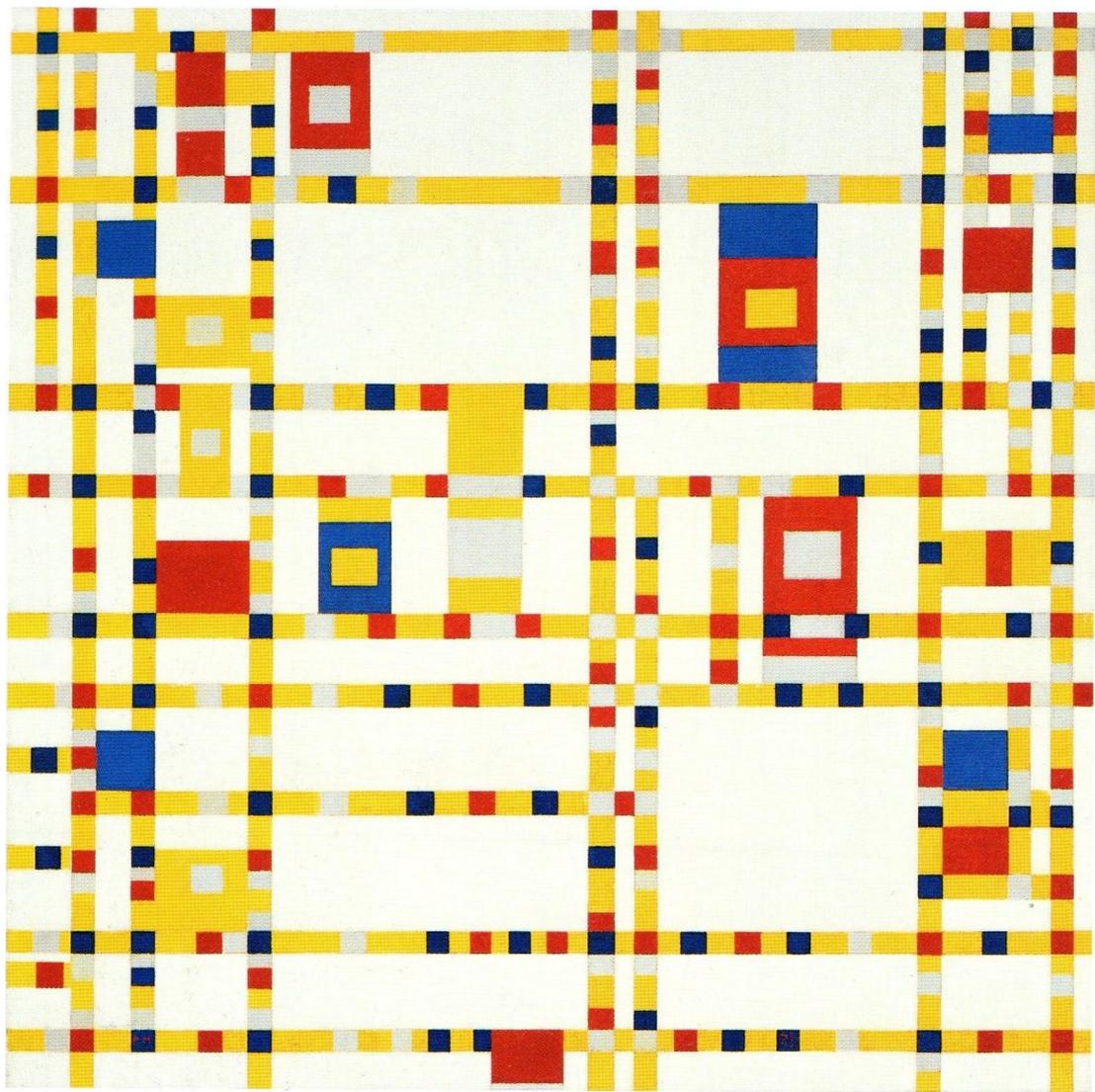
177 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge*, 1938



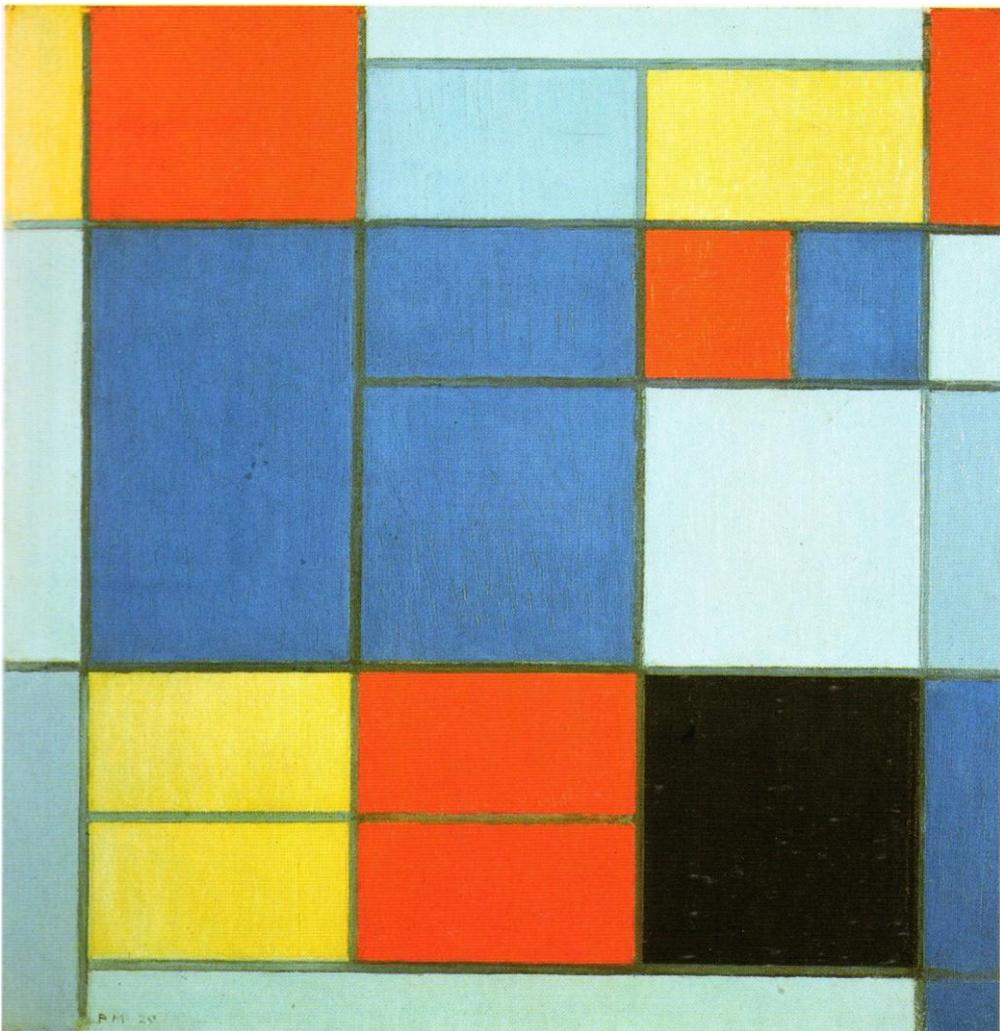
178 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1937



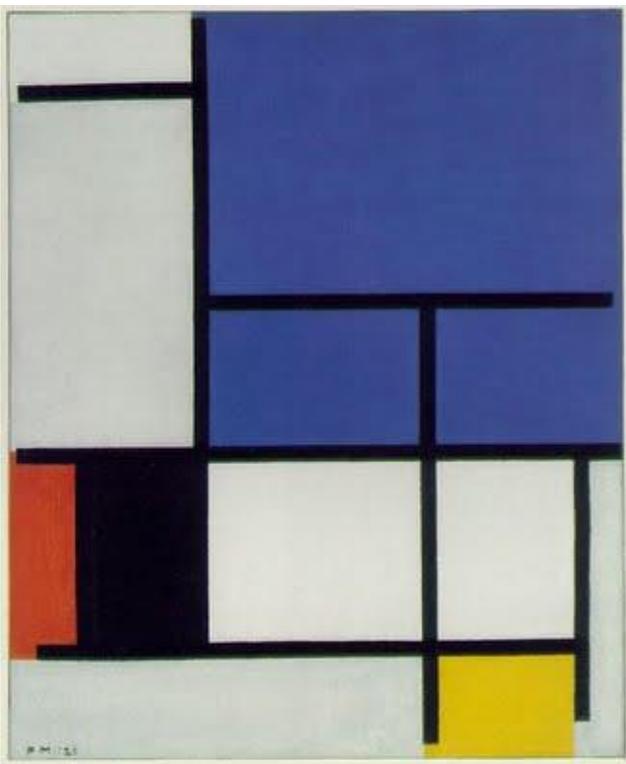
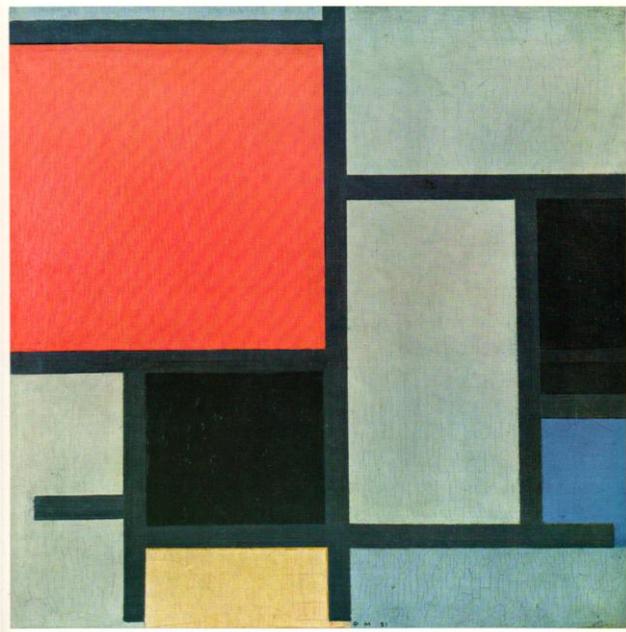
179 - Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1943-1944 (inachevé)



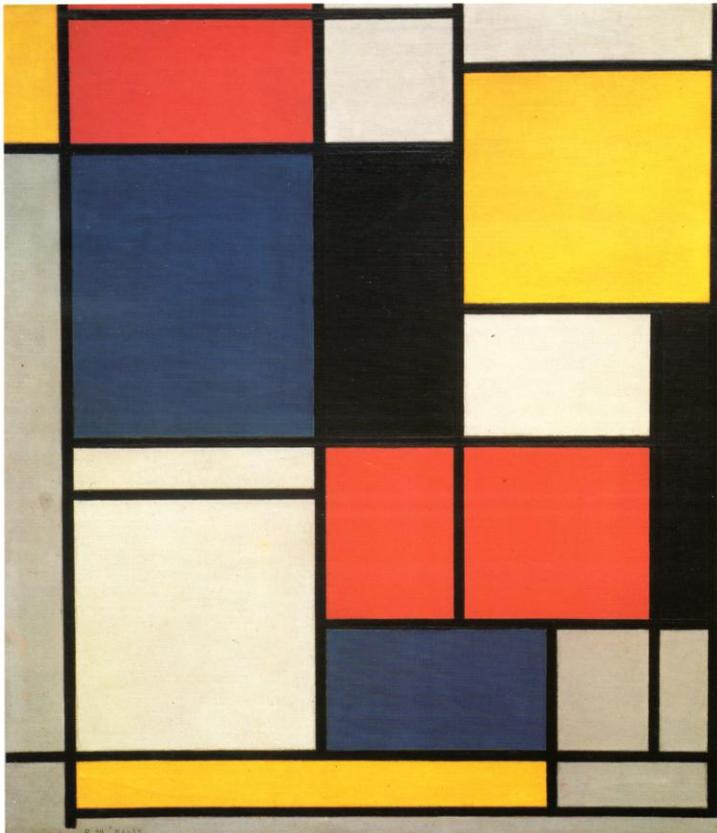
180 - Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943



181 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, bleu, noir et jaune-vert*, 1920

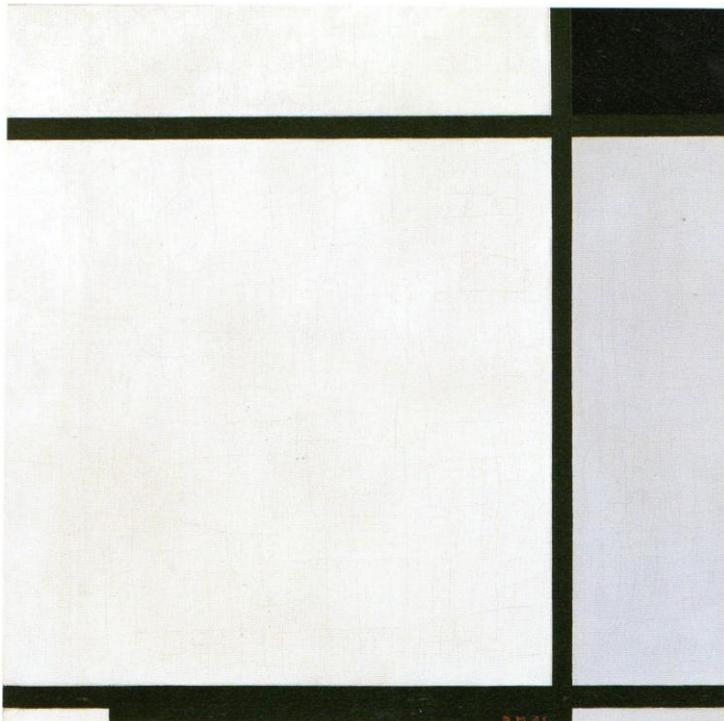


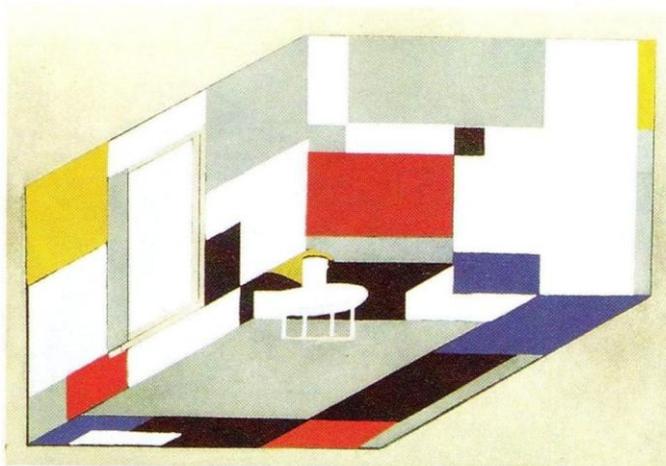
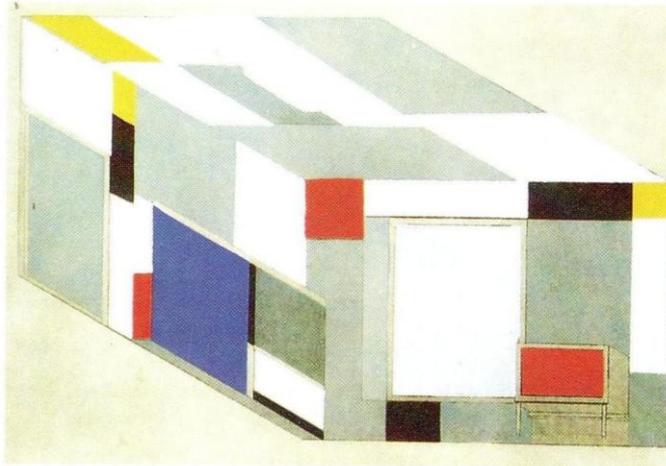
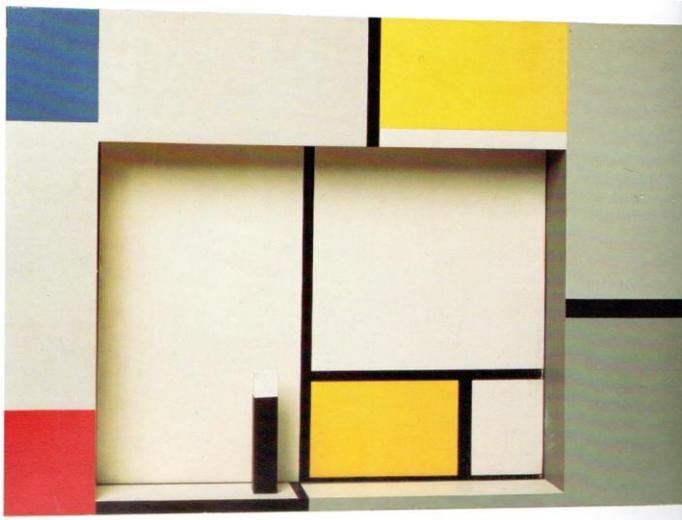
182 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1921
183 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu*, 1921



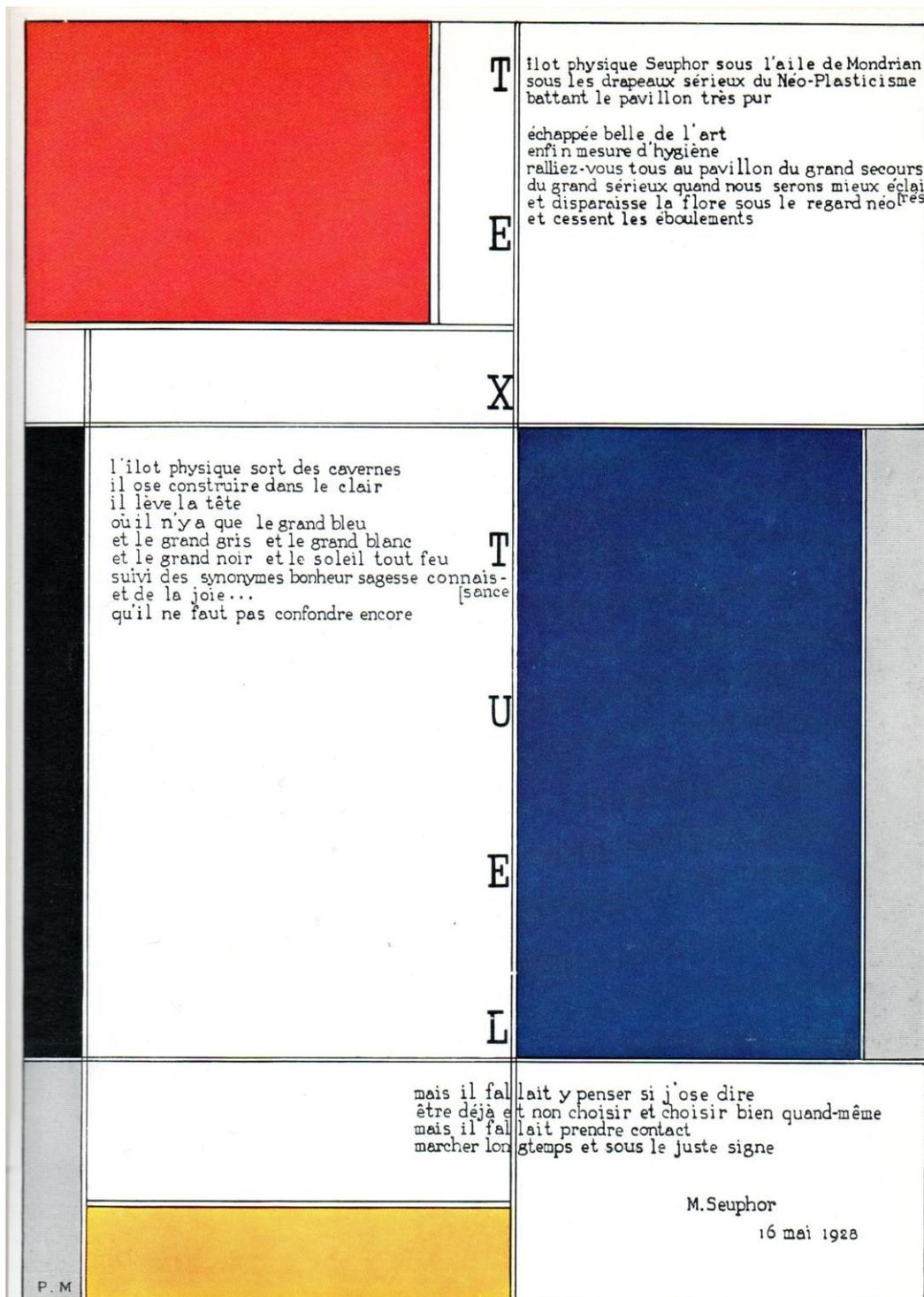
184 - Piet Mondrian, *Tableau II*, 1921-1925

185 - Piet Mondrian, *Composition avec gris et noir*, 1925

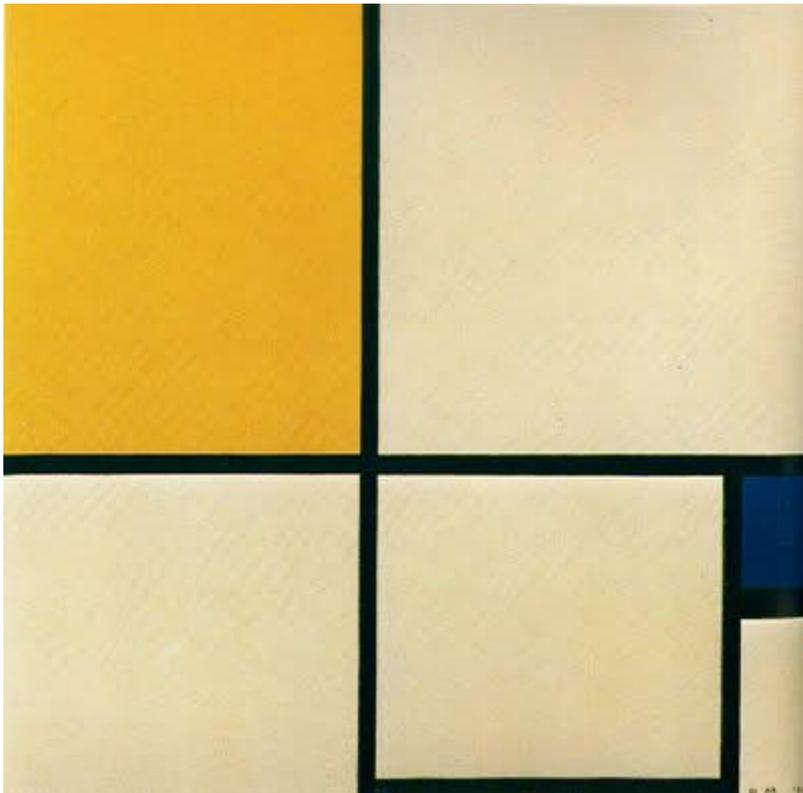




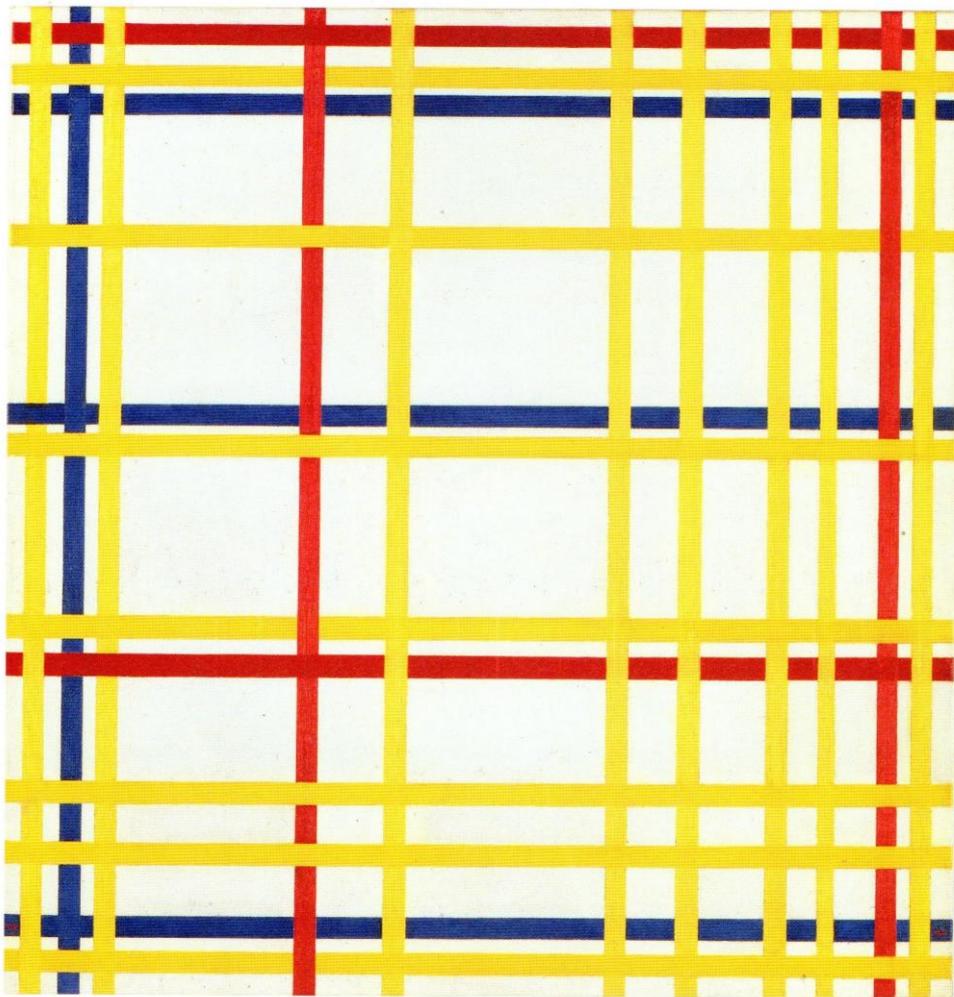
186a - Piet Mondrian, Maquette de scène pour *L'Ephémère est éternel*, une pièce de Michel Seuphor, 1926
186b - Piet Mondrian, Projet pour le salon de M. B. (Ida Biernet) à Dresde, 1926



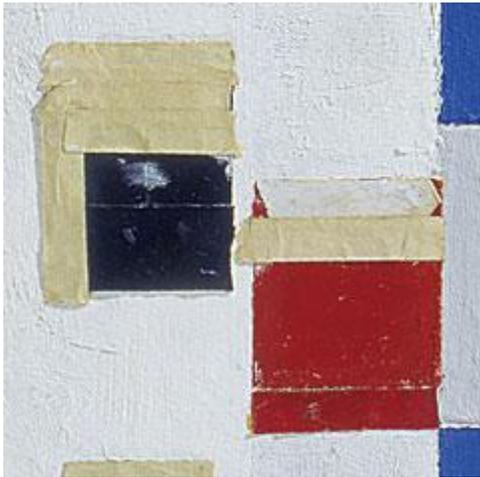
187 - Piet Mondrian et Michel Seuphor, *Tableau-poème*, 1928



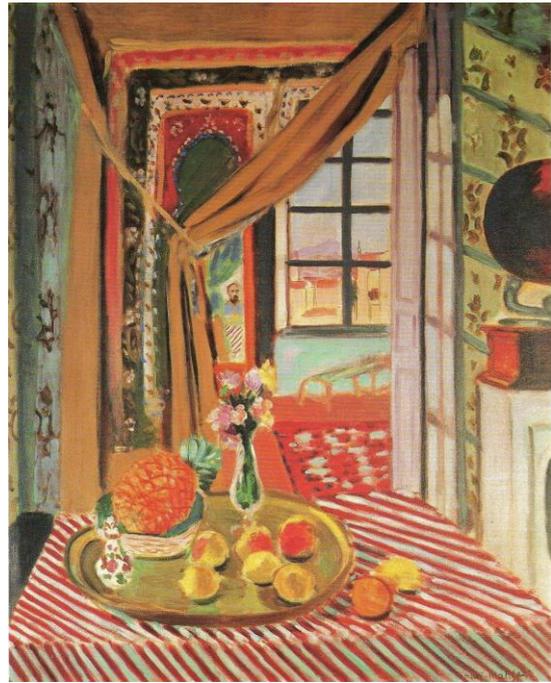
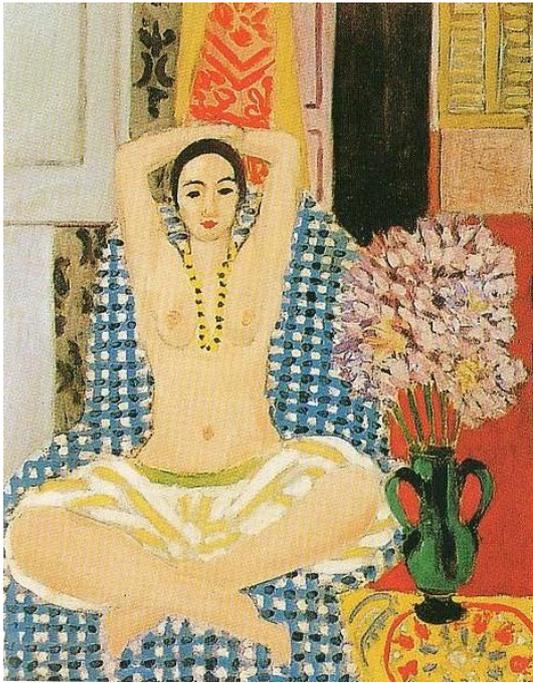
188 - Piet Mondrian, *Composition avec jaune et bleu*, 1929



189 - Piet Mondrian, *New York City I*, 1941-42



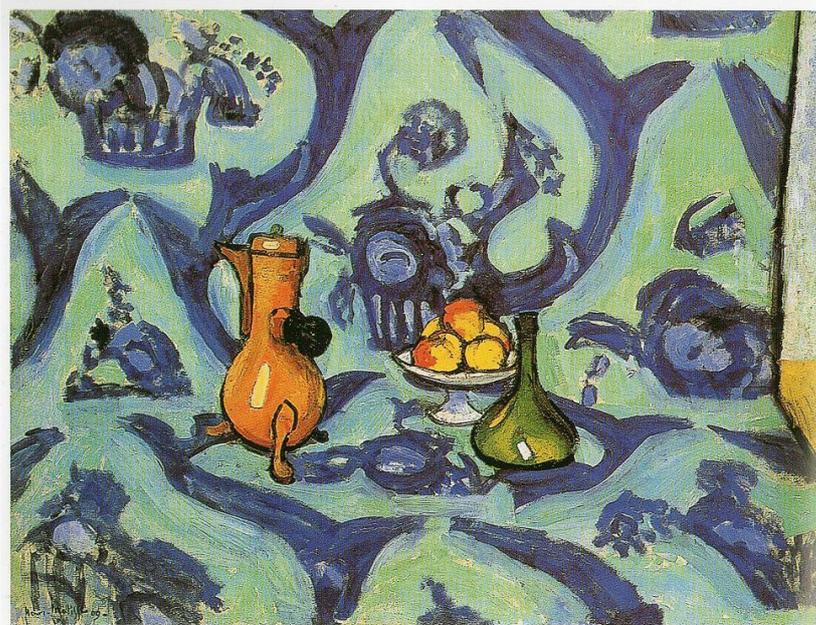
190a - Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1943-1944 (inachevé, détail)
190b - Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1943-1944 (inachevé, détail)



191 - Henri Matisse, *La Pose hindoue*, 1923
192 - Henri Matisse, *Intérieur au phonographe*, 1924



193 - Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911



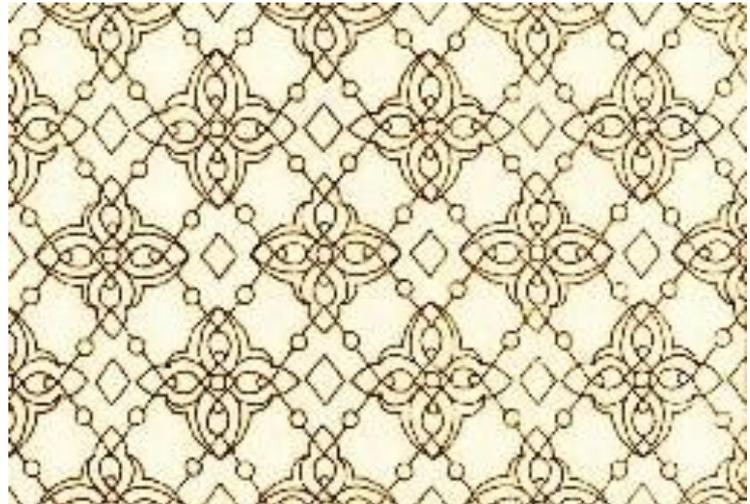
194 - Henri Matisse, *Nature morte, camaïeu bleu*, 1909



195 - Henri Matisse, *Nature morte (Espagne)*, 1911
196 - Henri Matisse, *L'Atelier rose*, 1911



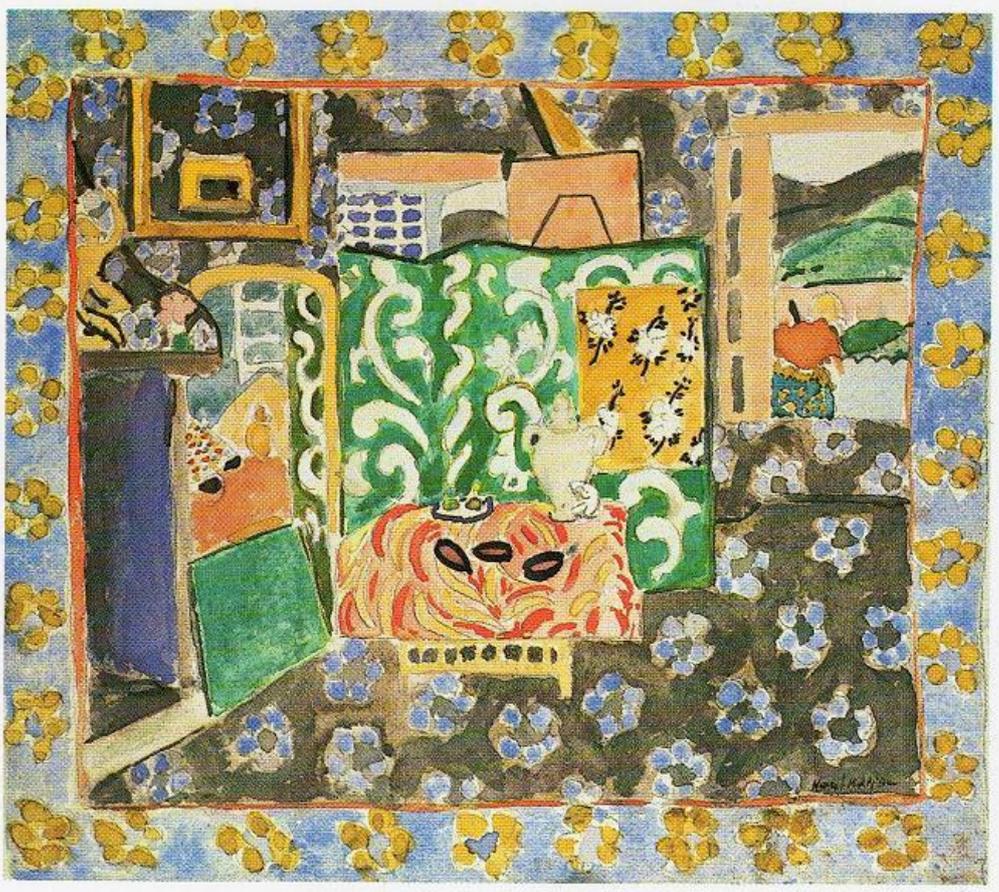
197 - Henri Matisse, *La Famille du peintre*, 1911



- 198 - Tapis de type « Holbein », Anatolie, XIX^{ème} siècle
- 199 - Exemple de dessin « inachevé », relevé d'un tapis « persan » datant du XX^{ème} siècle
- 200 - Tapis iranien, fin XIX^{ème} siècle
- 201 - Tapis de jardin, Iran, vers 1800



202 - Vue du Musée du tapis et des arts textiles, Clermont-Ferrand



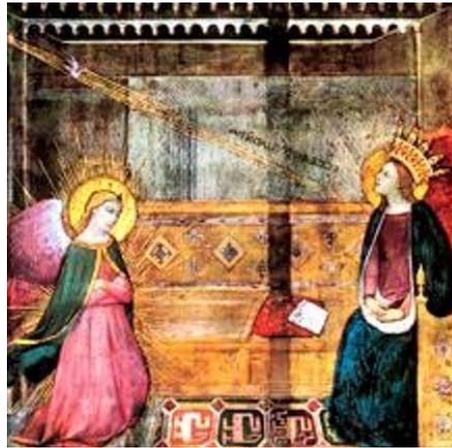
203- Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, aquarelle, 1911



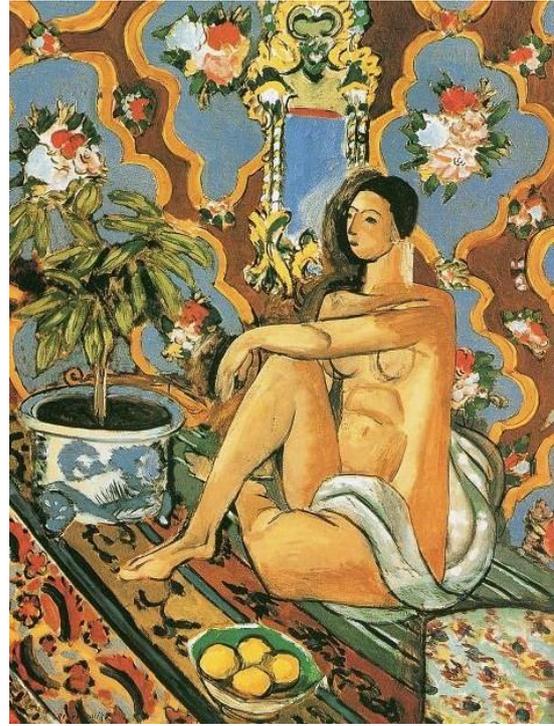
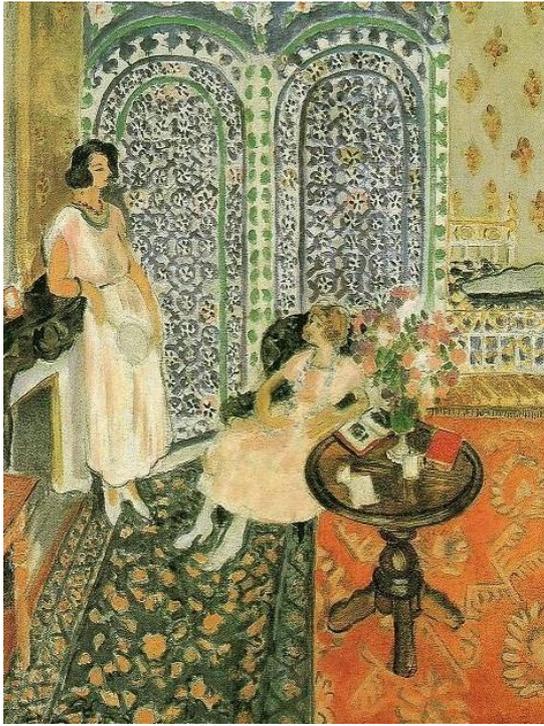
204 - Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533



205a - Frises en pierre du palais omeyyade de Mchatta, VIII^{ème} siècle (Musée de Pergame)
205b - Stucs du palais abbasside de Samarra, IX^{ème} siècle



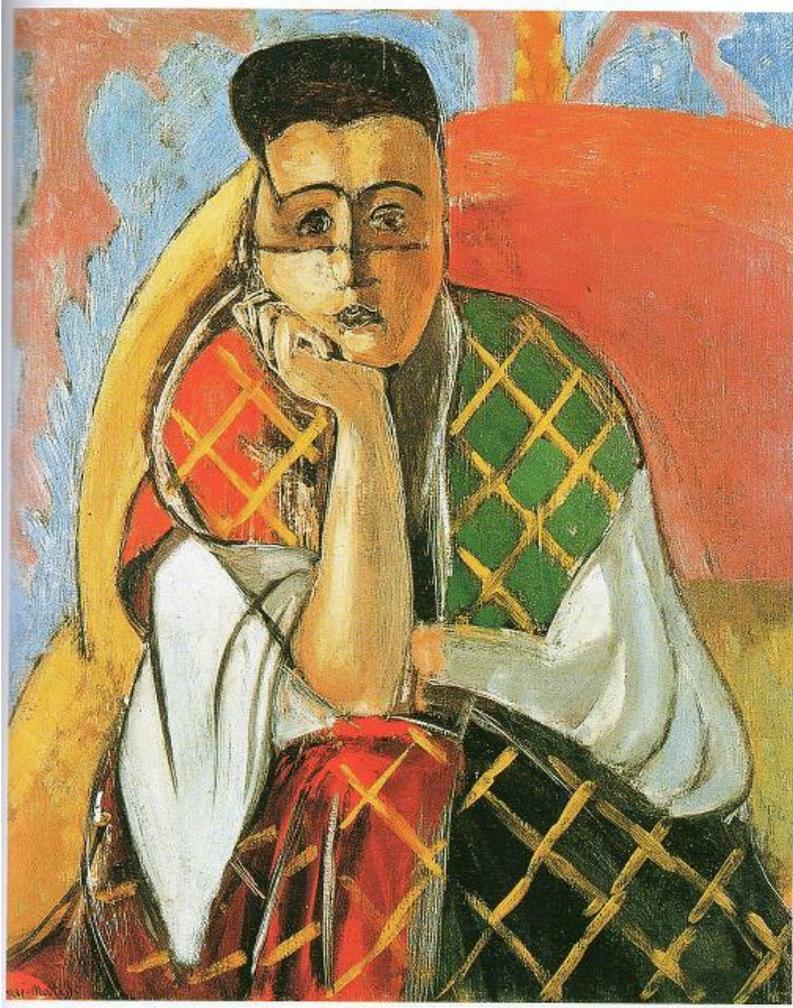
206a - Niccolò di Buonaccorso, *Le Mariage de la vierge*, 1348
Fra Bartolomeo, *Annonciation*, 1252 (détail)
206c - Lippo Memmi, *Vierge à l'enfant*, vers 1340



207 - Henri Matisse, *Jeunes filles au paravent mauresque*, 1921-1922
208 - Henri Matisse, *Figure décorative sur fond ornemental*, 1925



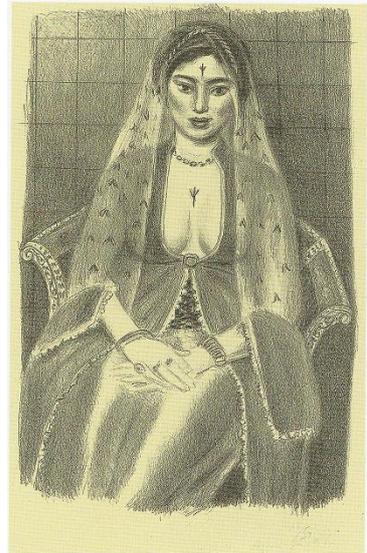
209a - Henri Matisse, *Odalisque en culotte rouge*, 1924-1925
209b - Henri Matisse, *Odalisque en culotte grise*, 1927
209c - Henri Matisse, *Odalisque au fauteuil turque*, 1928



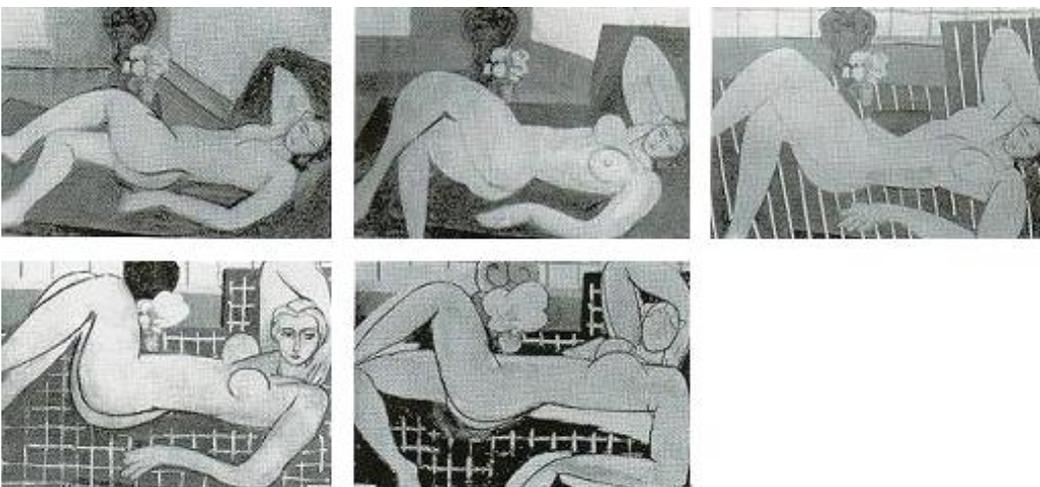
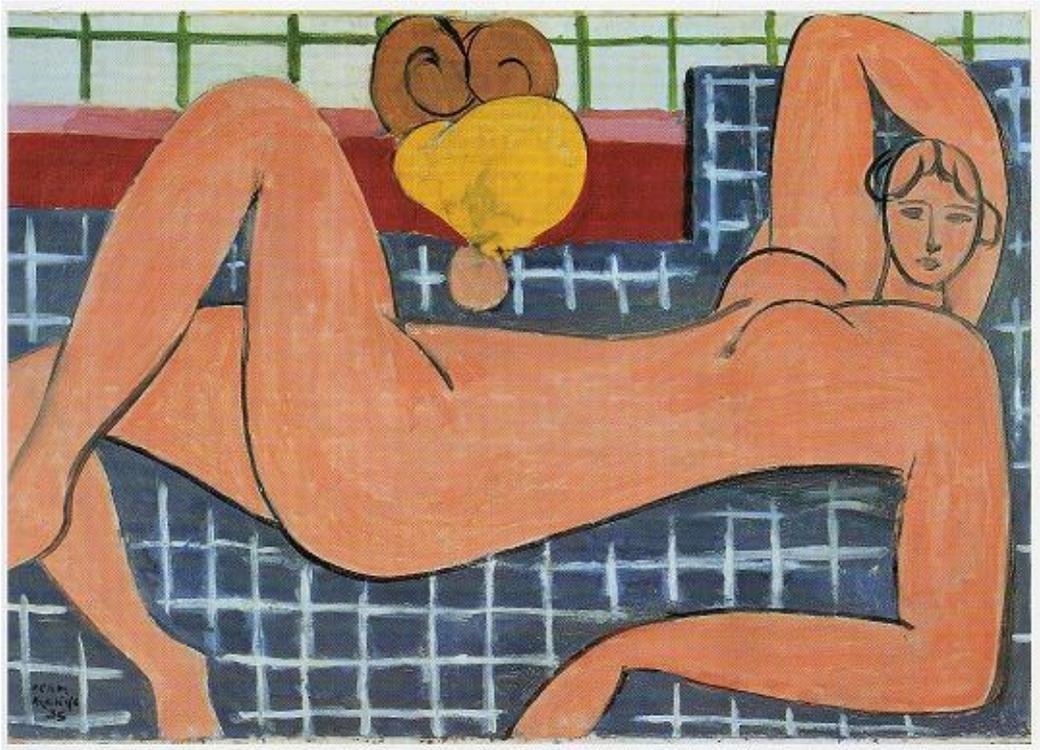
210 - Henri Matisse, *Femme à la voilette*, 1927



211a - Henri Matisse, *Repos sur la banquette*, 1929



211b - Henri Matisse, *La Persane*, 1929

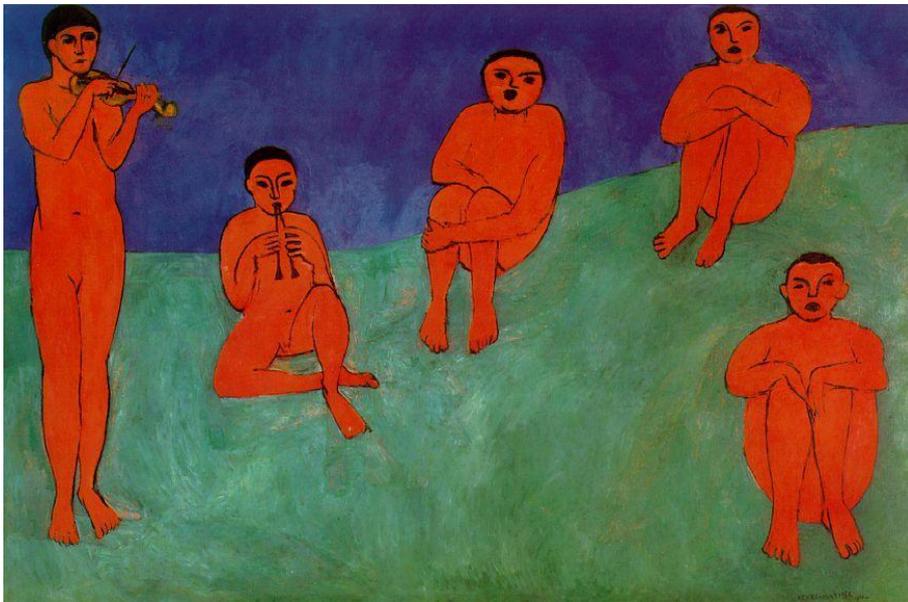
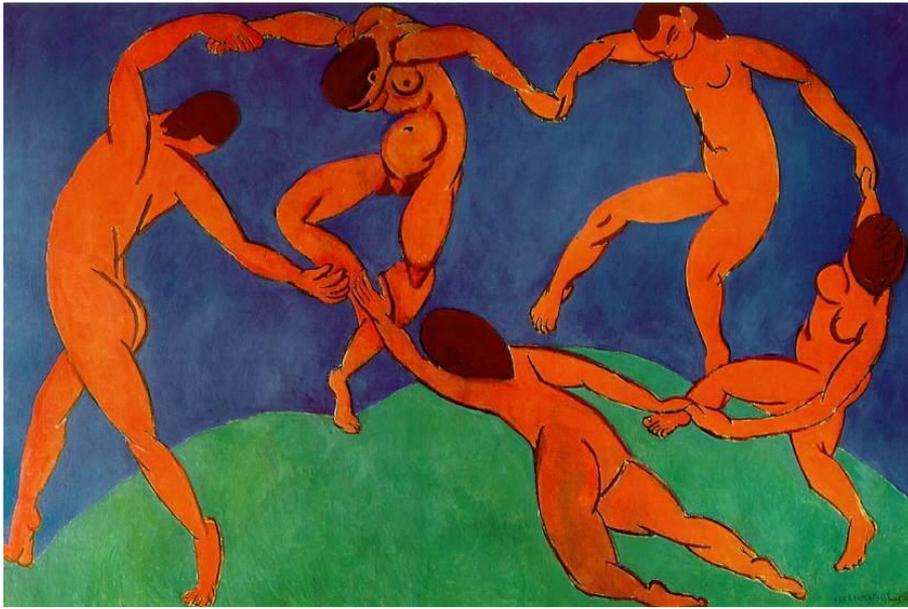


212a - Henri Matisse, *Grand nu rose*, 1935

212b - Henri Matisse, *Cinq étapes successives du Nu rose*, 1935



213a - Henri Matisse, *La Danse (de Merion)*, 1931-1933
213b - Henri Matisse, *La Danse (de Merion)*, 1931-1933



214a - Henri Matisse, *La Danse*, 1910
214b - Henri Matisse, *La Musique*, 1910

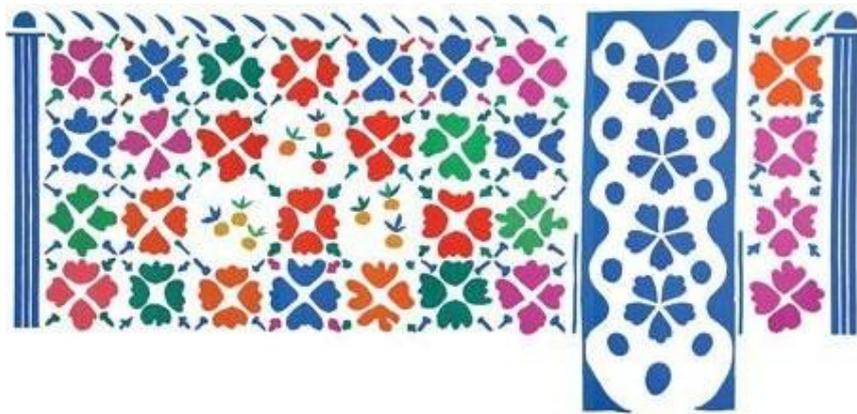


215a - Henri Matisse, *La Joie de vivre*, 1906
215b - Henri Matisse, *La Danse*, 1909
215c - Henri Matisse, *La Danse avec capucines*, 1912

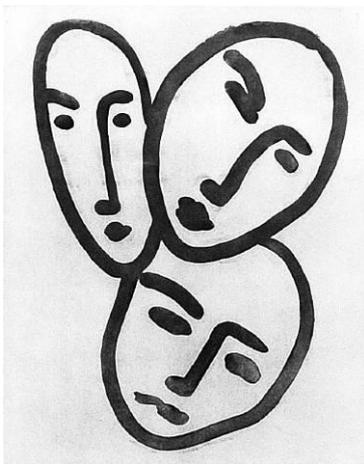
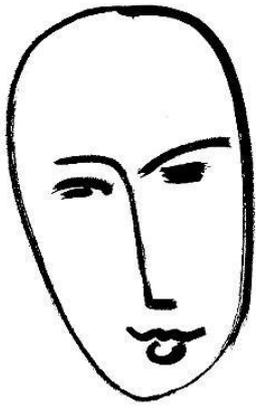
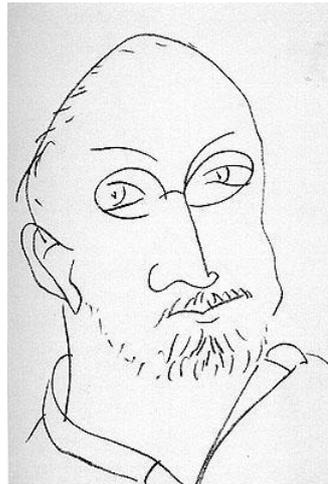


216 - Henri Matisse, *Polynésie - la mer*, 1946

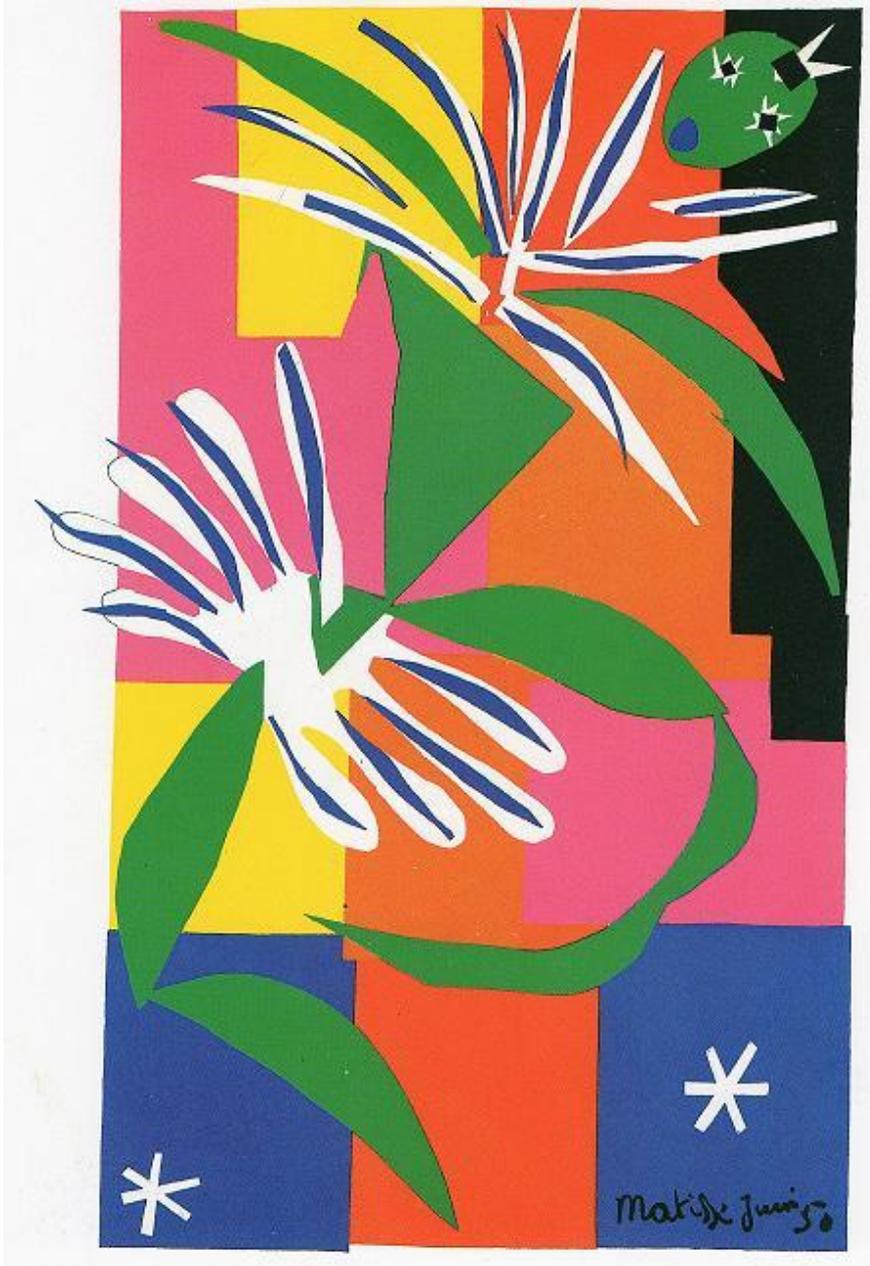
217 - Henri Matisse, *Océanie - le ciel*, 1946



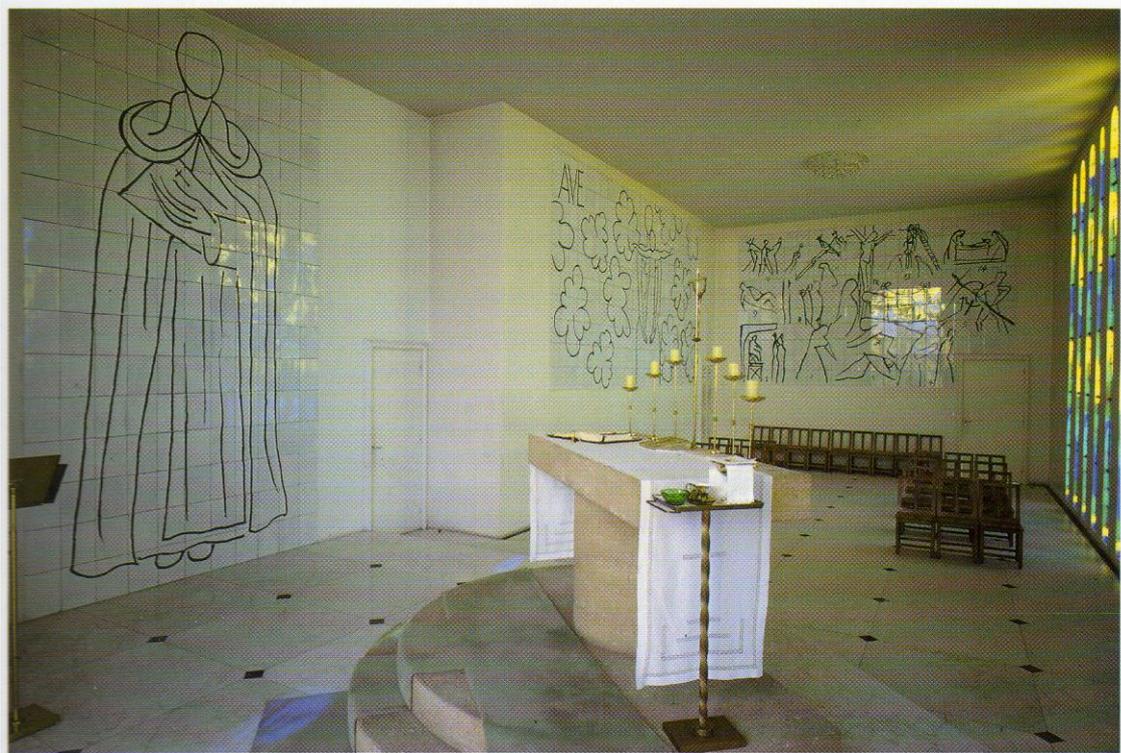
- 218 - Henri Matisse, *Grande décoration aux masques*, 1953
 219 - Henri Matisse, *Décoration aux fruits*, 1954
 220 - Henri Matisse, *La Perruche et la Sirène*, 1954



- 221a - Henri Matisse, *Nu debout*, 1892
- 221b - Henri Matisse, *Autoportrait (Grand Masque)*, 1944
- 221c - Henri Matisse, *Couverture pour le n°5 de la revue Transition*, 1949
- 221d - Henri Matisse, *Grande tête (Masque)*, 1951
- 221e - Henri Matisse, *Visage sur fond rouge*, 1951
- 221f - Henri Matisse, *Visage sur fond vert*, 1951
- 221g - Henri Matisse, *Trois Têtes (à l'Amitié)*, 1951-1952
- 221h - Henri Matisse, *Visage sur fond jaune*, 1952
- 221i - Henri Matisse, *Jeune étudiant (Masque I)*, 1952



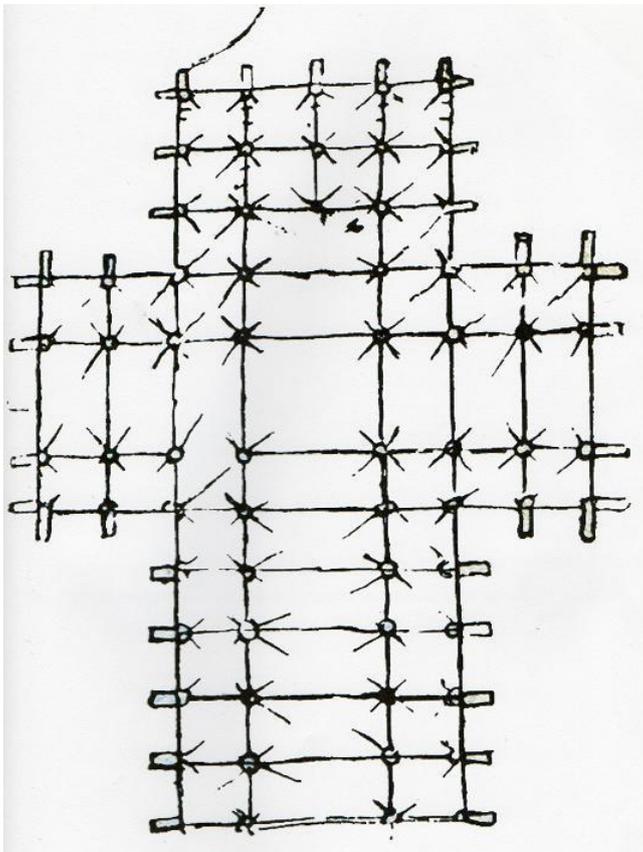
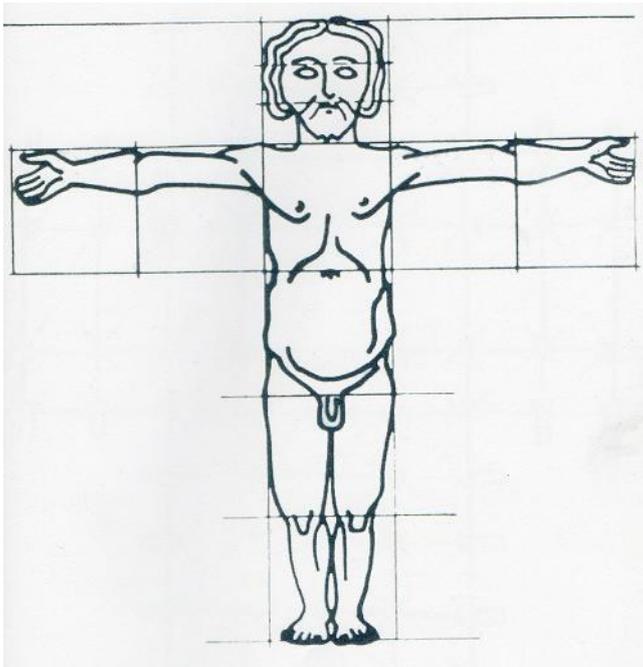
222a - Henri Matisse, *Nu Bleu I*, 1952
 222b - Henri Matisse, *Nu Bleu II*, 1952
 222c - Henri Matisse, *Nu Bleu III*, 1952
 222d - Henri Matisse, *Nu Bleu IV*, 1952
 223 - Henri Matisse, *Danseuse créole*, 1950



224a - Henri Matisse, Vue intérieure de la chapelle de Vence, 1948-1951.
224b - Henri Matisse, Vue intérieure de la chapelle de Vence, 1948-1951



225 - Patio des Myrtes, Palais Nasrides, Alhambra, Grenade, 1333-1391

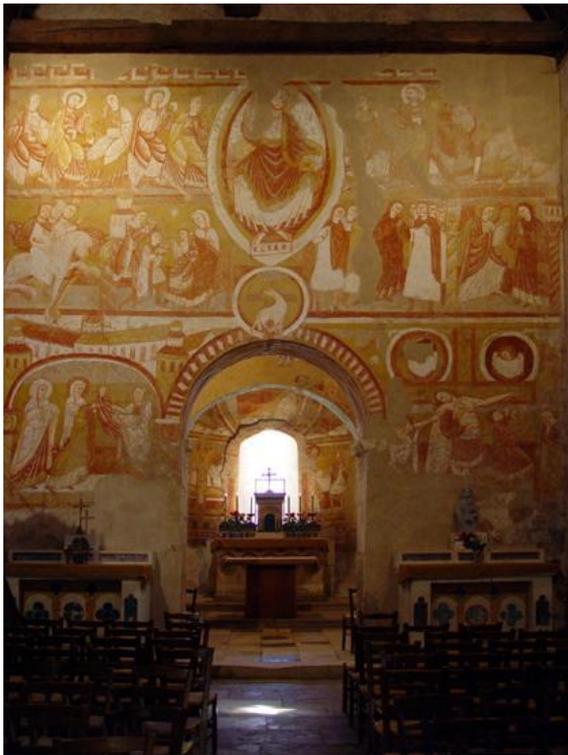
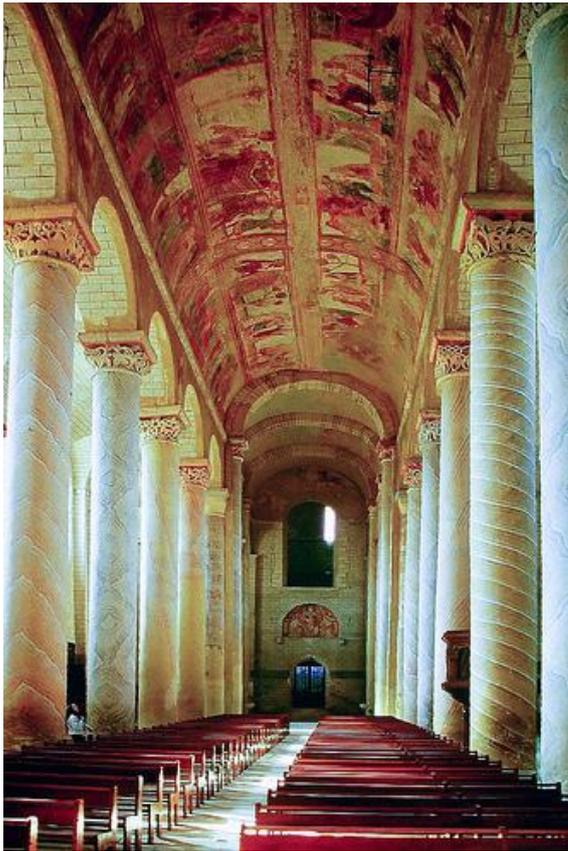


226 - Représentation de l'« homme carré », d'après les dimensions données par Hildegarde de Bingen dans le *Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis*, XII^{ème} siècle

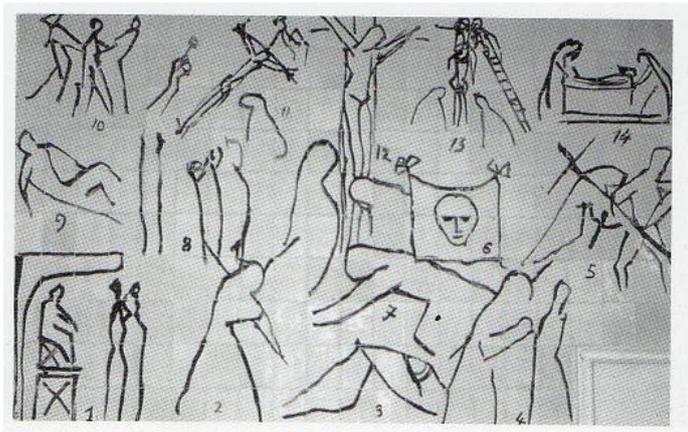
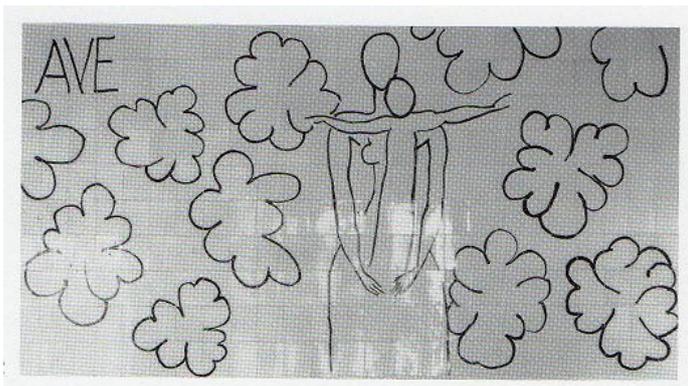
227 - Plan d'une église cistercienne *ad quadratum*, d'après l'album de Villard de Honnecourt, XIII^{ème} siècle



228 - *Arbre de Jessé*, Nef de l'ancienne abbatale bénédictine de Saint Michel, Hildesheim, vers 1200



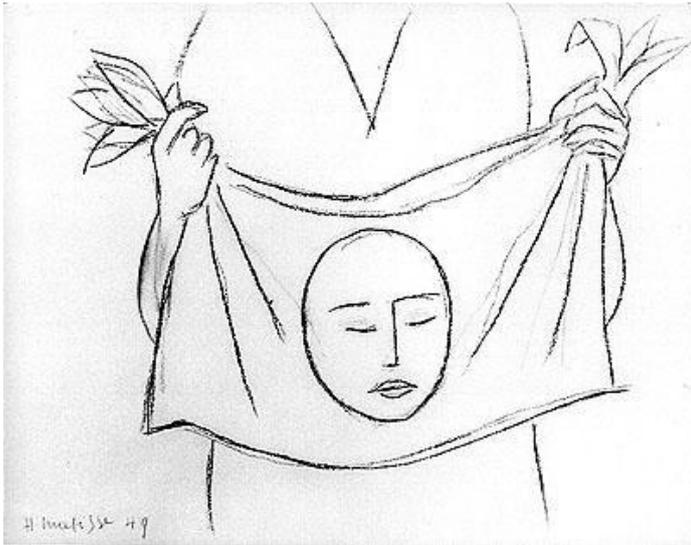
229 - Nef de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1040-1090
230 - Fresque de l'église Saint Martin, Nohant Vic, XI^{ème} siècle



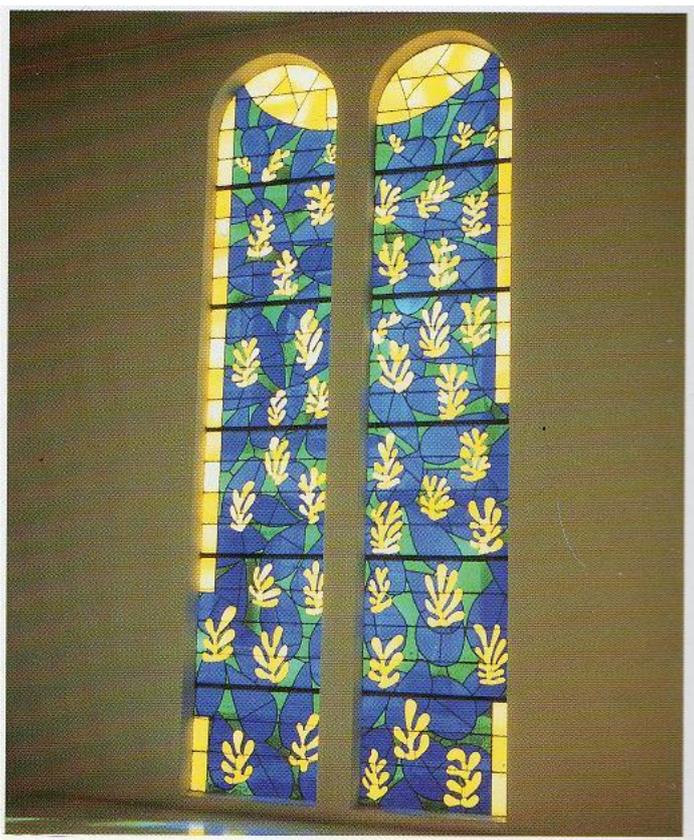
231a - Henri Matisse, *La Vierge à l'enfant*, chapelle de Vence, 1947-1951

231b - Henri Matisse, *Le Chemin de croix*, chapelle de Vence, 1947-1951

232 - Henri Matisse, *Les réflexions lumineuses au sol de la chapelle de Vence*



233 - Henri Matisse, *Sainte Véronique*, étude pour la Chapelle de Vence, 1949
234 - Henri Matisse, Les trois verrières de la chapelle de Vence, 1947-1951

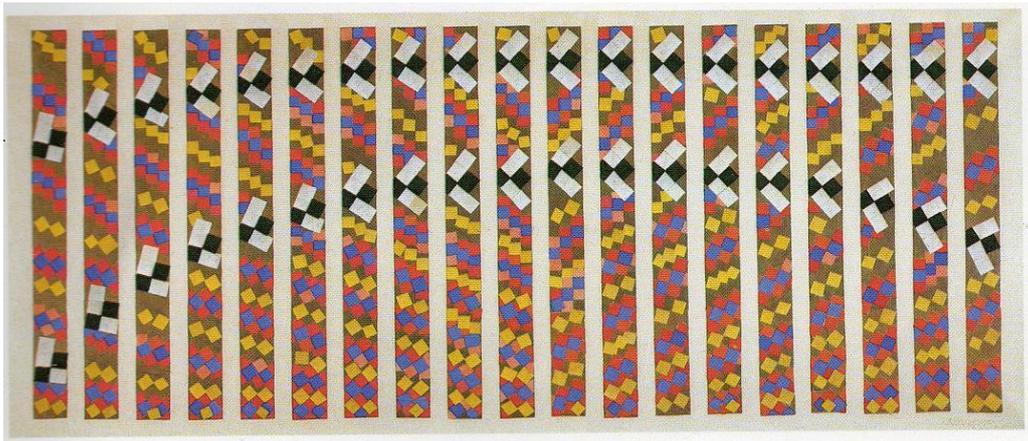


235a - Henri Matisse, *L'Arbre de vie*, vitrail, chapelle de Vence, 1947-1951

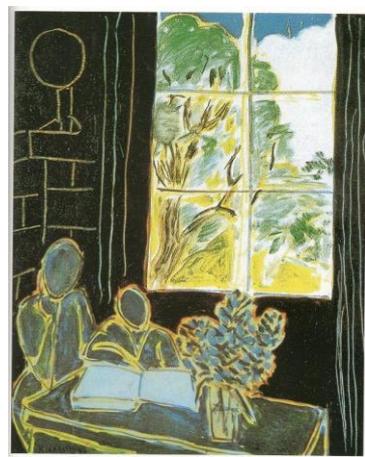
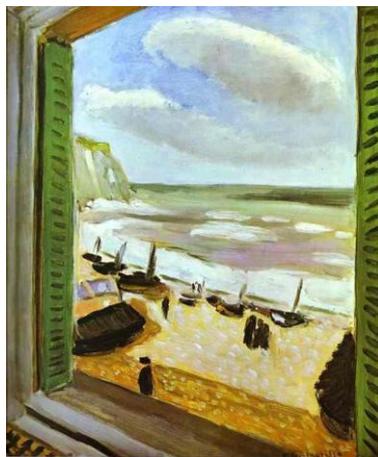
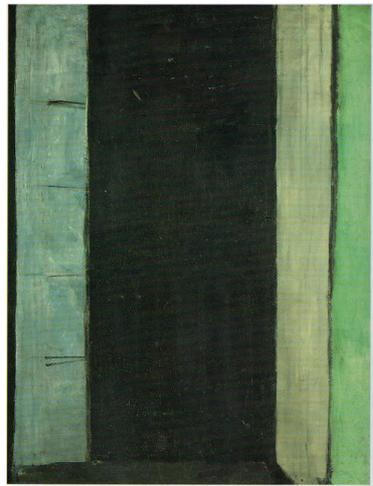
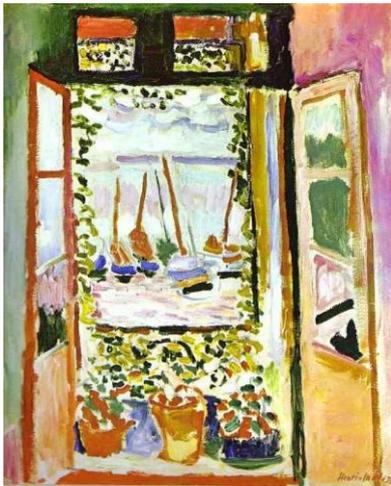
235b - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour *L'Arbre de vie*, chapelle de Vence, 1949

236a - Henri Matisse, Les six verrières sérielles de la nef de la chapelle de Vence, 1947-1951

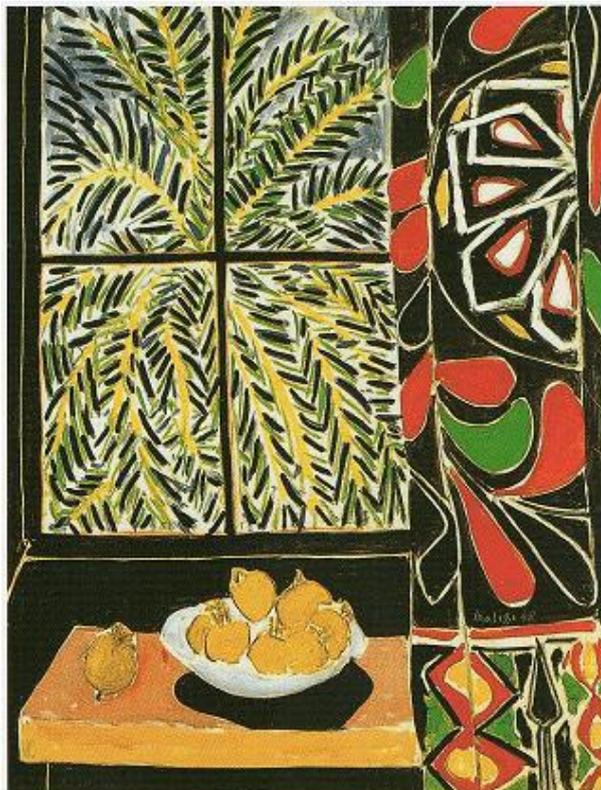
236b - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour les vitraux sériels accompagnant *L'Arbre de vie*, chapelle de Vence, 1949



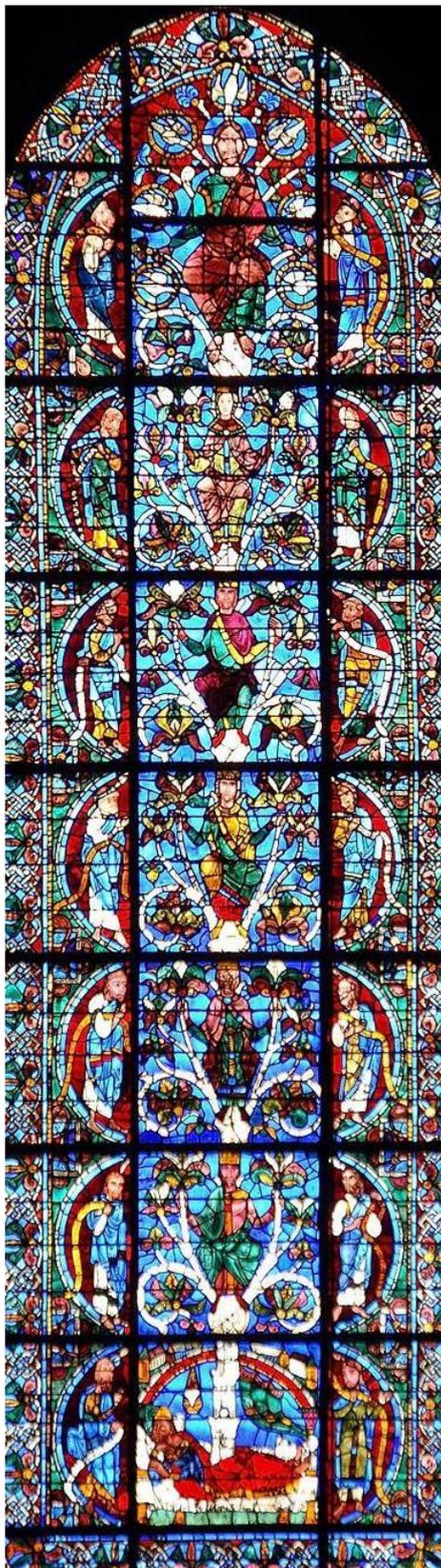
237a - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour *Les Abeilles*, école maternelle du Cateau-Cambrésis, 1948
237b - Paul Bony et Henri Matisse, *Les Abeilles*, vitrail, école maternelle du Cateau-Cambrésis, 1955



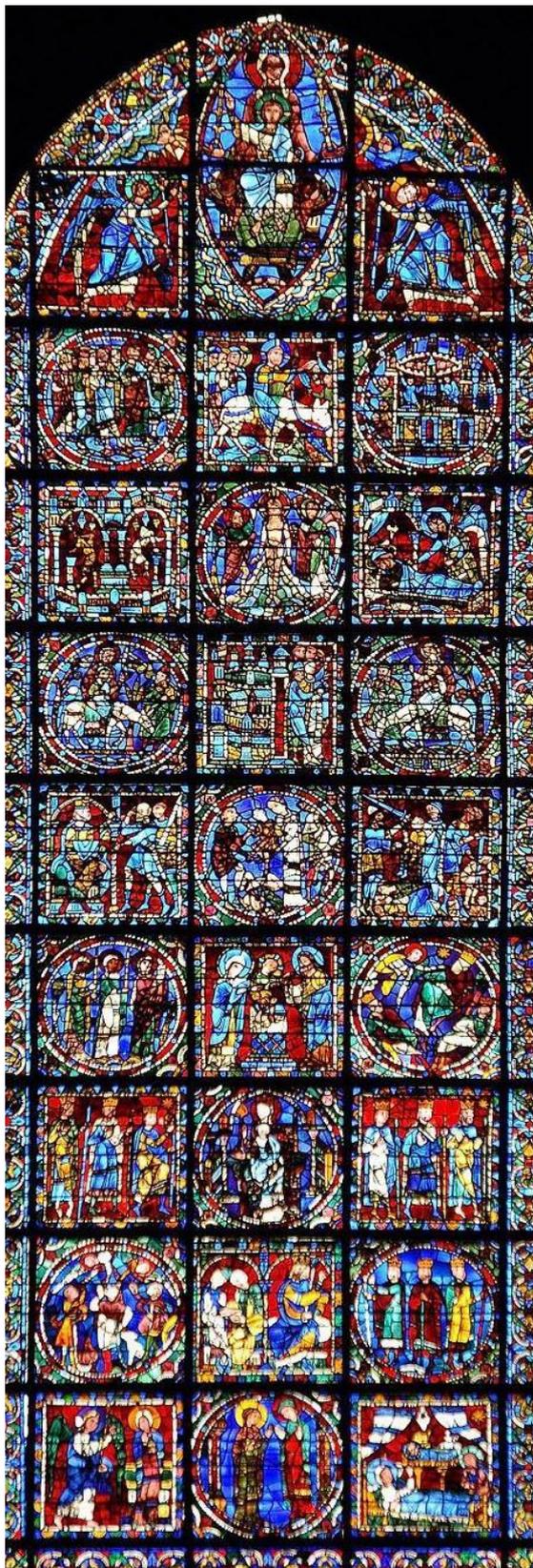
- 238a - Henri Matisse, *La Fenêtre*, 1905
 238b - Henri Matisse, *La Fenêtre bleue*, 1912
 238c - Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914
 238d - Henri Matisse, *Le Rideau jaune*, 1915
 238e - Henri Matisse, *La Fenêtre ouverte*, 1921
 238f - Henri Matisse, *Le Silence habité des maisons*, 1947



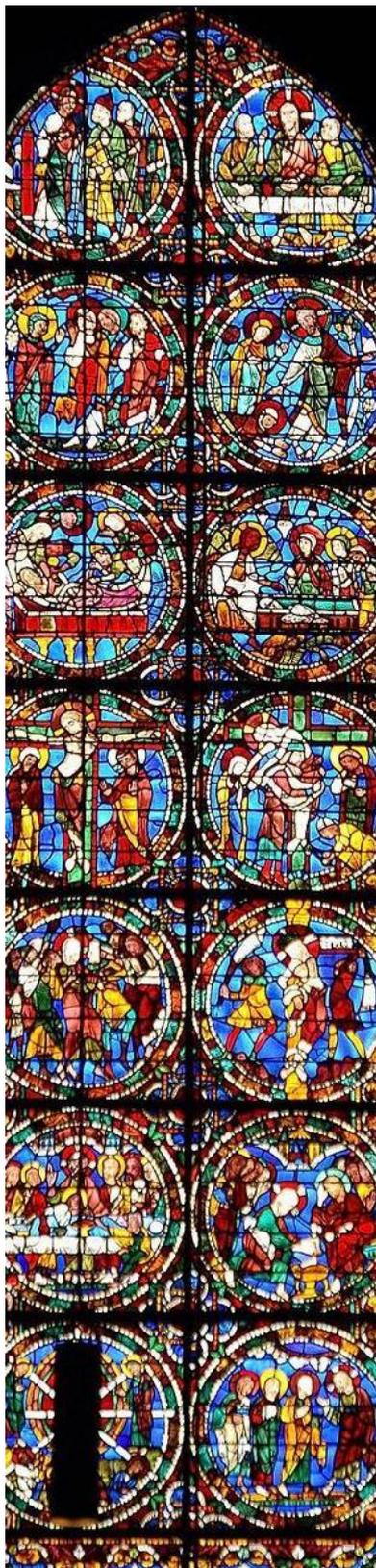
239 - Odilon Redon, *Le Jour*, in *Songes*, 1891
240 - Henri Matisse, *Intérieur au rideau égyptien*, 1948



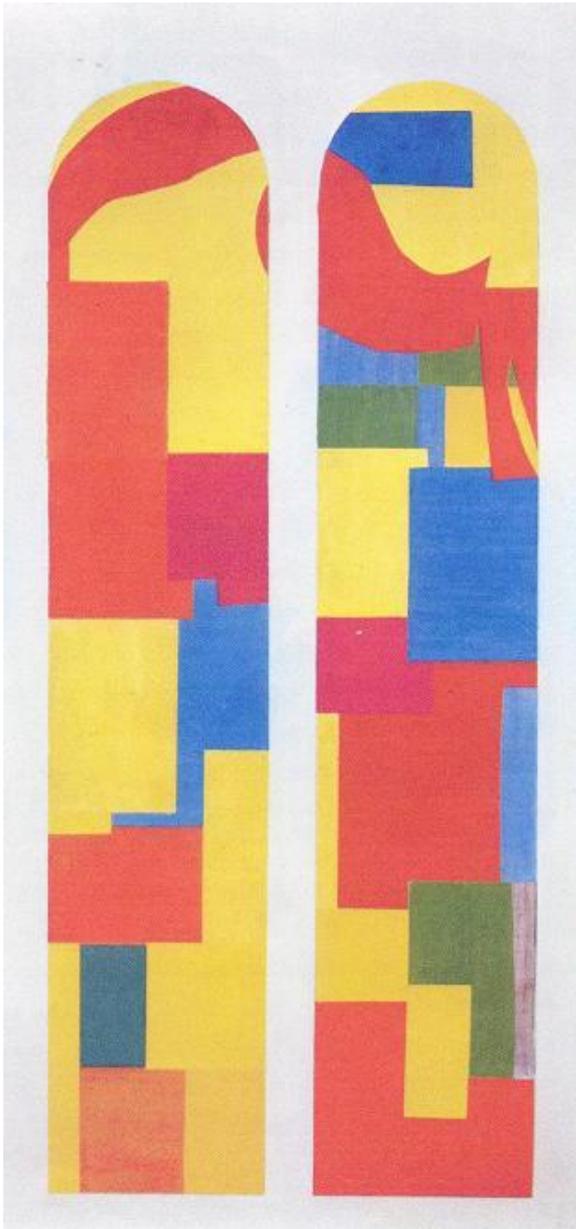
241a - *L'Arbre de Jessé*, cathédrale de Chartres, XII^{ème} siècle (détail)



241b - *La Vie du Christ*, cathédrale de Chartres, XII^{ème} siècle (détail)



241c - *Passion et Résurrection*, cathédrale de Chartres, XII^{ème} siècle (détail)



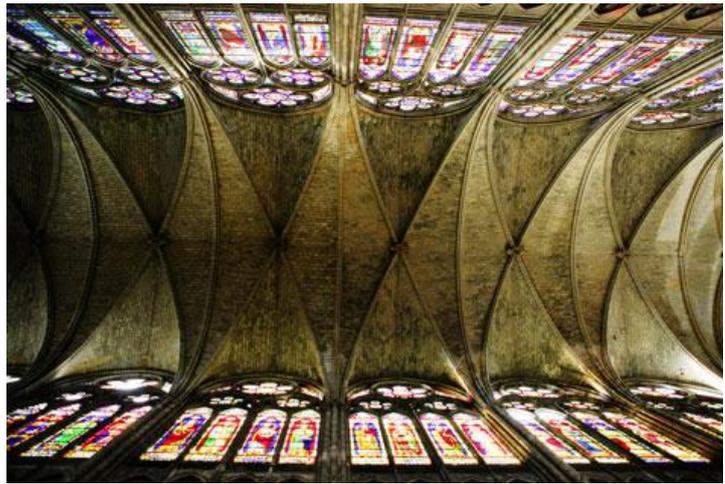
242 - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour *Jérusalem Céleste*, chapelle de Vence, 1948 (non retenu)



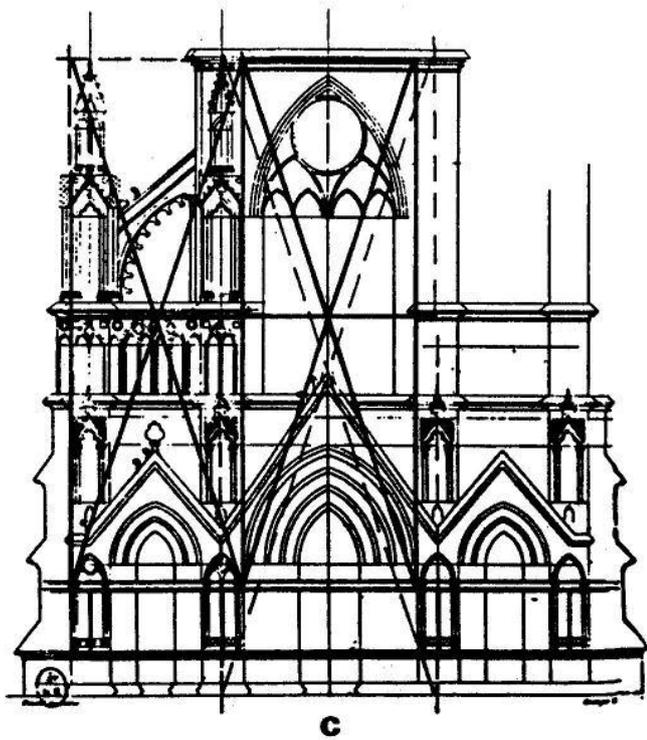
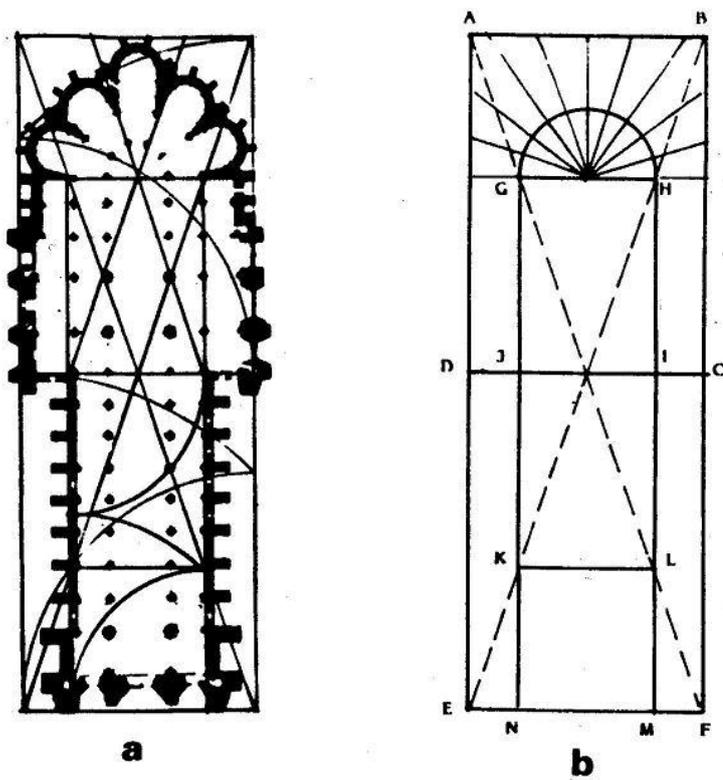
243 - Piet Mondrian, *Place de la Concorde*, 1938-1942



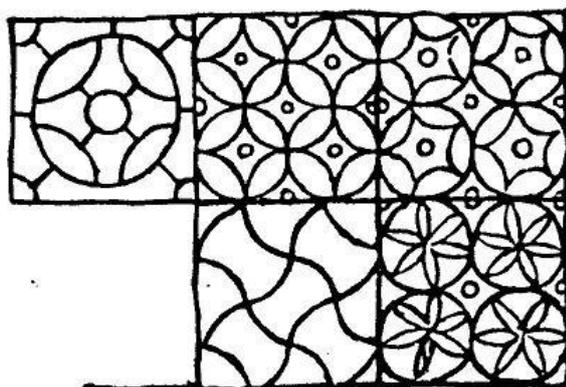
244 - Henri Matisse, Projet en gouache découpée pour *Vitrail bleu pâle* et verrières sérielles associées, chapelle de Vence, 1948-1949 (non retenu)



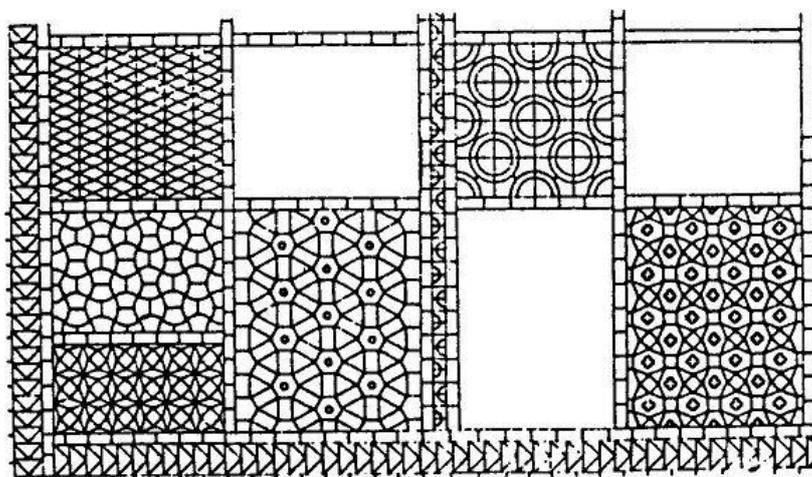
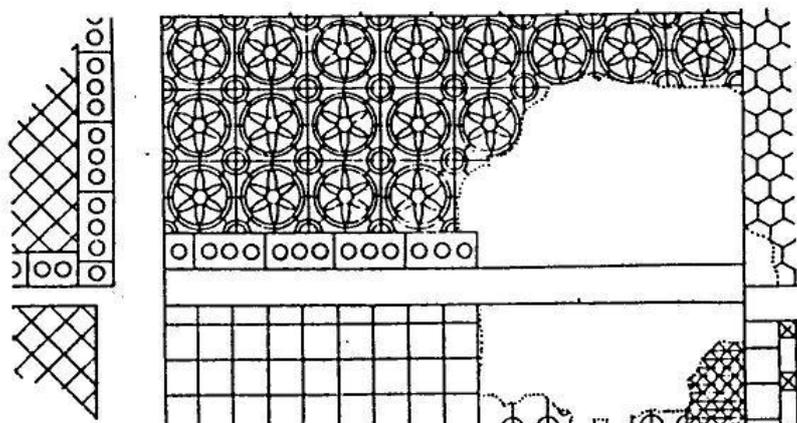
- 245a - Vue de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XII^{ème} siècle
245b - Maquette de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XIX^{ème} siècle (avant le démontage de la tour nord)
245c - Nef de la basilique Saint-Denis, Saint-Denis, XII^{ème} siècle
245d - Voûte en croisées d'ogives de la basilique Saint Denis, Saint Denis, XII^{ème} siècle



246a - Plan de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, *Villard*
 246b - Plan schématisé de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, *Villard*
 246c - Elévation de la cathédrale de Reims, emboîtement de rectangles de rapport 1 sur $\sqrt{2}$, in Bechmann, *Villard*



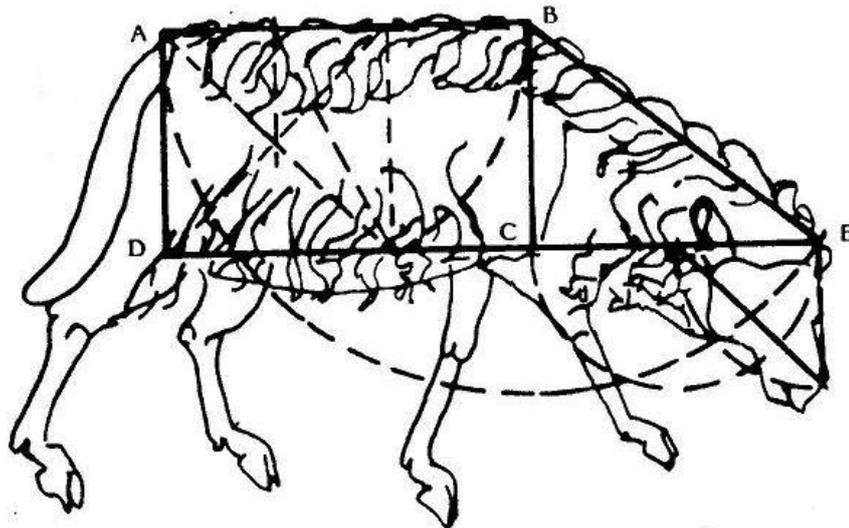
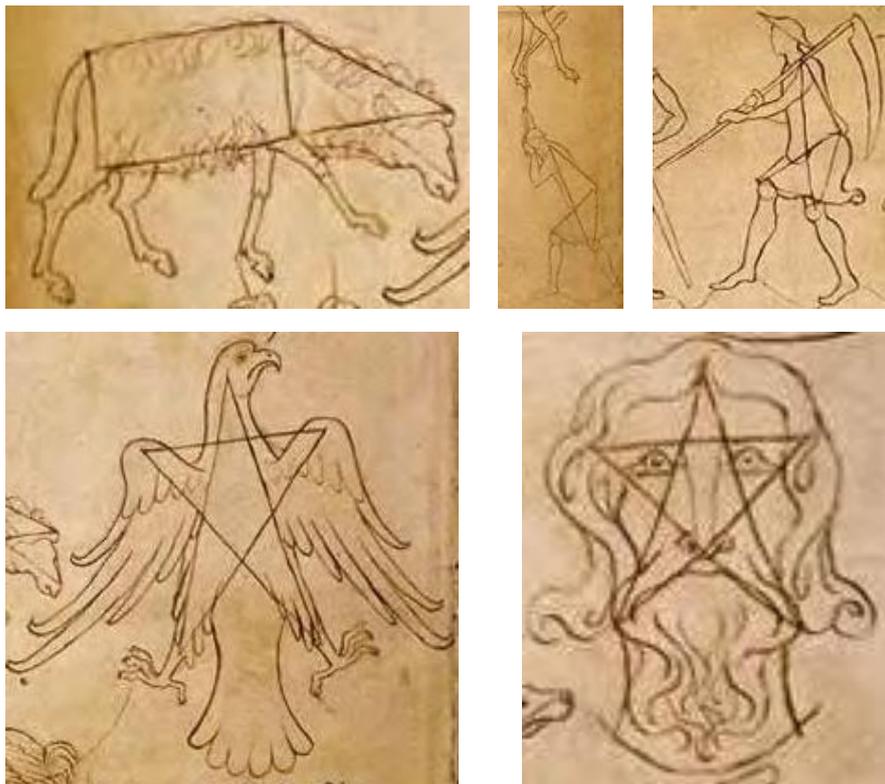
J'estoie une fois en Hongrie la v ie mes maner
 loy la u to le pausment d'une glize des faite
 maniere



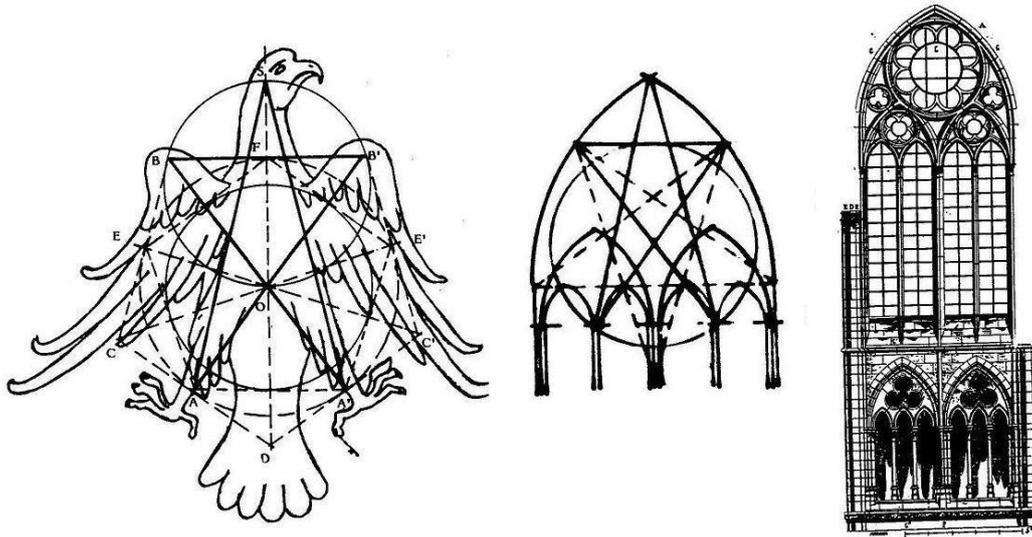
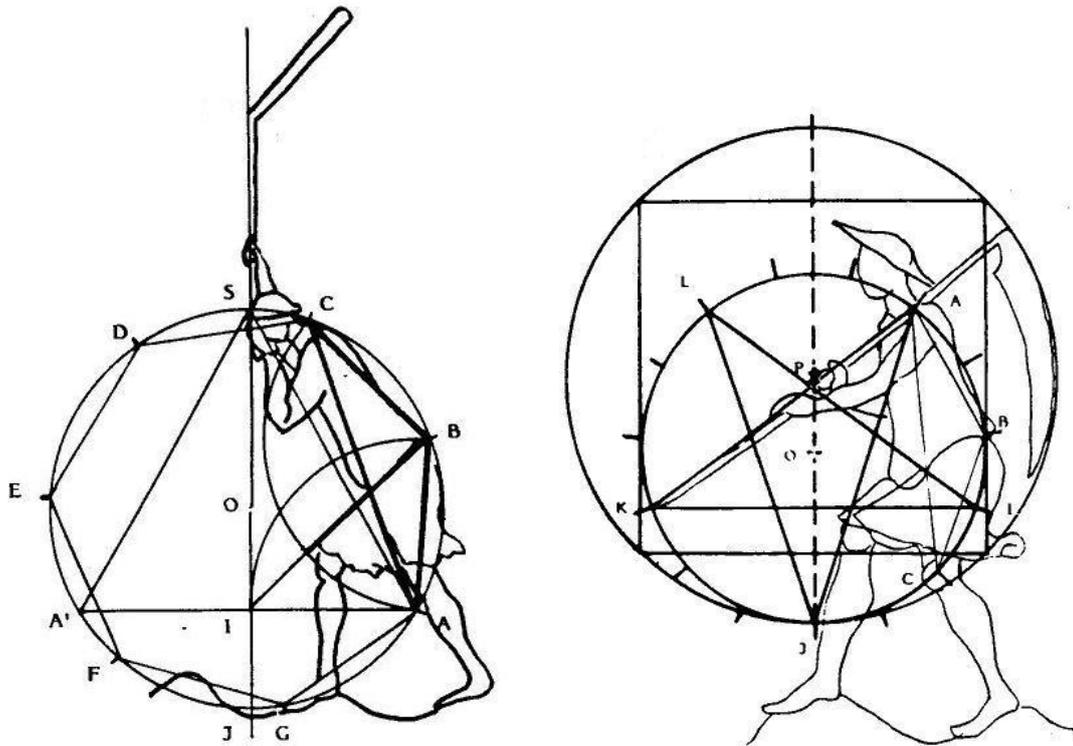
247a - *Carnet de Villard de Honnecourt*, pavages, feuillet n°30, XIII^{ème} siècle

247b - Relevé du dallage de la chapelle Saint Michel à Saint Quentin, XII^{ème} siècle

247c - Relevé du dallage exhumé de l'église Saint Esprit de Pilis détruite au XVI^{ème} siècle, XII^{ème} siècle



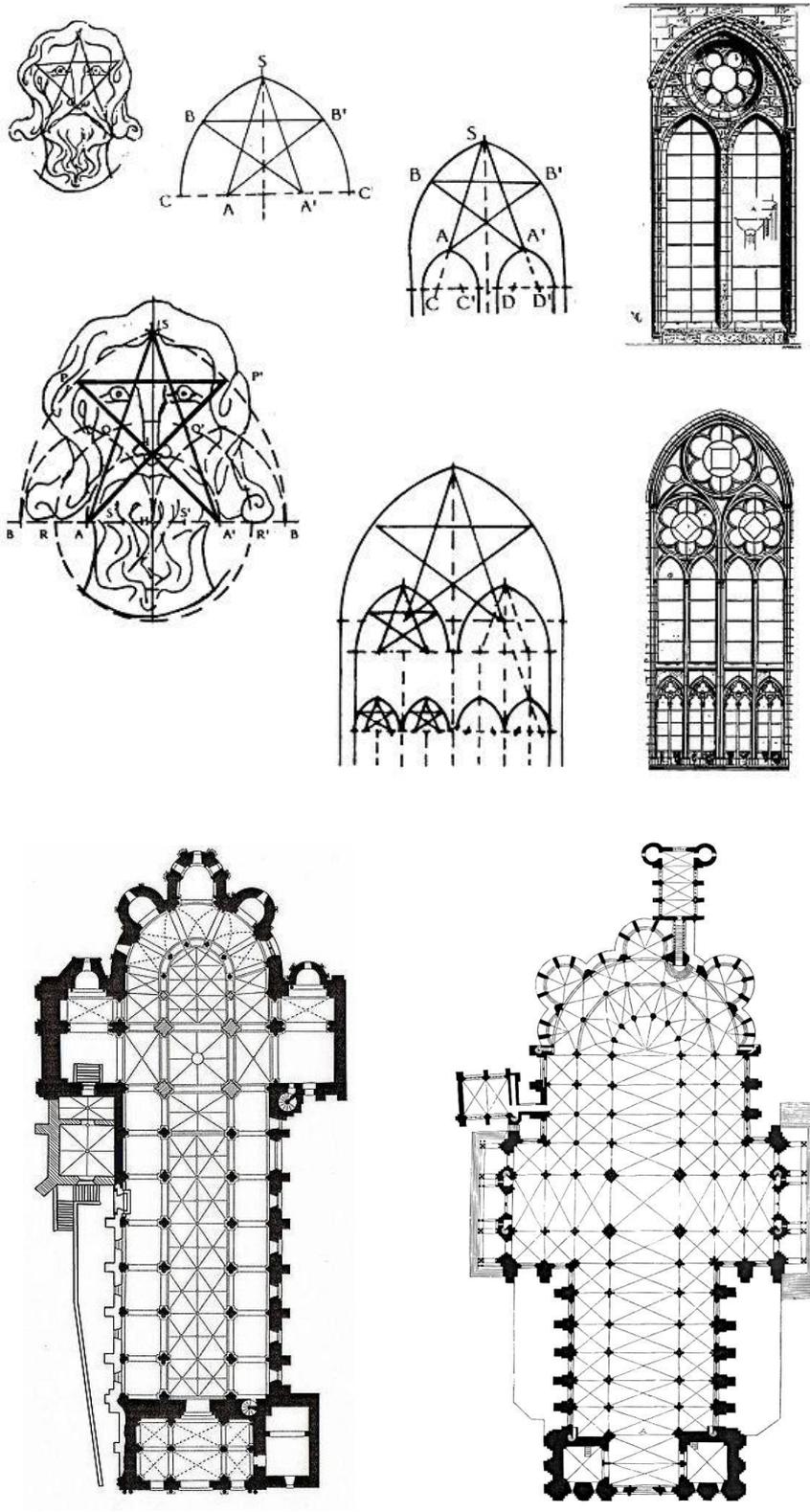
- 248a - *Carnet de Villard de Honnecourt*, le mouton, feuillet n°36, XIII^{ème} siècle
 248b - *Carnet de Villard de Honnecourt*, le paysan au fléau, feuillet n°35, XIII^{ème} siècle
 248c - *Carnet de Villard de Honnecourt*, l'homme à la faux, feuillet n°37, XIII^{ème} siècle
 248d - *Carnet de Villard de Honnecourt*, l'aigle, feuillet n°36, XIII^{ème} siècle
 248e - *Carnet de Villard de Honnecourt*, l'homme barbu, feuillet n°36, XIII^{ème} siècle
 249a - Le mouton de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement la racine du nombre d'or, in Bechmann, *Villard*



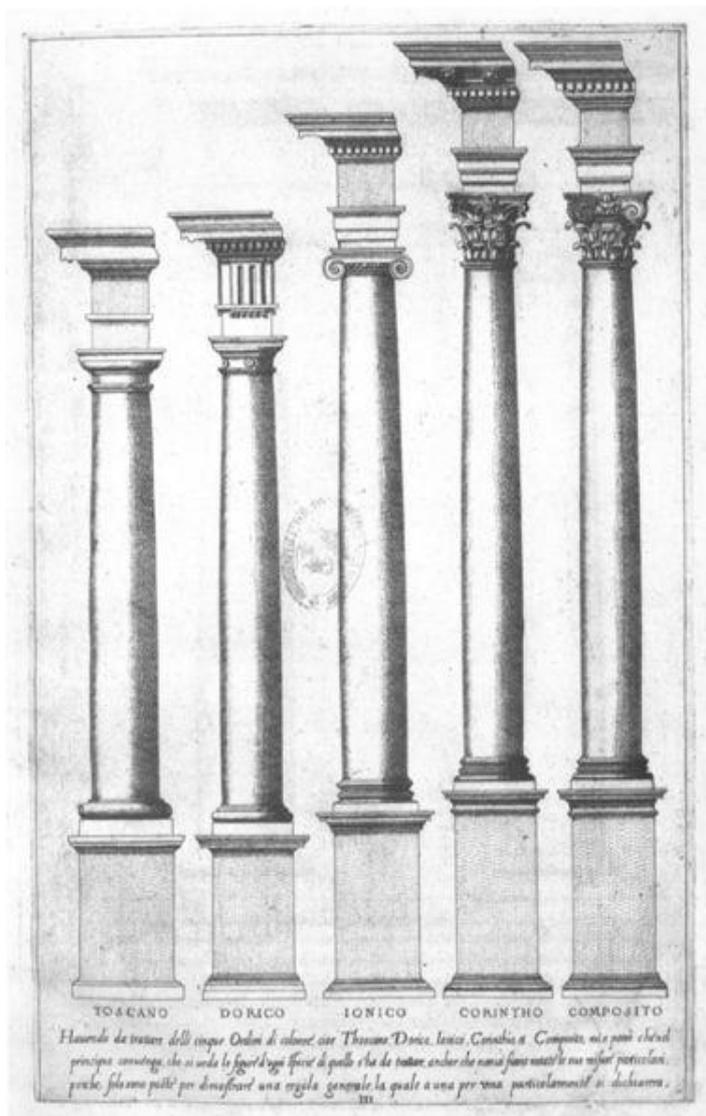
249b - Le paysan au fléau de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement l'heptagone régulier, in Bechmann, *Villard*

249c - L'homme à la faux de Villard, une méthode pour retrouver graphiquement le pentagone régulier et l'étoile à cinq branches, in Bechmann, *Villard*

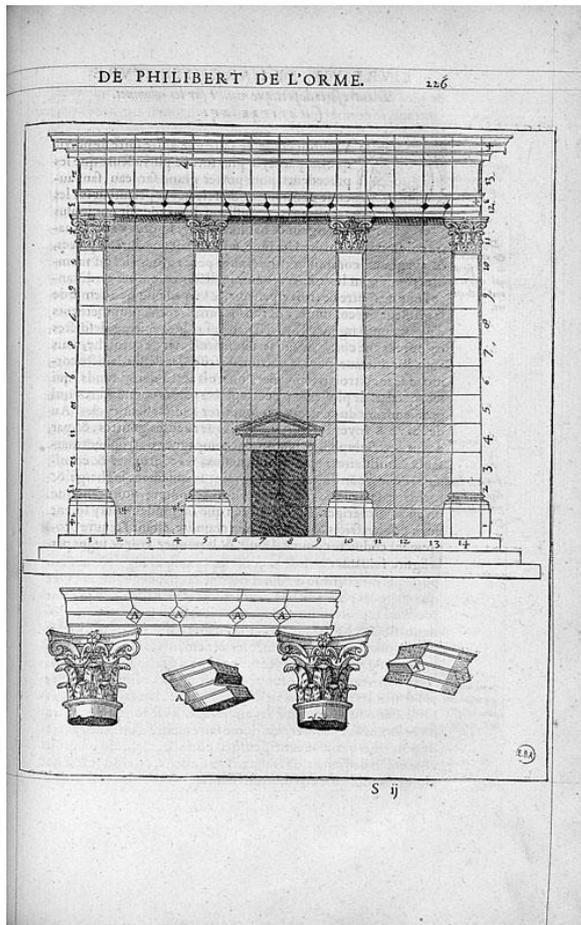
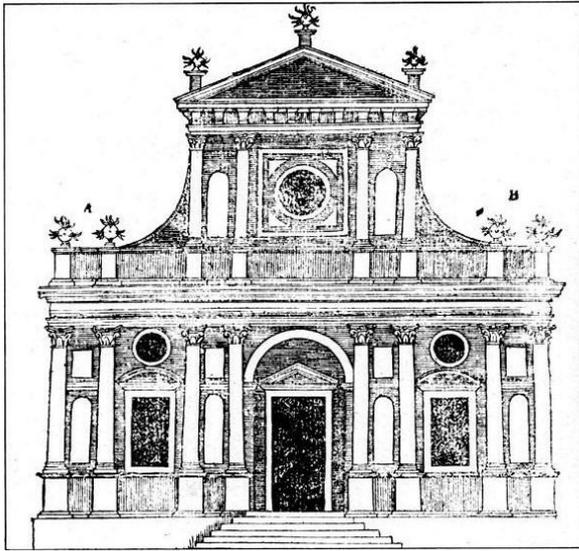
249d - L'aigle de Villard, une manière de fenestrage basée sur un pentagone étoilé symétrique mais irrégulier, in Bechmann, *Villard*



249e - L'homme barbu de Villard, deux manières de fenestrage basées sur un pentagone étoilé symétrique mais irrégulier, in Bechmann, *Villard*
 250a - Relevé du plan au sol de l'église abbatiale Saint-Pierre d'Airvault construite entre le XI^{ème} et le XII^{ème} siècle
 250b - Relevé du plan au sol de la cathédrale Notre Dame de Chartres, construite entre le XII^{ème} et le XIII^{ème} siècle

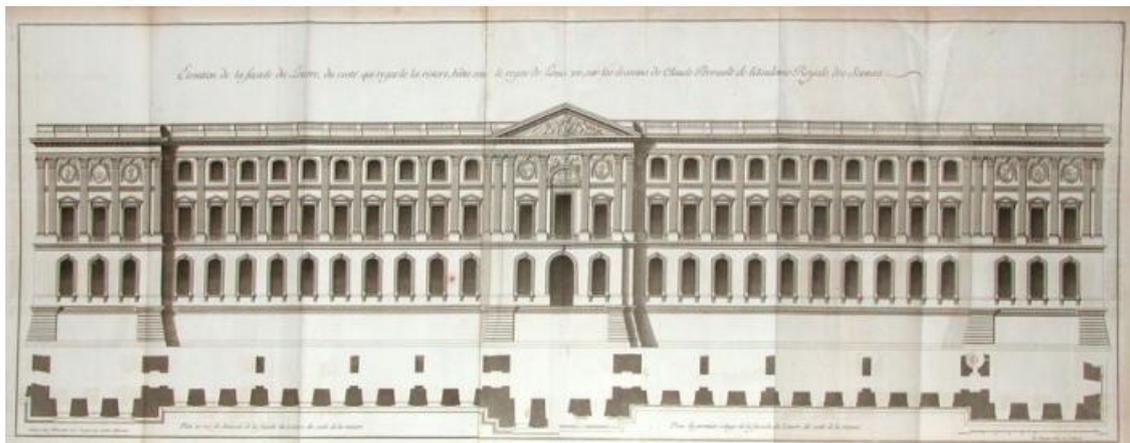
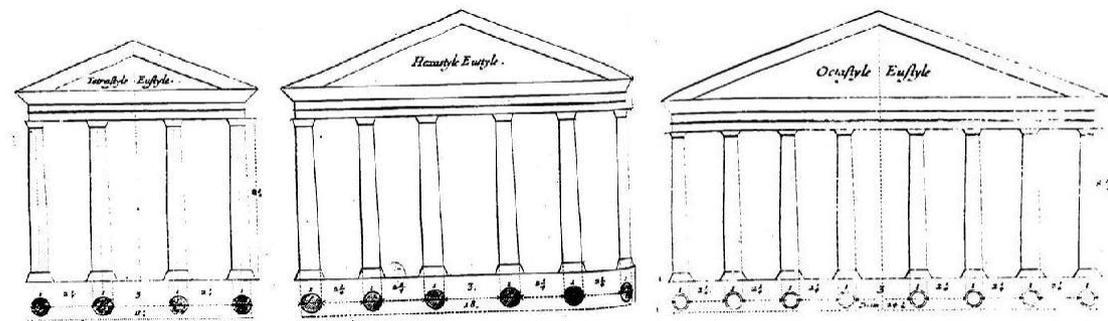
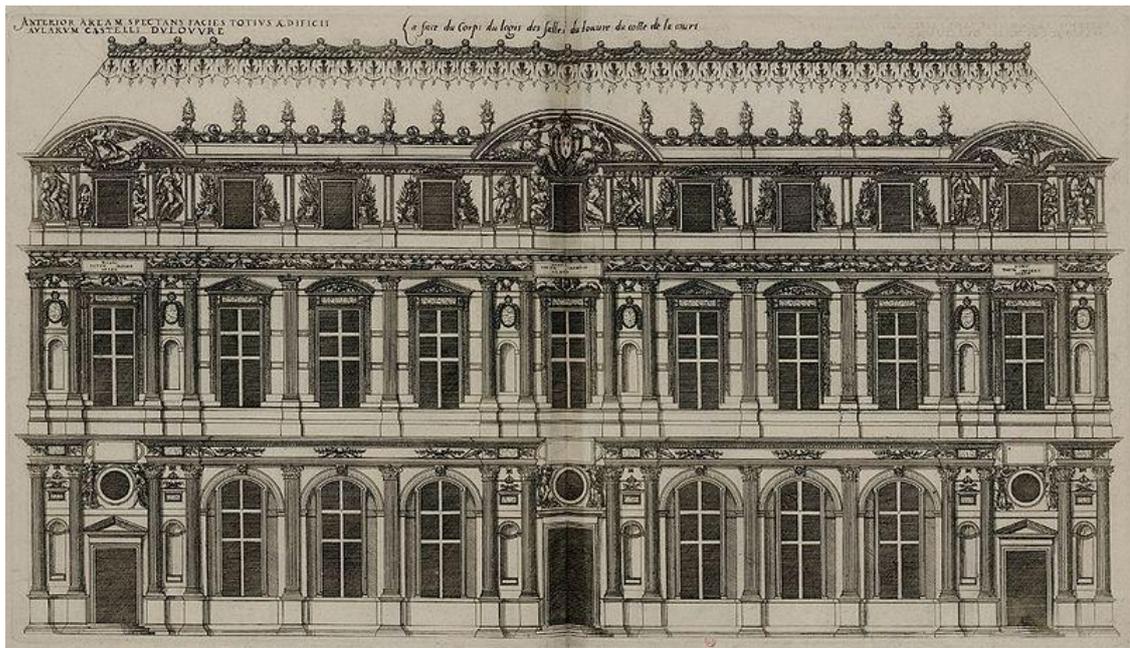


251 - *Les cinq ordres architecturaux selon Vignole* et son traité publié en 1563
 252 - Andréa Palladio, Pallazzo Chiericati, Vicenza, 1550



253 - Sebastiano Serlio, *Façade d'église*, in *Livre V*, 1537

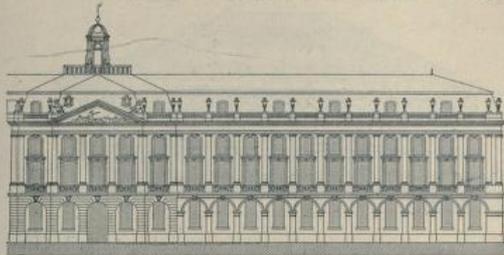
254 - Philibert De L'Orme, *Proposition pour un portique d'église ou autre bâtiment basé sur un carré parfait*, in *Livre VII*, 1567



256 - Jacques I^{er} Androuet Du Cerceau, *Aile Lescot du Louvre*, 1579

257a - Nicolas François Blondel, colonnades et péristyles, in *Cours d'Architecture*, Troisième partie, Livre I, 1675

257b - Jean Mariette, *Élévation de la façade du Louvre, du côté qui regarde la rivière, bâtie sous le règne de Louis XIV, sur les desseins de Claude Perrault de l'Académie Royale des Sciences*, 1783



Bourse de Bordeaux. Façade sur le quai de la Bourse.

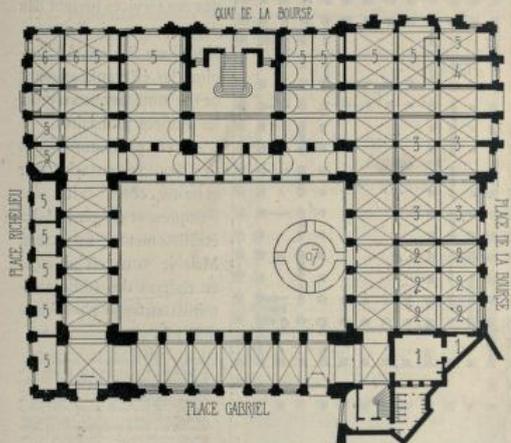
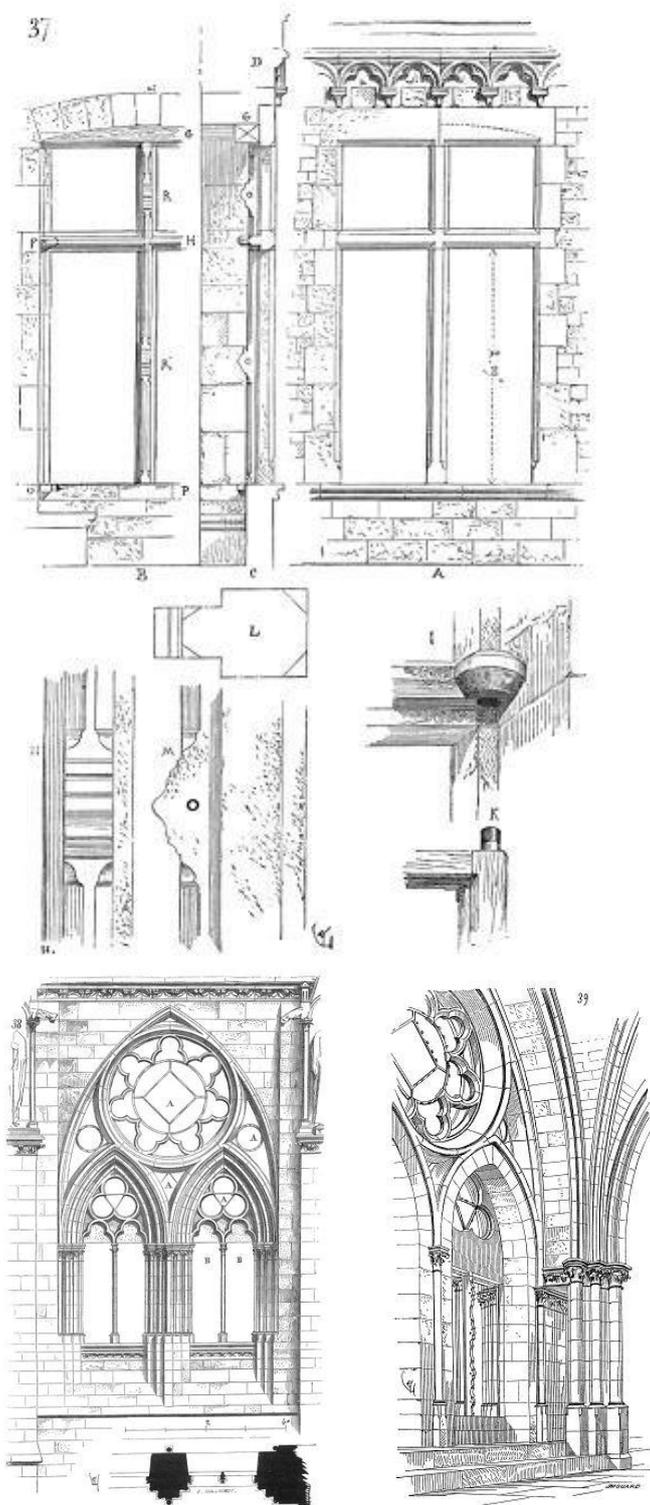


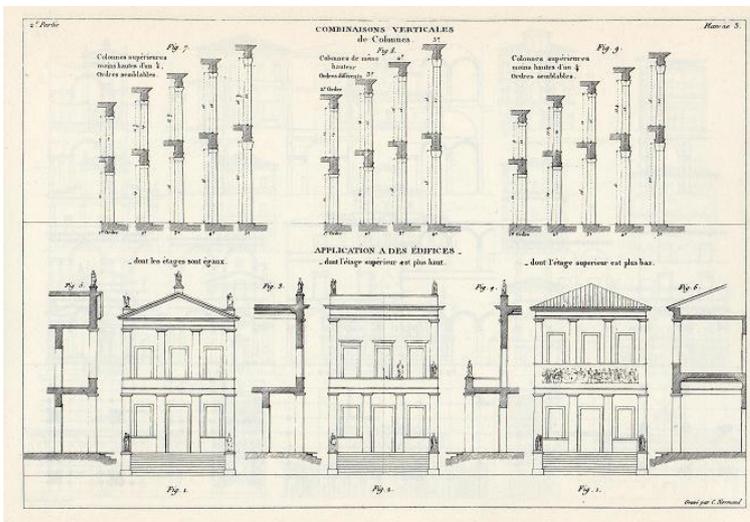
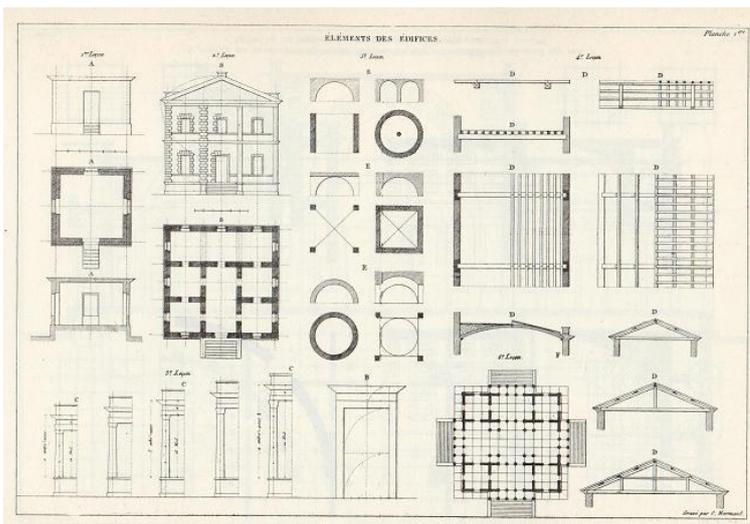
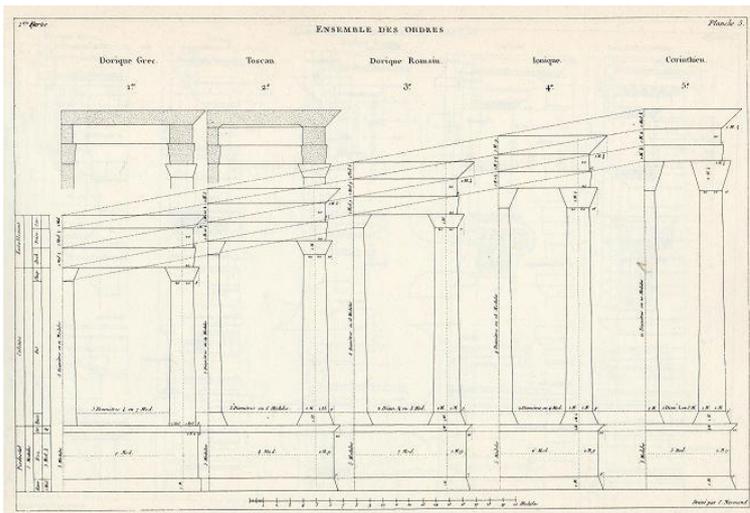
Fig. 58a. — Bourse de Bordeaux. Plan.

1, portier. — 2, bureau des agents de change. — 3, postes et télégraphes. — 4, enrégistrement. — 5, courriers. — 6, capitaine du port. — 7, corbeille.

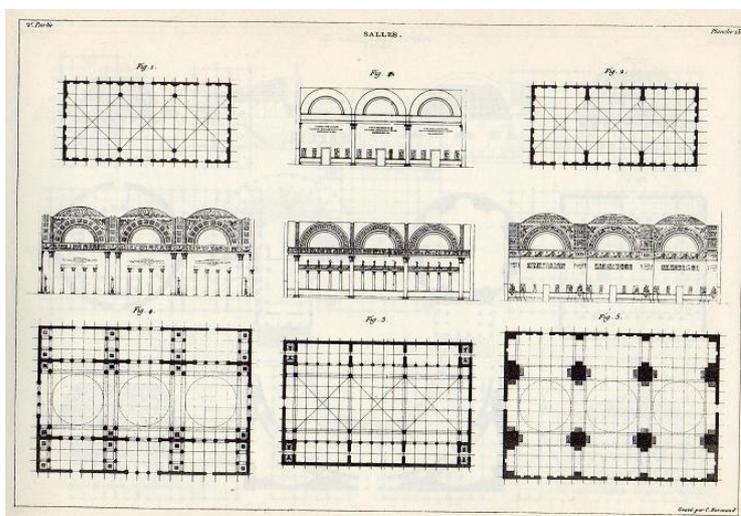
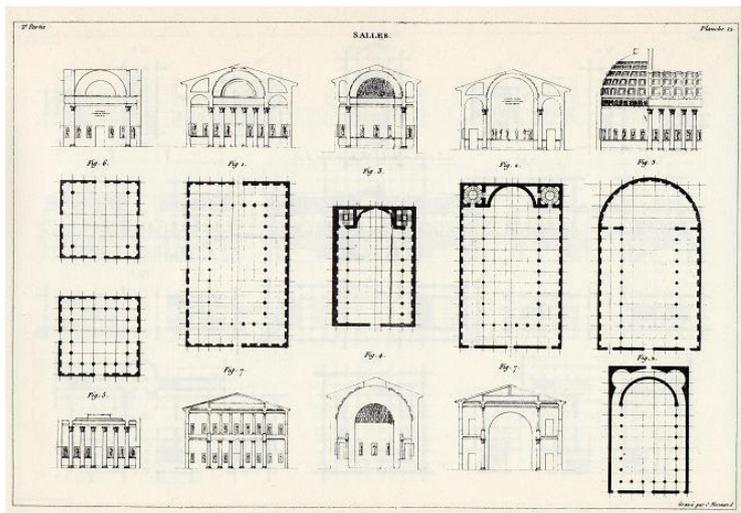
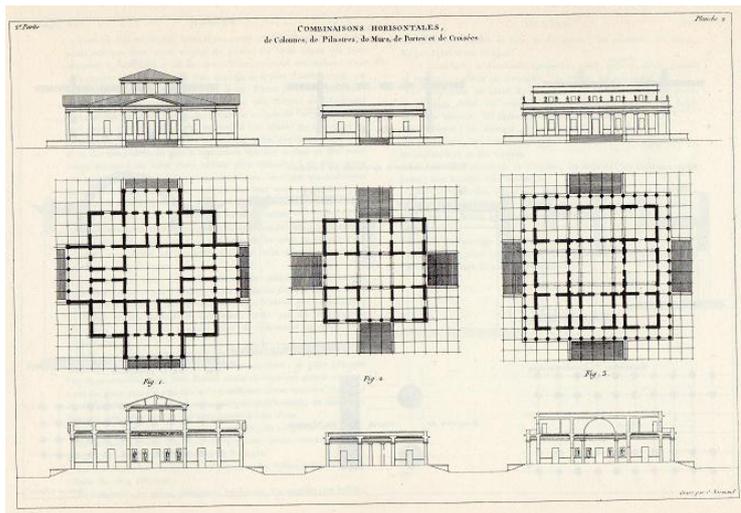
258 - Julien A. Guadet, *Bourse de Bordeaux, Façade donnant sur le quai de la bourse et plan*, in *Eléments et théorie de l'architecture*, tome III, p. 39, s. d.



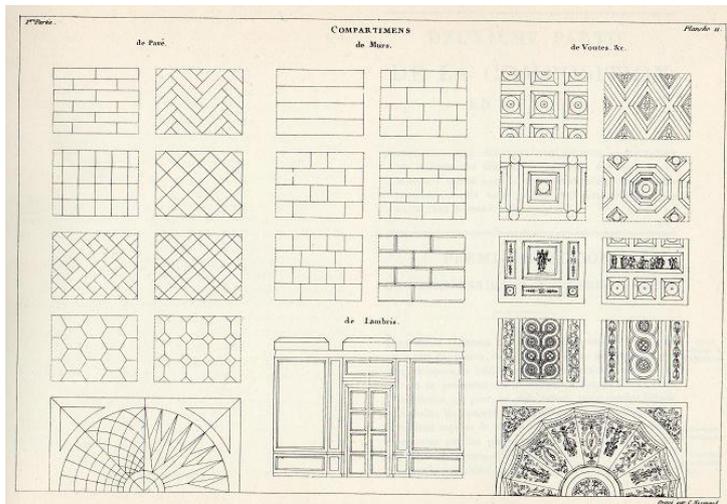
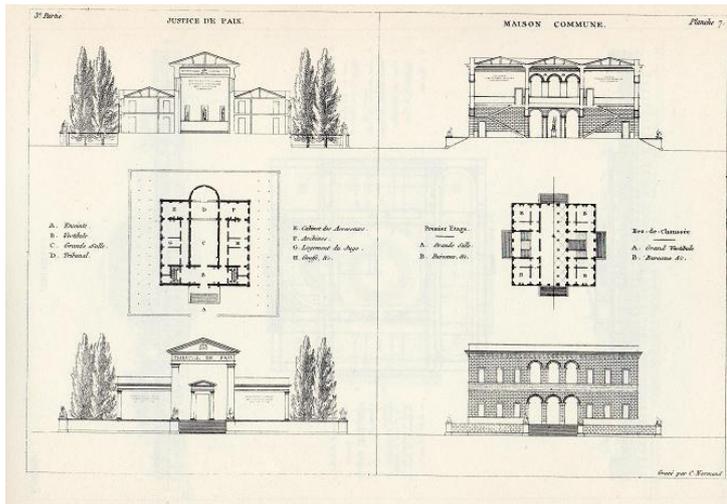
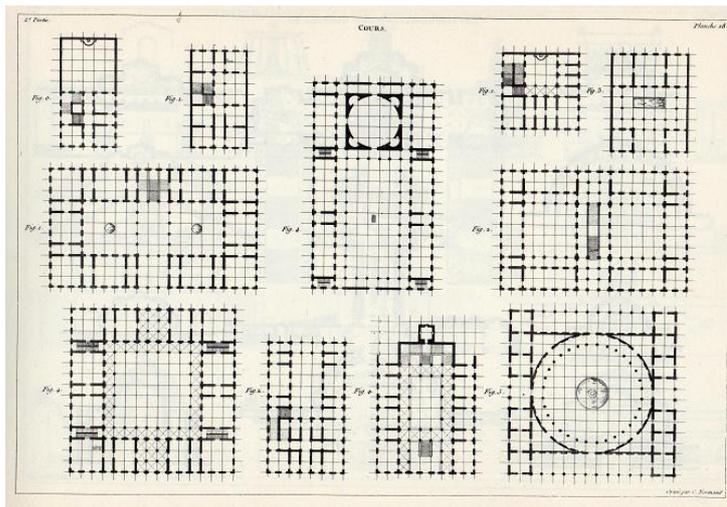
259a - Eugène E. Viollet Le Duc, *Fenêtre de la maison dite des Musiciens à Reims*, in *Dictionnaire raisonné*, vol. 5, figure 37, 1860
 259b - Eugène E. Viollet Le Duc, *Fenêtre de la salle synodale de la cathédrale de Sens*, vue extérieure, in *Dictionnaire raisonné*, vol. 5, figure 38, 1860
 259c - Eugène E. Viollet Le Duc, *Fenêtre de la salle synodale de la cathédrale de Sens*, vue intérieure en perspective, in *Dictionnaire raisonné*, vol. 5, figure 39, 1860



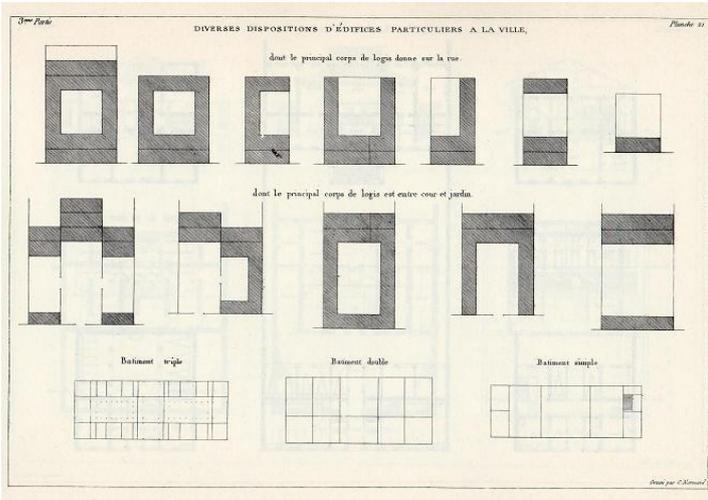
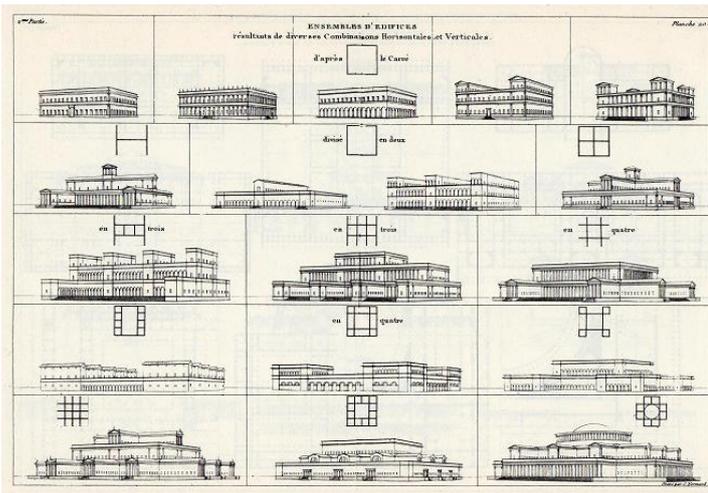
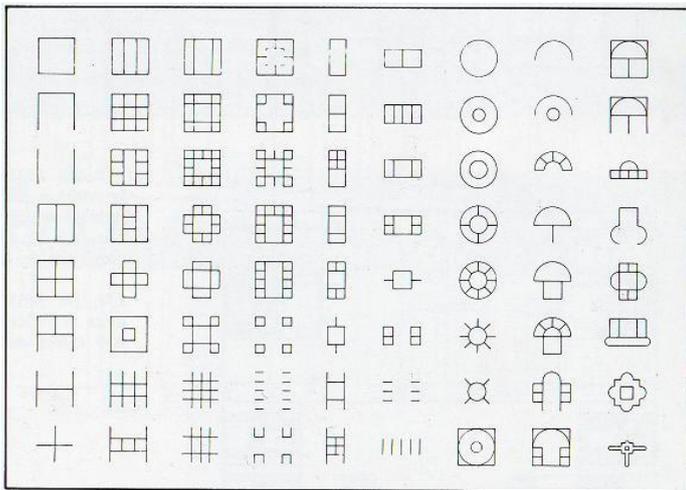
- 260 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Ensemble des ordres*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 1, planche 5, 1819
 261 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Eléments des édifices*, in *Partie graphique des cours d'architecture*, planche 1, 1821
 262a - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Combinaisons verticales*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 3, 1819



262b - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Combinaisons horizontales*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 2, 1819
 263a - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Salles*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 12, 1819
 263b - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Salles*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 13, 1819



264 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Cours*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 15, 1819
 265 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Justice de paix - Maison commune*, in *Précis d'architecture*, second volume, partie 3, planche 7, 1817
 266 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Compartimens*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 1, planche 11, 1819



267 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Ensemble d'édifices résultants des divisions du carré, du parallélogramme, et de leurs combinaisons avec le cercle*, 1802

268 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Ensemble d'édifices*, in *Précis d'architecture*, premier volume, partie 2, planche 20, 1819

269 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Diverses dispositions d'édifices particuliers à la ville*, in *Précis d'architecture*, second volume, partie 3, planche 21, 1817



270 - Jean-Nicolas-Louis Durand, *Rudimenta Operis Magni et Disciplinae*, vers 1790



271 - Louis Sullivan, le Carson, Pirie, Scott & Co. en construction, Chicago, 1894



- 272 - William Le Baron Jenney, First Leiter Building, Chicago, 1879
273 - William Le Baron Jenney, Home Insurance Building, Chicago, 1885
274 - William Le Baron Jenney, Second Leiter Building, Chicago, 1891

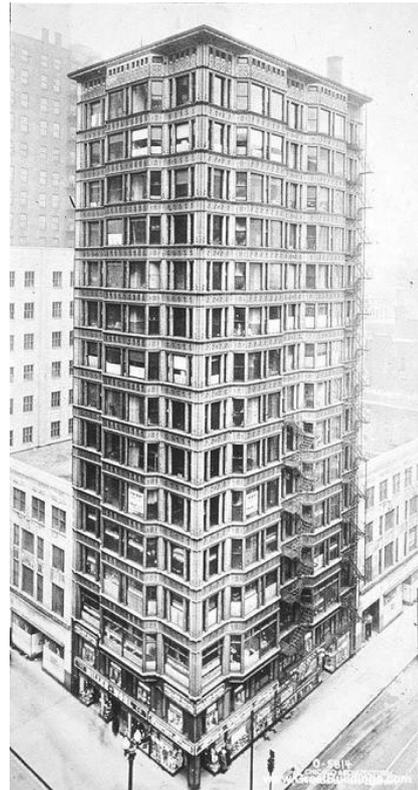


275 - Louis Sullivan, Guaranty Building ou Prudential Building, Buffalo, 1894



276 - Daniel Burnham, Rookery building, Chicago, 1888-1891

277 - Daniel Burnham, Monadnock Building, Chicago, 1884-1892



278 - Daniel Burnham, Great Northern Hotel, Chicago, 1892

279 - Daniel Burnham, Reliance Building, Chicago, 1894

280 - Daniel Burnham, Great Northern office & theatre Cie (accolé au Great Northern Hotel à droite), Chicago, 1896



281 - Louis Sullivan, Auditorium Building, Chicago, 1889
282 - Louis Sullivan, Stock Exchange Building, Chicago, 1894
283 - Louis Sullivan, Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1899



284 - Louis Sullivan, Entrée principale de Schlesinger and Meyer Department Store devenu Carson, Pirie & Scott à partir de 1904, Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1899



285 - Daniel Burnham, Wyandotte Building, Columbus, 1900
286 - Daniel Burnham, Flatiron Building, New York, 1902
287 - Daniel Burnham, Union Station ou Pennsylvania Station, Pittsburg, 1898-1903



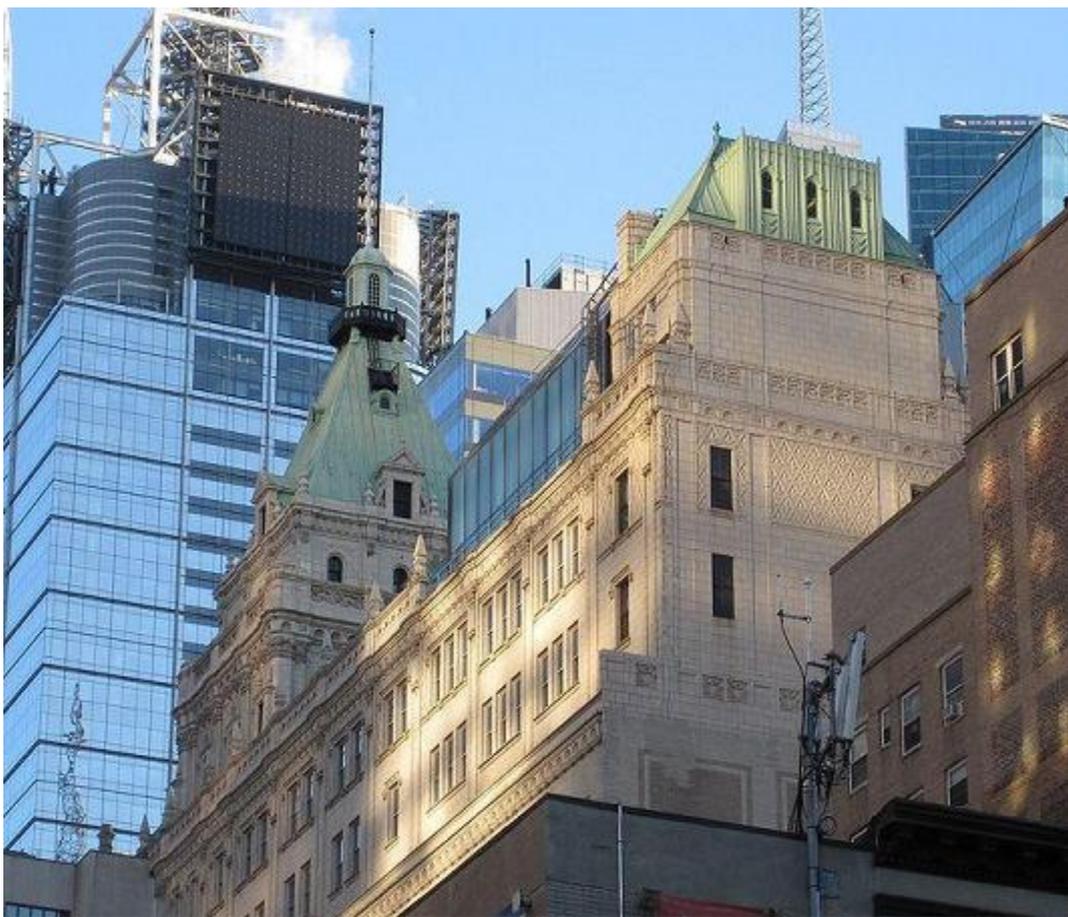
288 - Louis Sullivan, Wainwright Building, Saint Louis, 1891
289 - Louis Sullivan, Bayard-Condict Building, New York, 1899



290 - Ernest Graham, Wrigley Building, 1924
291a - La Giralda, Seville, 1198
291b - Ernest Graham, Clock Tower, Wrigley Building, Chicago, 1924



292 - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Carbide & Carbon Building, 1929
293a - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Sommet Art déco du Carbide & Carbon Building, 1929
293b - Daniel Jr. et Hubert Burnham, Entrée Art déco du Carbide & Carbon Building, 1929

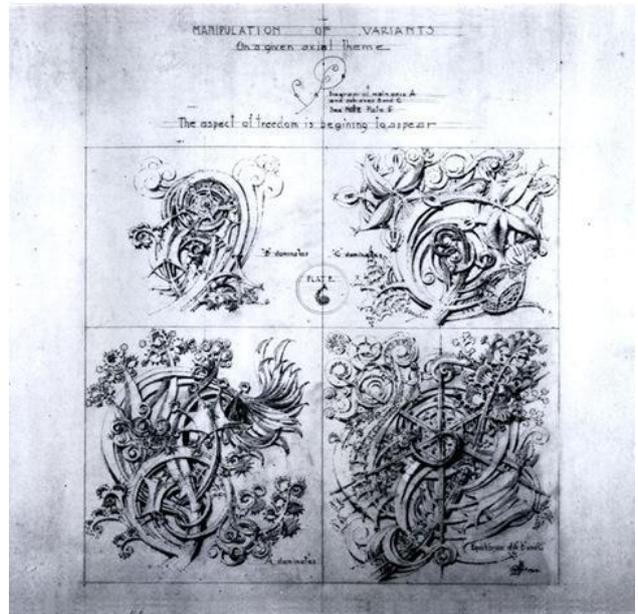


294 - Raymond Hood et John Howells, Tribune Tower, Chicago, 1925

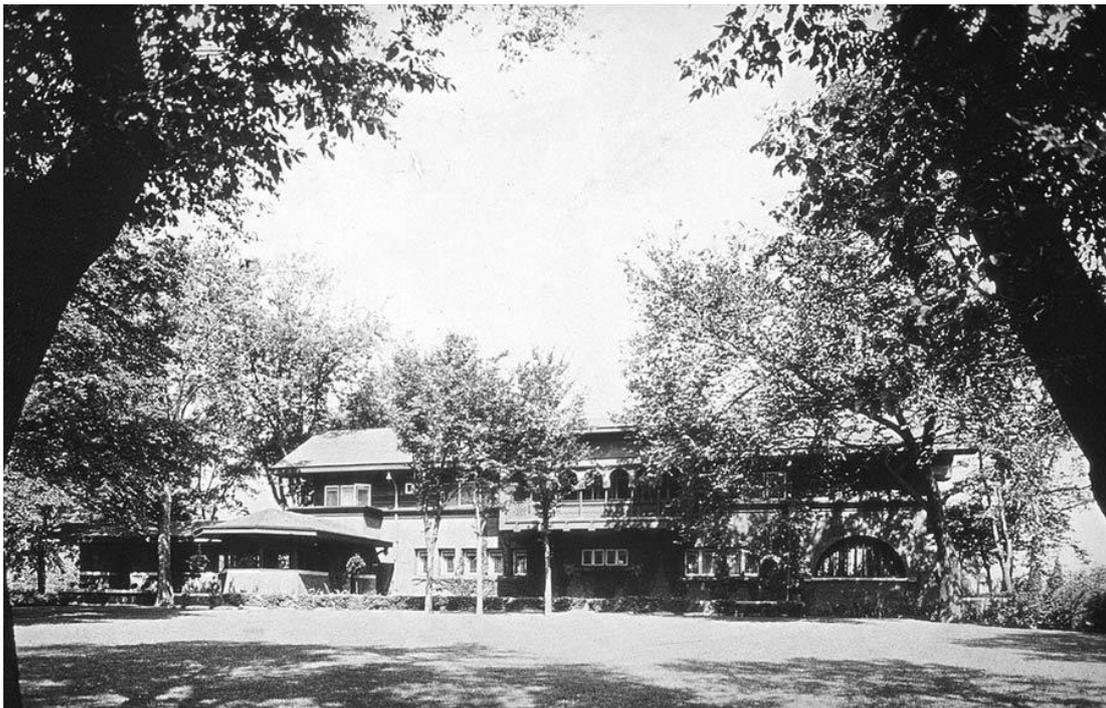
295 - Les sommets du Wrigley Building et de la Tribune Tower vus depuis le seizième étage de l'Hôtel International Trump Tower

296 - La Tour de Beurre, cathédrale Notre Dame de Rouen, 1485-1507

297 - Mortimer J. Fox, Albert Khan et al., Times Square Building (ex New York Times Building), 1913-1932



298a - Louis Sullivan, National Farmer's Bank, Owatonna, 1908
 298b - Louis Sullivan, Farmers & Merchants Union Bank, Columbus, 1919
 299 - Louis Sullivan, *Manipulation of variants on a given axial theme - plate 6*, 1924, in *A System of Architectural Ornament*, 1967



300 - Louis Sullivan, Babson House, Riverside, Illinois, 1907

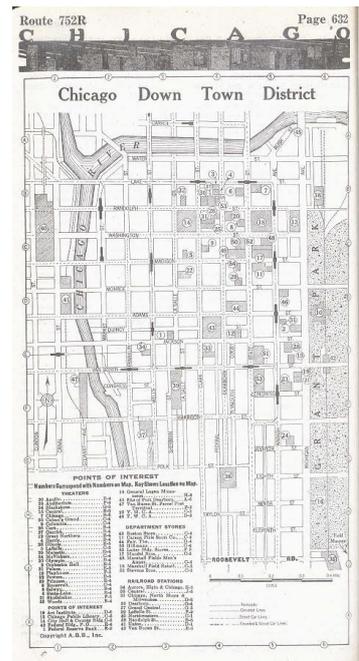
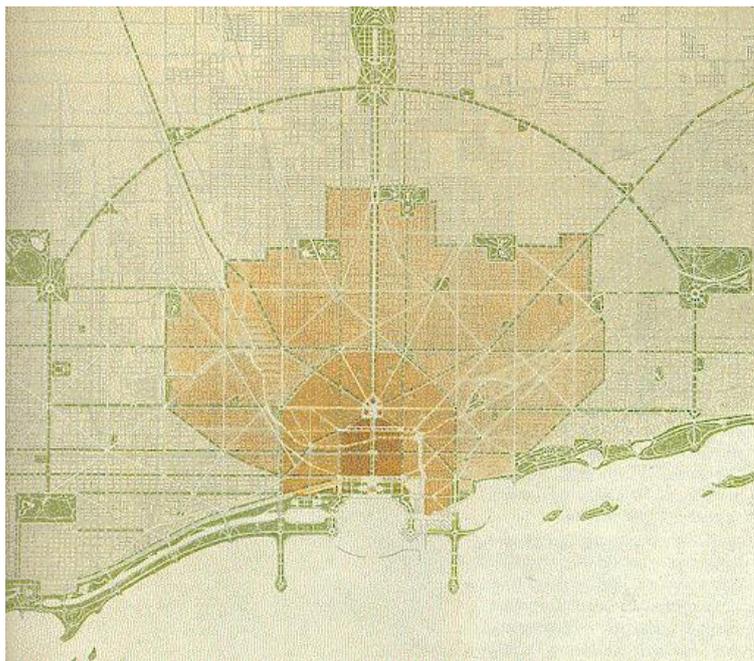
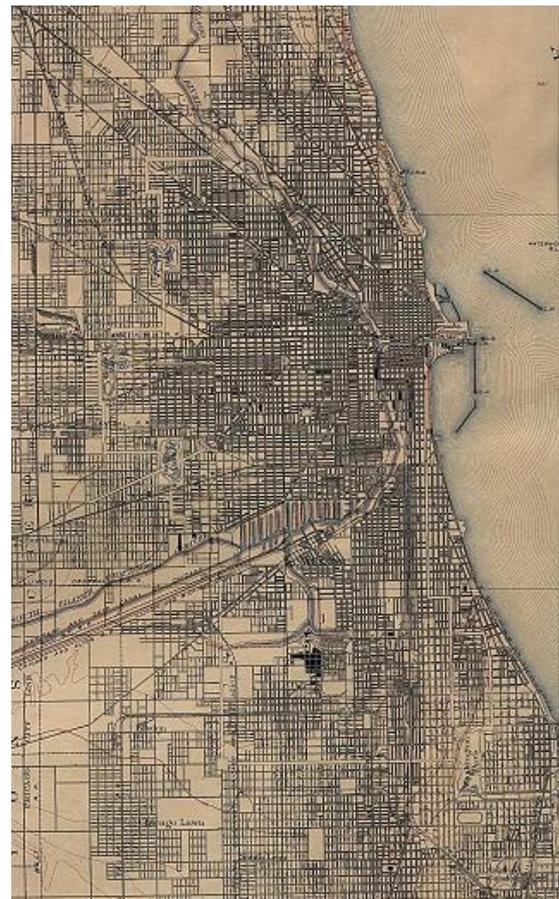
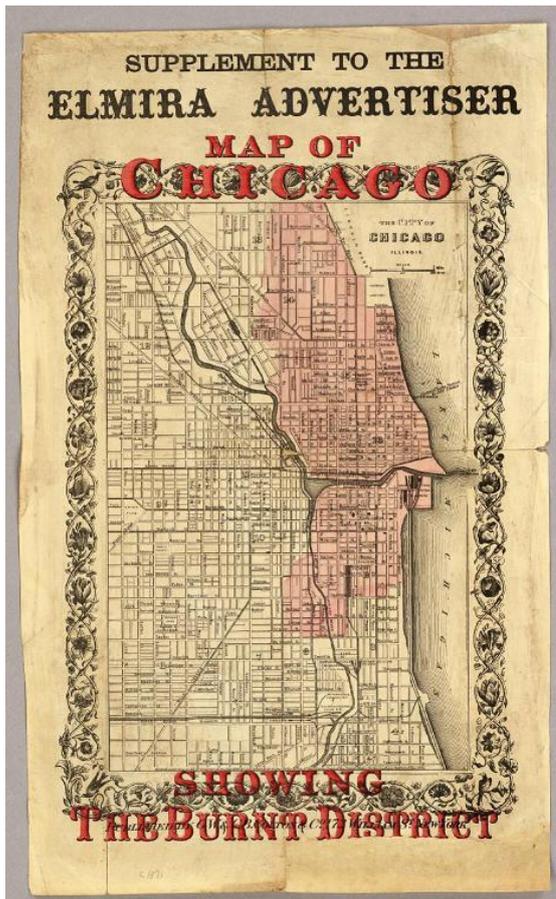


301a - Louis Sullivan, Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910

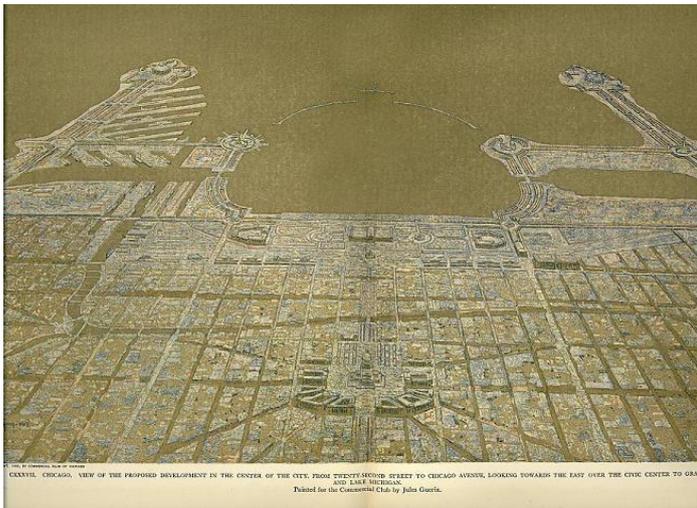
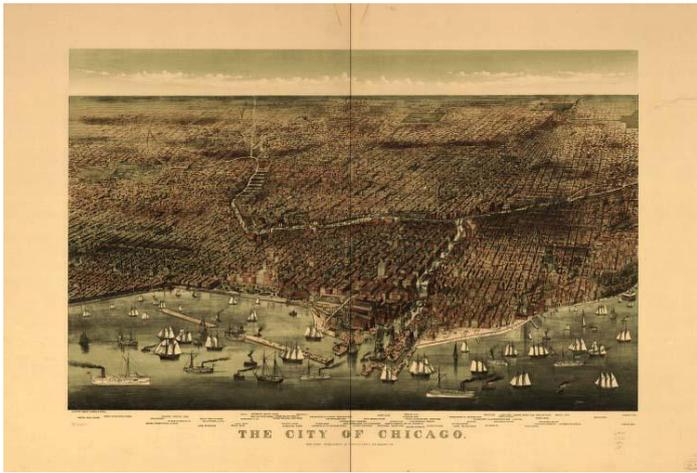
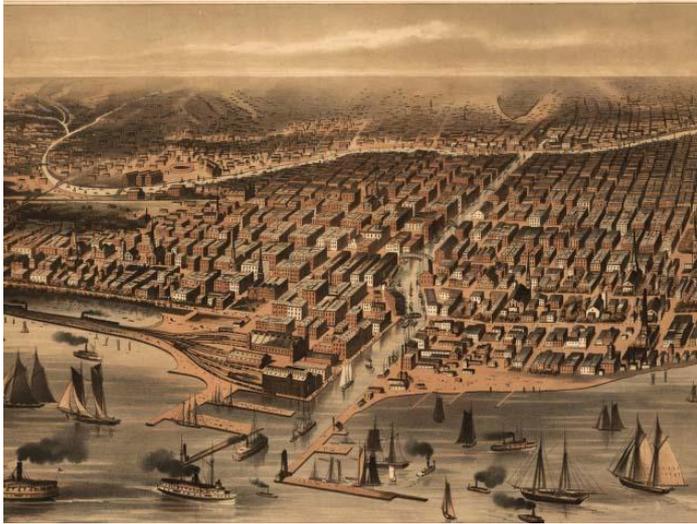
301b - Louis Sullivan, Hall d'entrée de la Bradley House, Madison, Wisconsin, , 1910



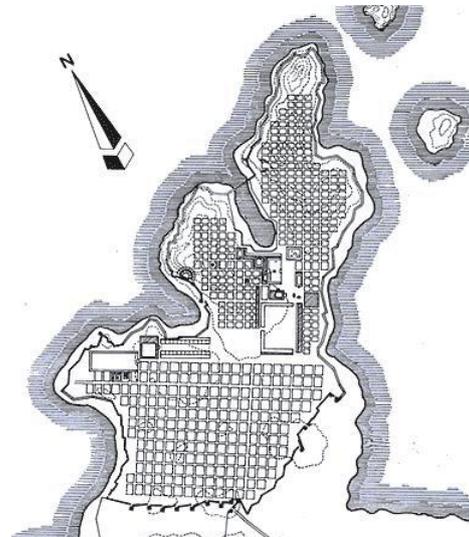
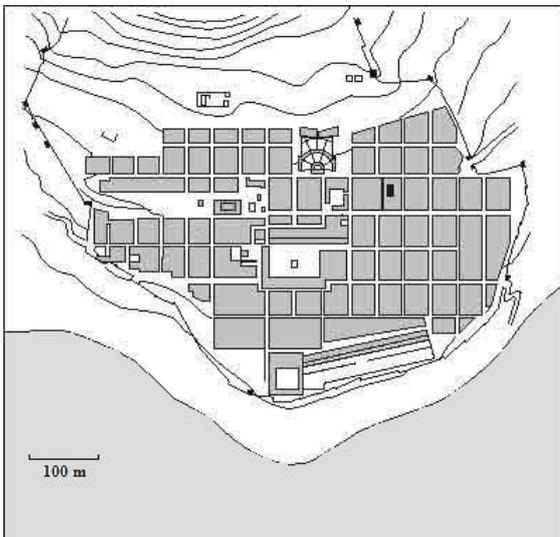
302 - « Newspapers Row », Park Row, Manhattan, New York, 1906
303 - Louis Sullivan, Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910



- 304 - Carte de Chicago montrant le quartier incendié en 1871, Supplément du *Elmira Advertiser*, 1872
 305 - Carte de Chicago réalisée pour l'United States Geological Survey, 1901
 306 - Edward Bennett, Daniel Burnham et al., *Plan d'aménagement pour le centre ville de Chicago*, 1909
 307 - Plan du centre ville de Chicago, in *Automobile Blue Book*, Volume 4, 1917



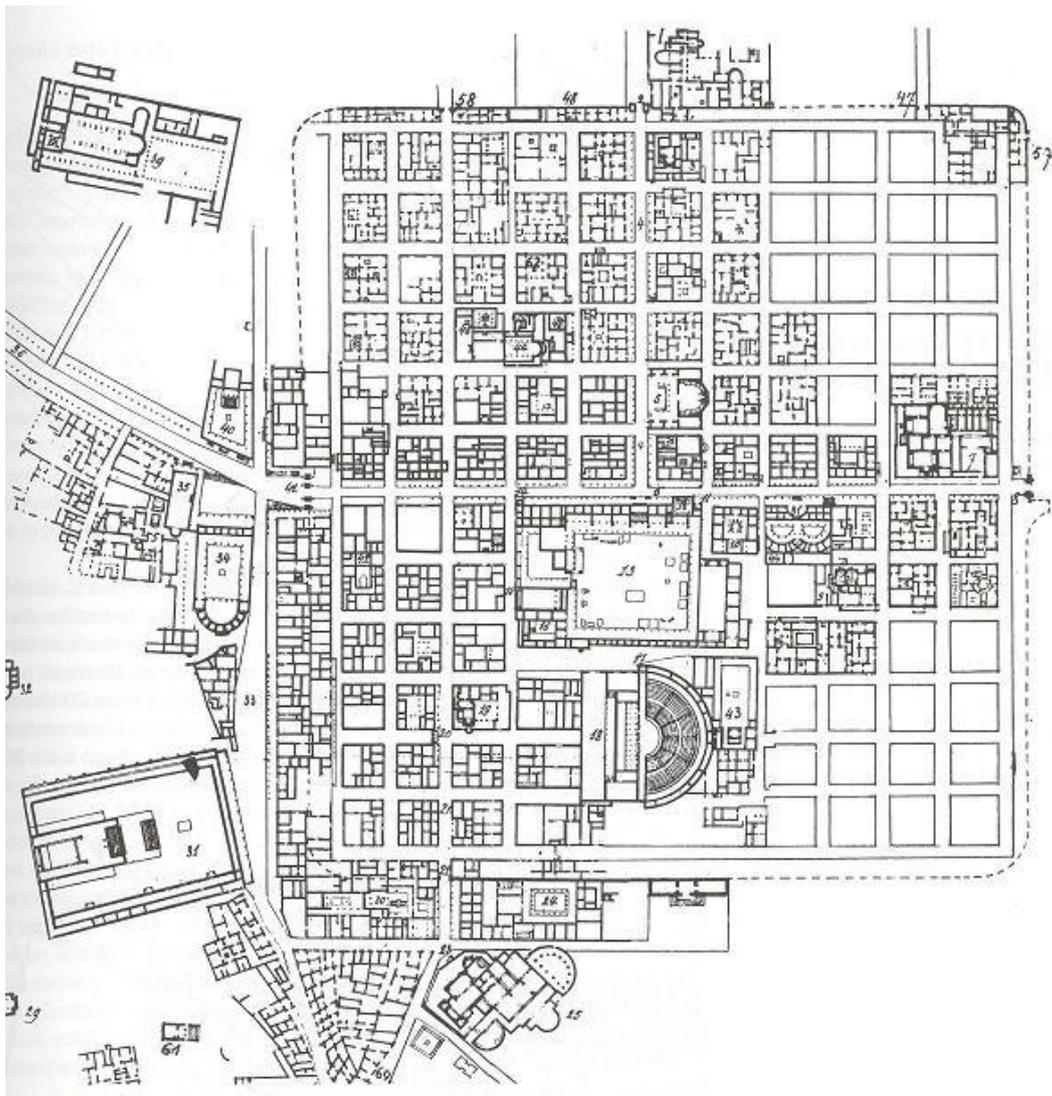
- 308a - William Flint, *The City of Chicago*, Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1872 (détail)
 308b - Currier & Ives, *The City of Chicago*, Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1892
 308c - Jules Guerin, *Chicago, View of the proposed development in the city, from Twenty-second street to Chicago avenue, looking towards the east over the Civic Center to Grant (Park) and Lake Michigan*, 1909



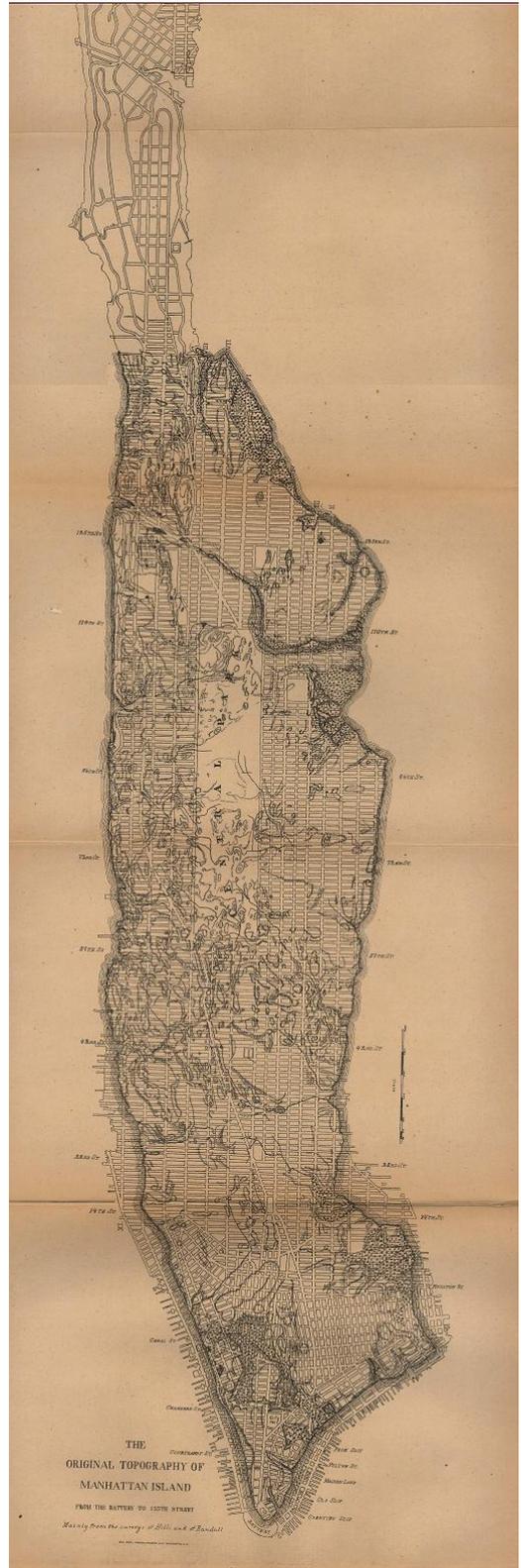
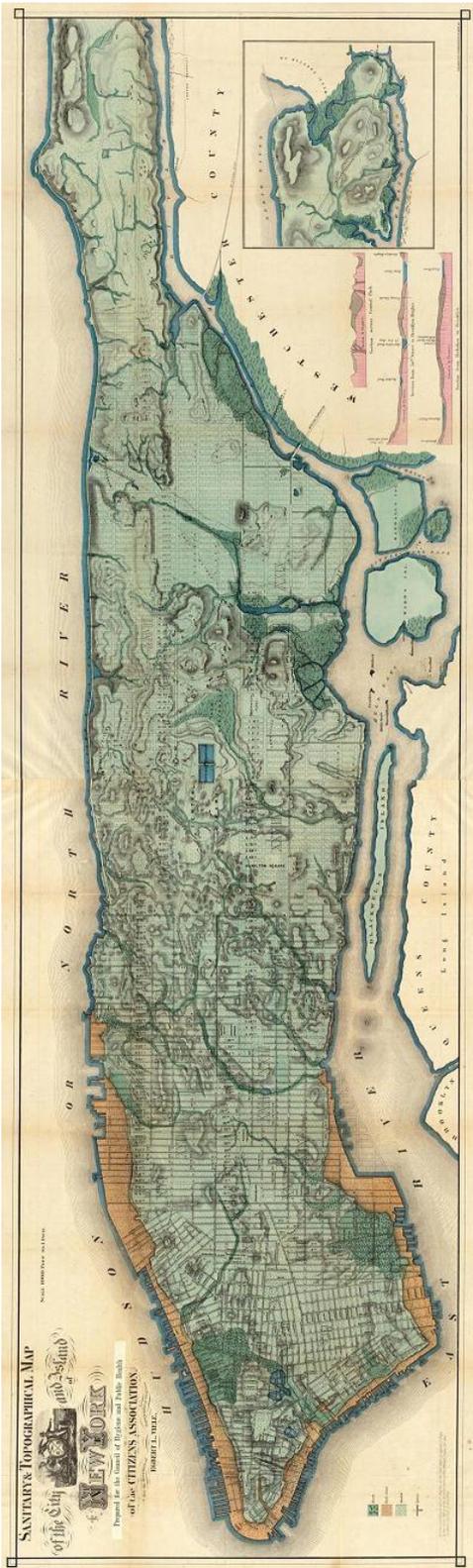
308d - Arno B. Reincke, *The City of Chicago*, Panoramic Map Collection, Library of Congress, 1916

309a - Plan de Priène, Turquie, IV^{ème} siècle av. J. C.

309b - Plan de Milet, Turquie, IV^{ème} siècle av. J. C.



309c - Plan de Timgad, Algérie, I^{er} siècle av. J. C.
 310a - Plan des comtés de l'Illinois
 310b - Plan des Etas Unis d'Amérique



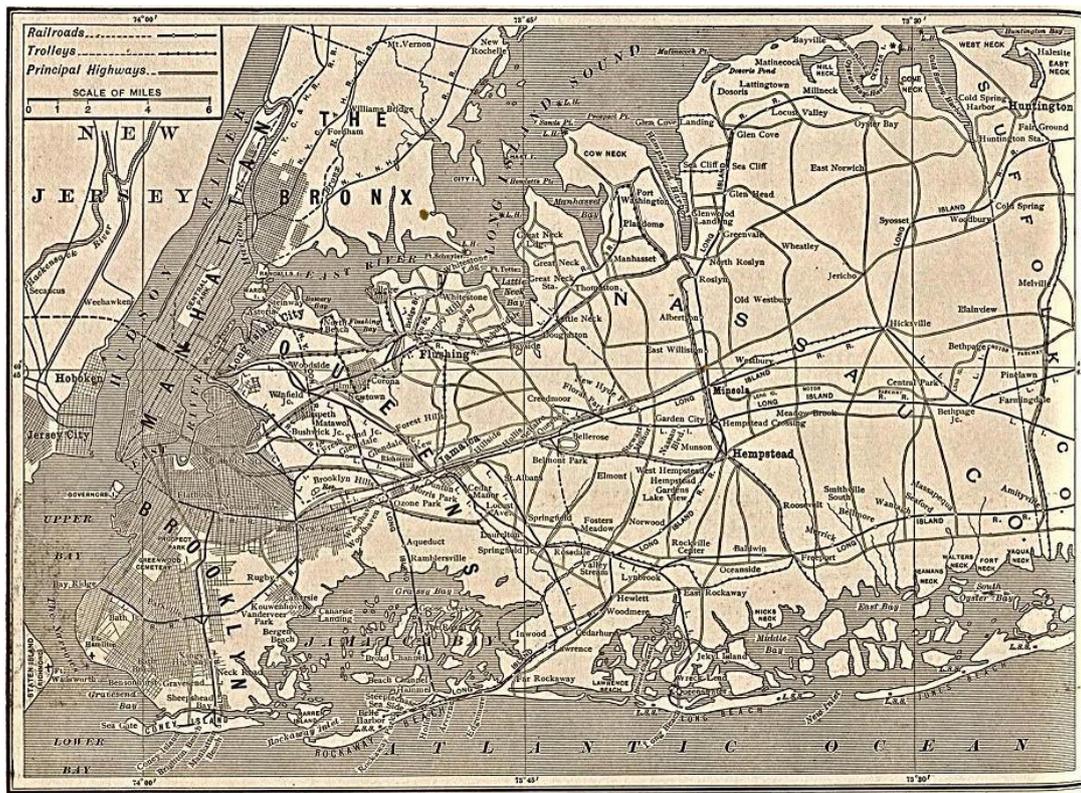
311 - Egbert I. Viele, *Sanitary & Topographical Map of the City and Island of New York*, 1874
 312 - George E. Jr. Waring, *The Original Topography of Manhattan Island from the Battery to 155th Street From Report on the Social Statistics of Cities*, United States Census Office, 1886.



313a - Chief Points of Interest in Upper Manhattan, in *Automobile Blue Book*, Volume 2, 1920

313b - Chief Points of Interest in Lower Manhattan, in *Automobile Blue Book*, Volume 2, 1920

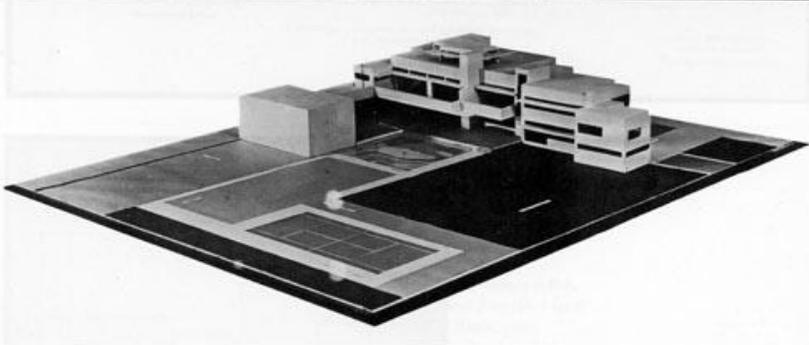
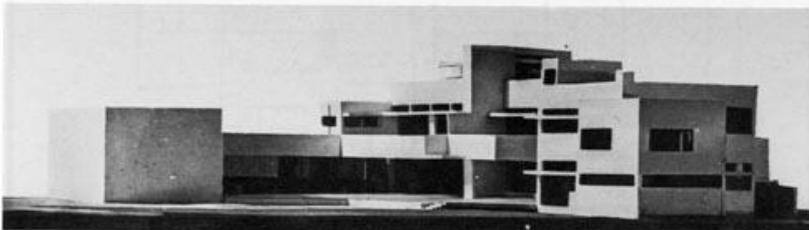
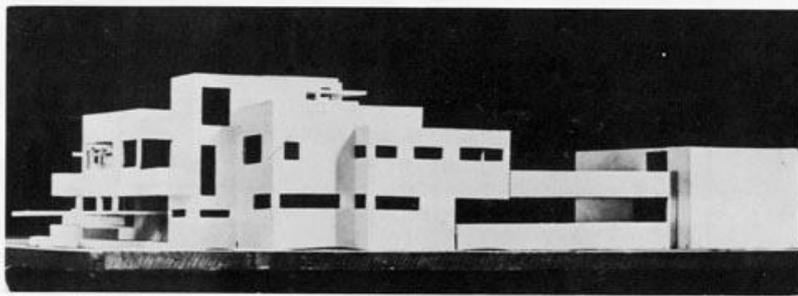
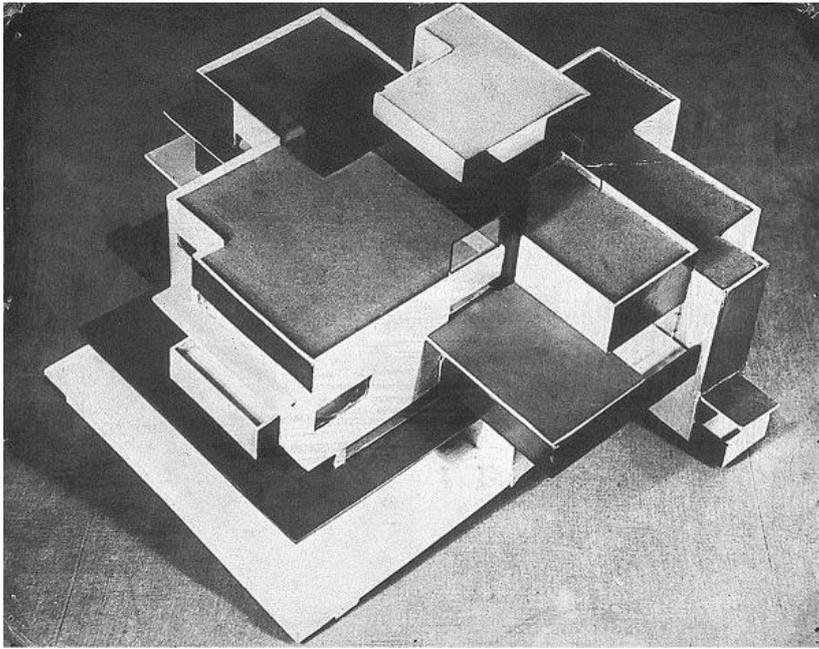
314 - Manhattan vue depuis Brooklyn, 1896



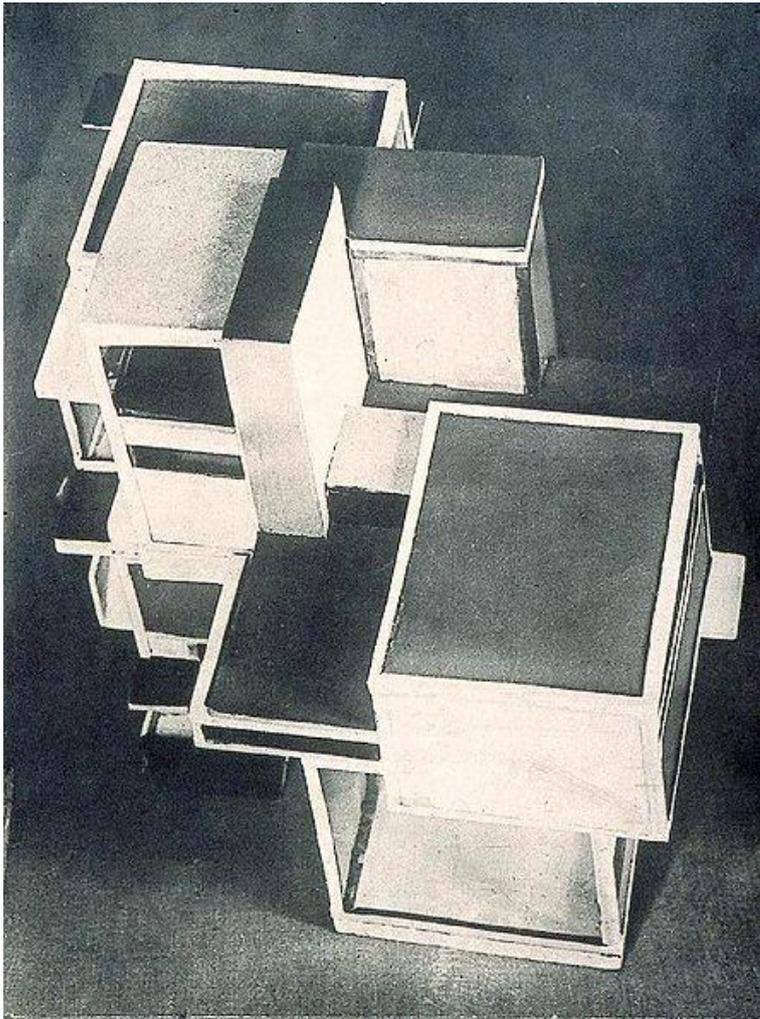
315 - Collier & Son, New York P. F. , in *The New Encyclopedic Atlas and Gazetteer of the World*, 1917
 316 - Skyline, New York City, 1931



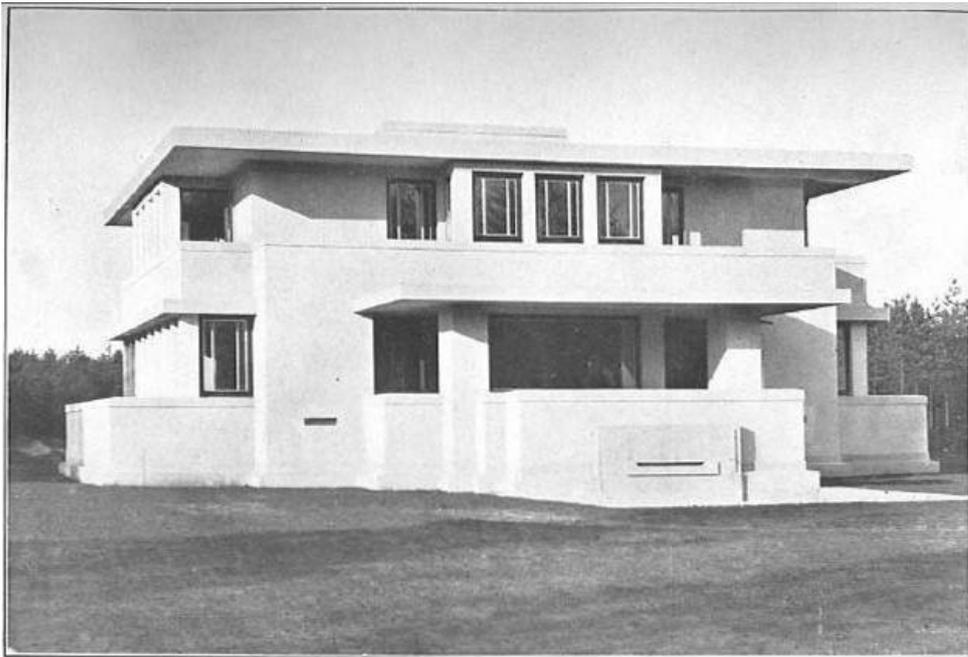
319 - Prairie dans l'Illinois



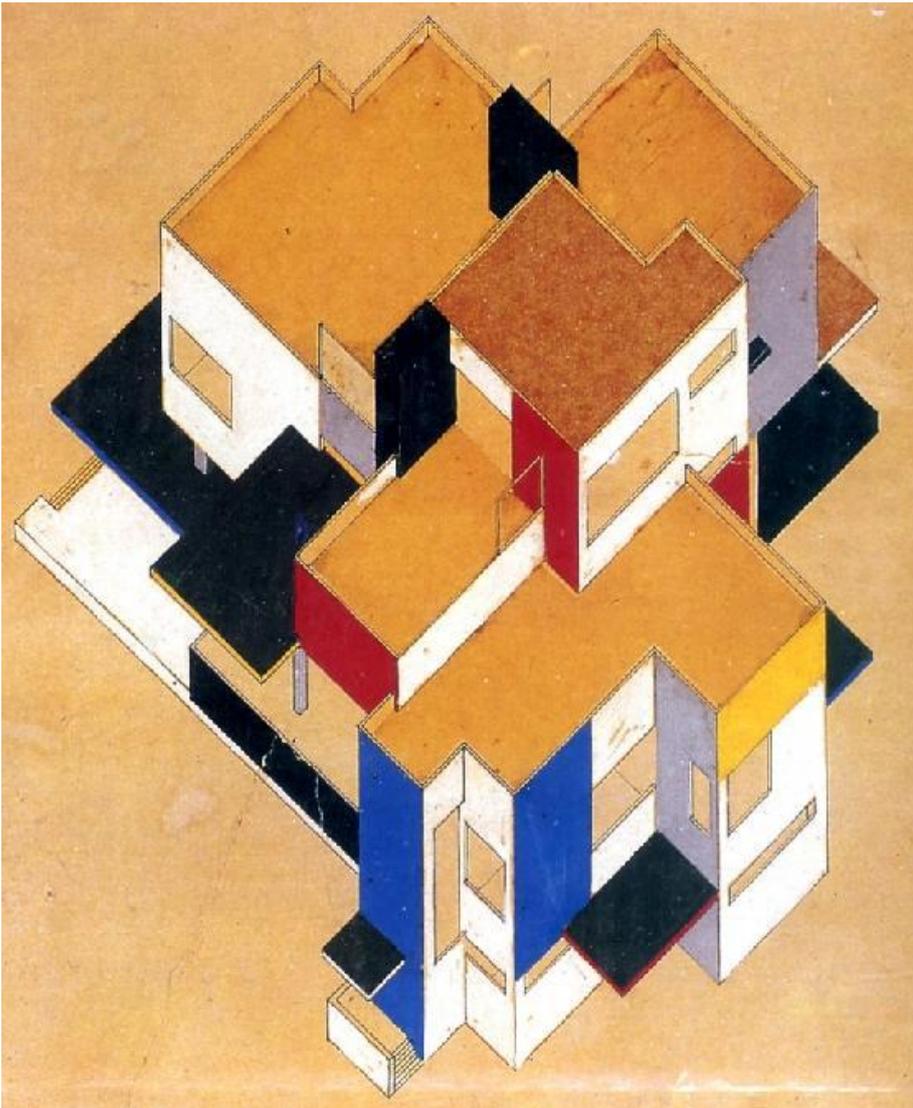
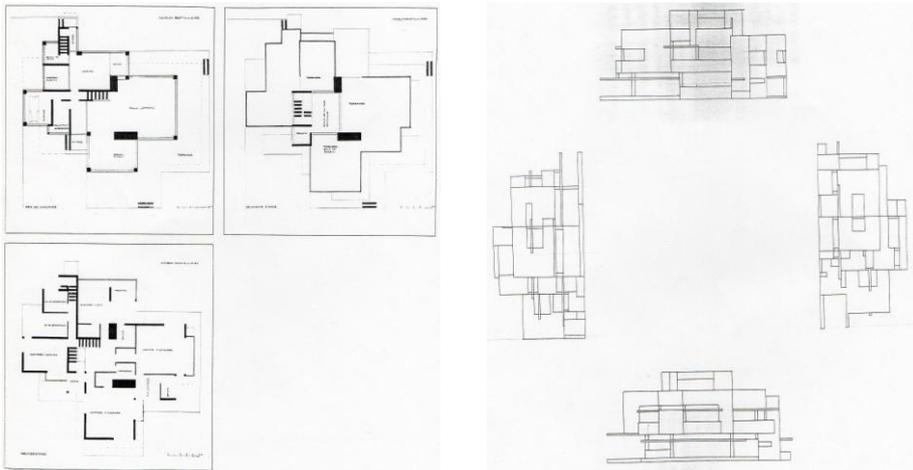
320 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Maquette de la Maison particulière*, 1923
321 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Maquette de la Villa Rosenberg*, 1923



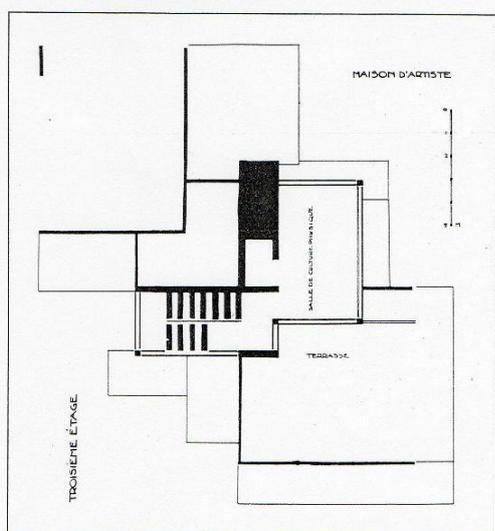
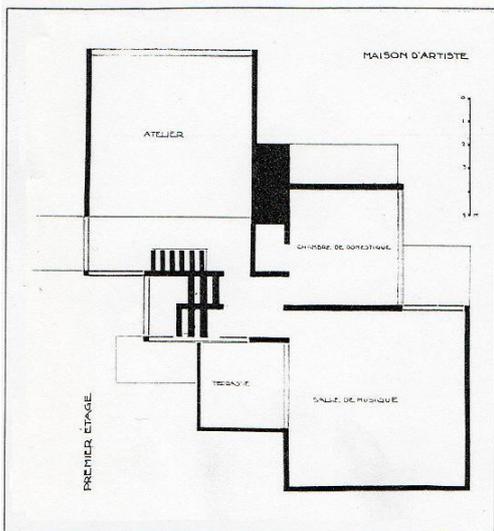
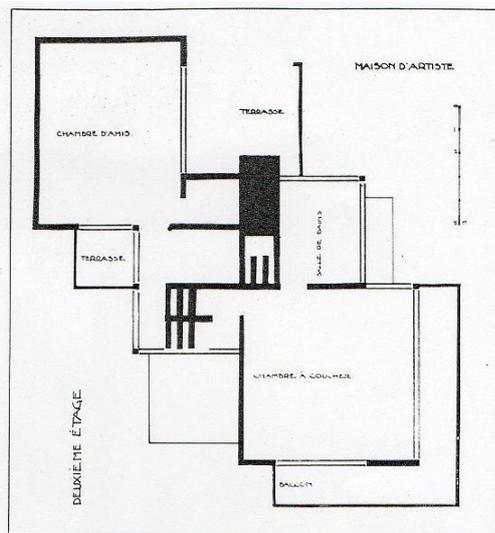
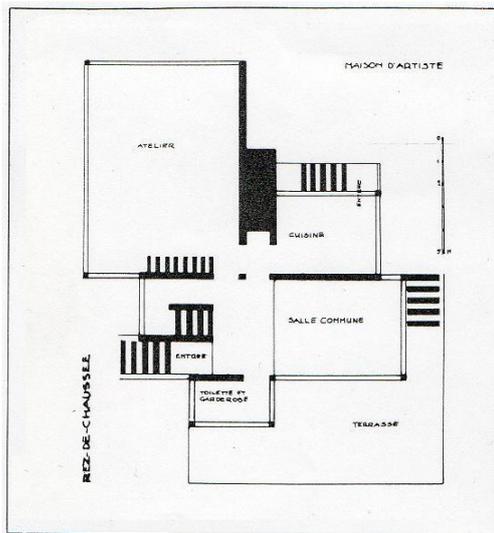
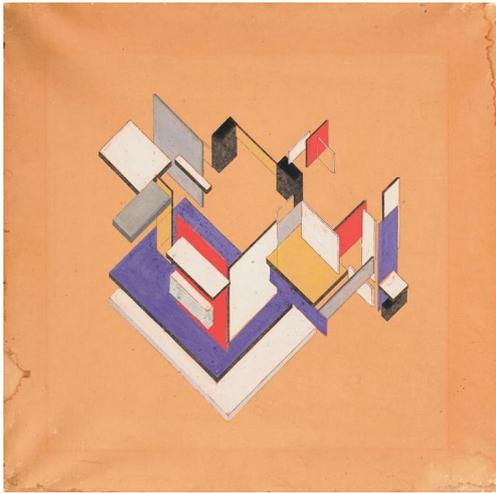
322 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Maquette de la Maison d'artiste*, 1923



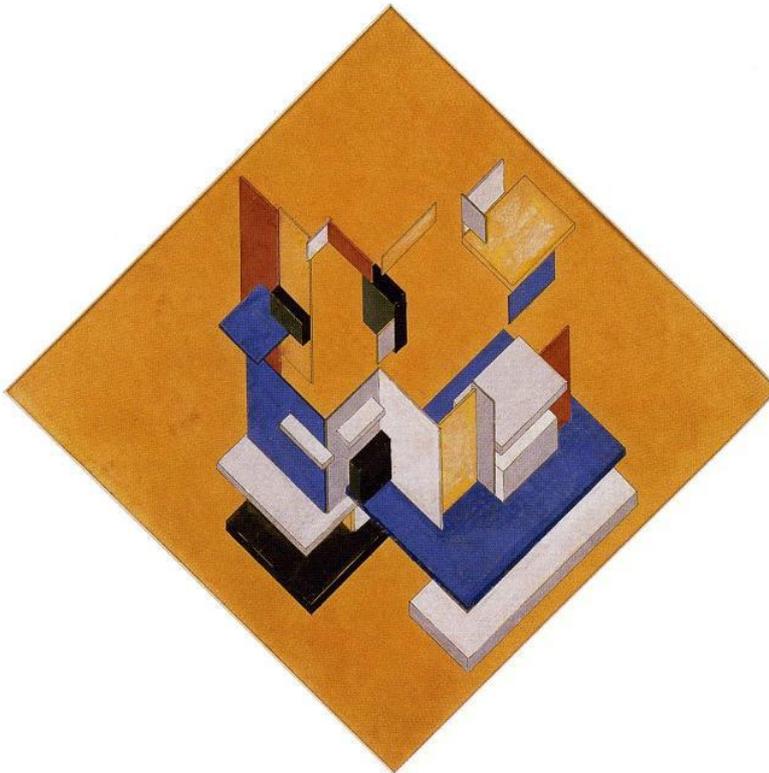
323 - Robert Van't Hoff, Villa Henny, Huis ter Heide, Utrecht, 1915-1919



324a - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Plans de la Maison particulière*, 1923
 324b - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Elévations de la Maison particulière*, 1923
 325 - Theo Van Doesburg, *Axonométrie de la Maison particulière*, 1923 (détail)

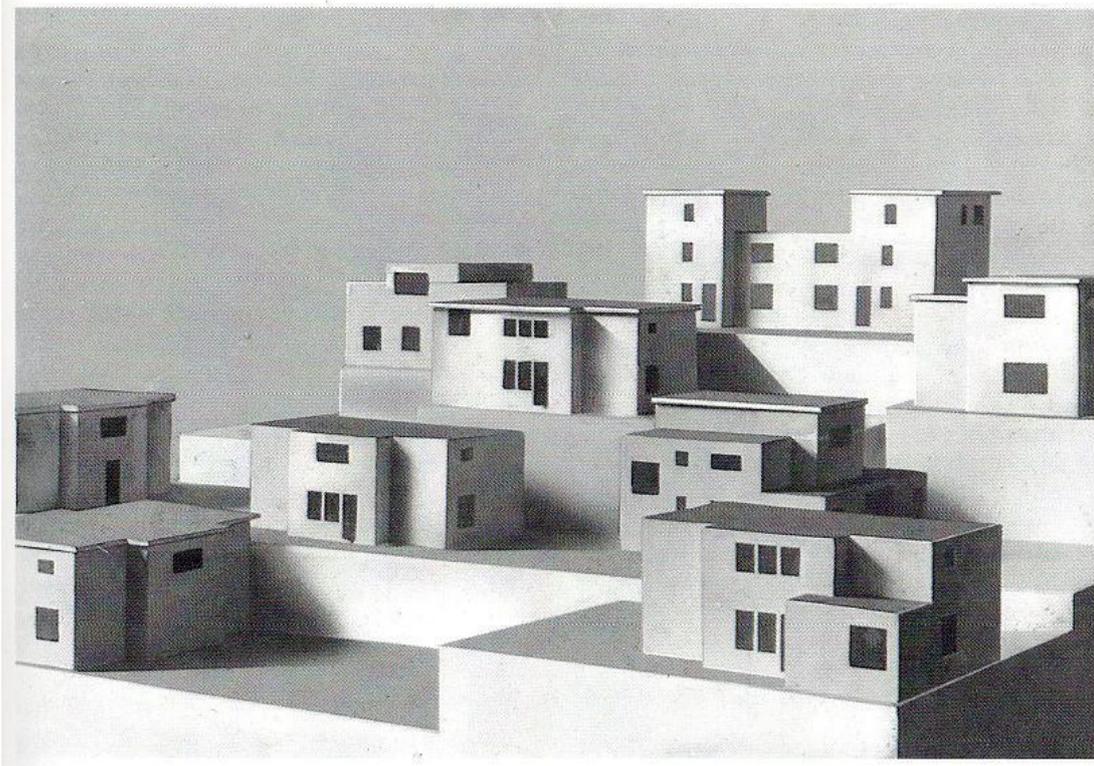


326a - Theo Van Doesburg, *Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière*, 1923
 326b - Theo Van Doesburg, *Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière*, 1923
 327 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Plans de la Maison d'artiste*, 1923

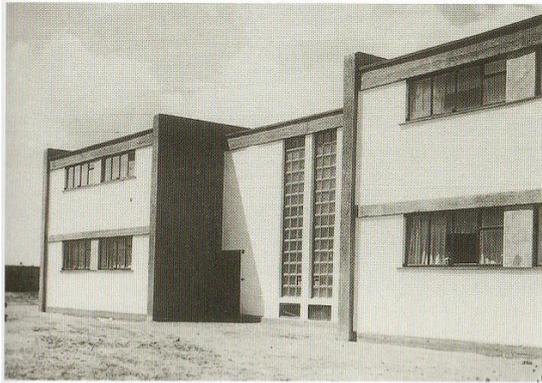


328 - Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, *Maquette de la Maison d'artiste*, 1923 (reconstitution faite à l'initiative du Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden en 1982)

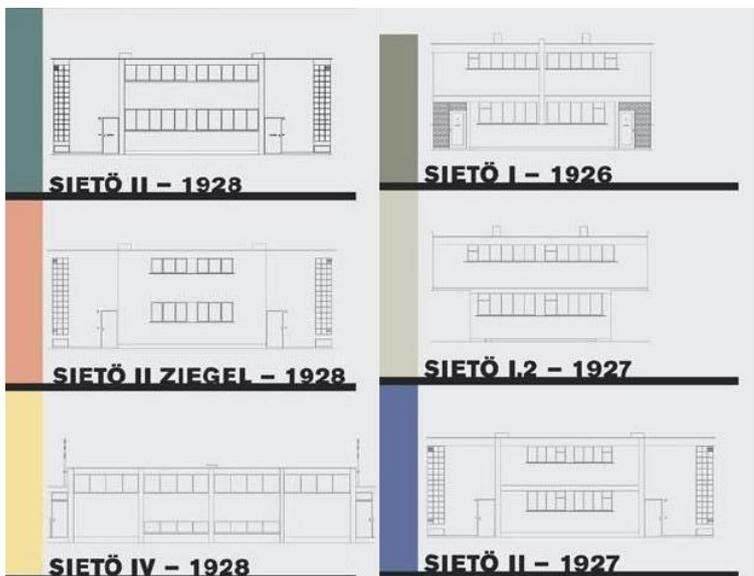
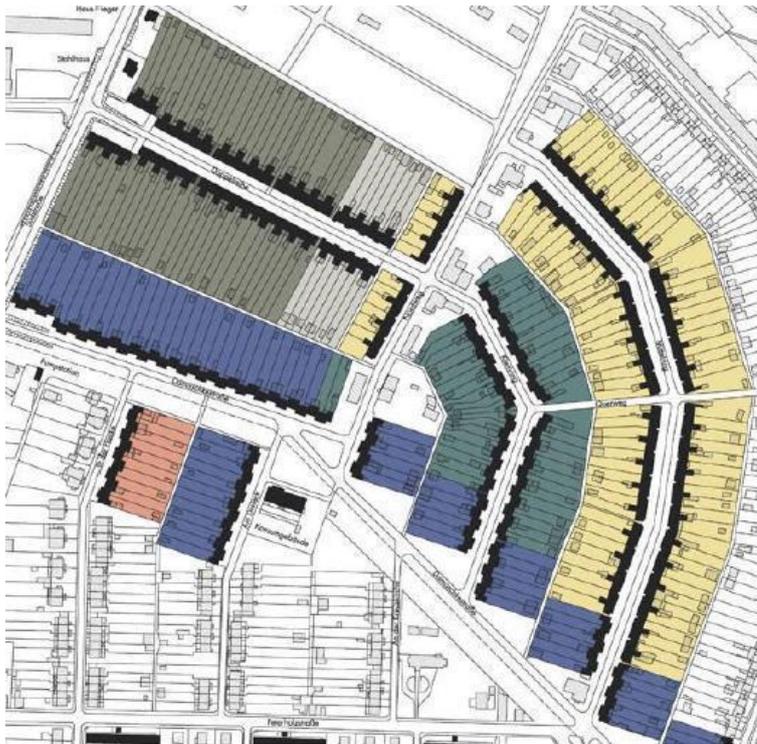
329 - Theo Van Doesburg, *Contre-construction d'après l'axonométrie de la Maison particulière*, 1924



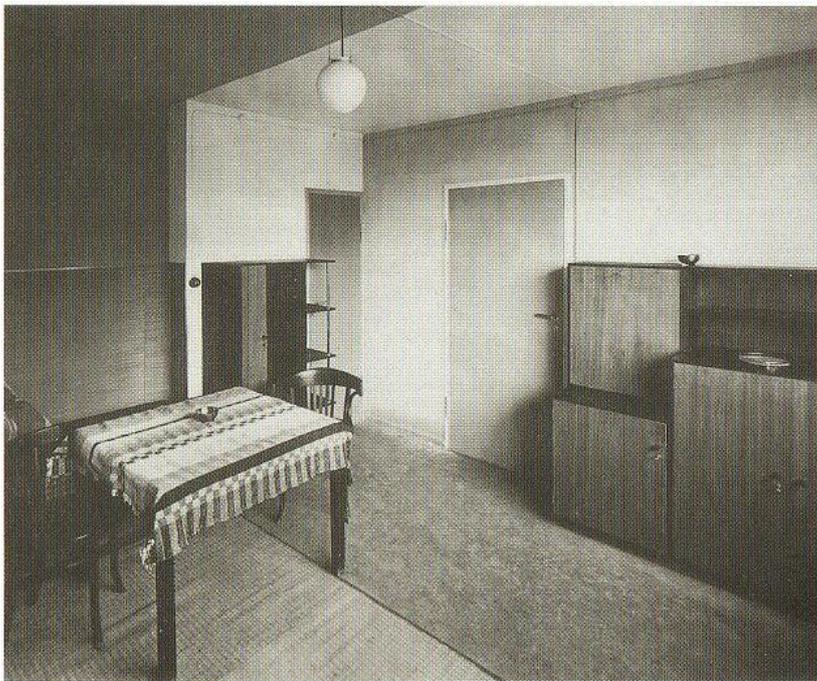
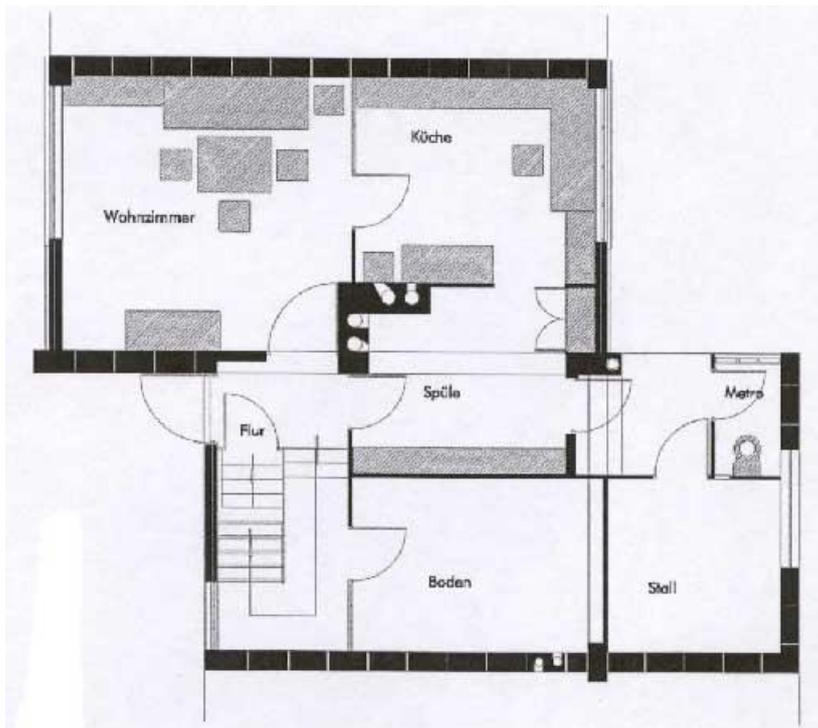
330 - Walter Gropius, *Modèle pour des maisons standardisées*, 1922
331 - Vue aérienne de la Siedlung Dessau-Törten



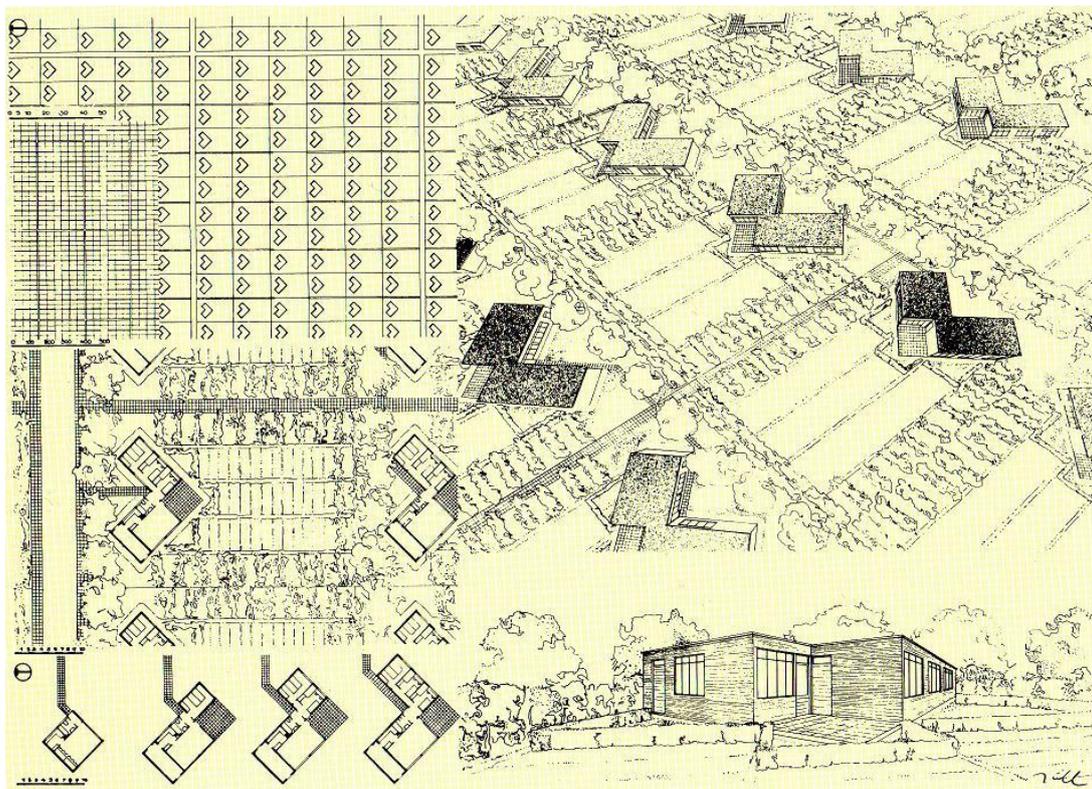
332a - Construction par rangée double, Siedlung Dessau-Törten, 1927
332b - Construction par rangée double, Siedlung Dessau-Törten, 1927
332c - Deux maisons de la Siedlung Dessau-Törten, tranche de construction 1927
332d - Rue de la Siedlung Dessau-Törten, tranche de construction 1928



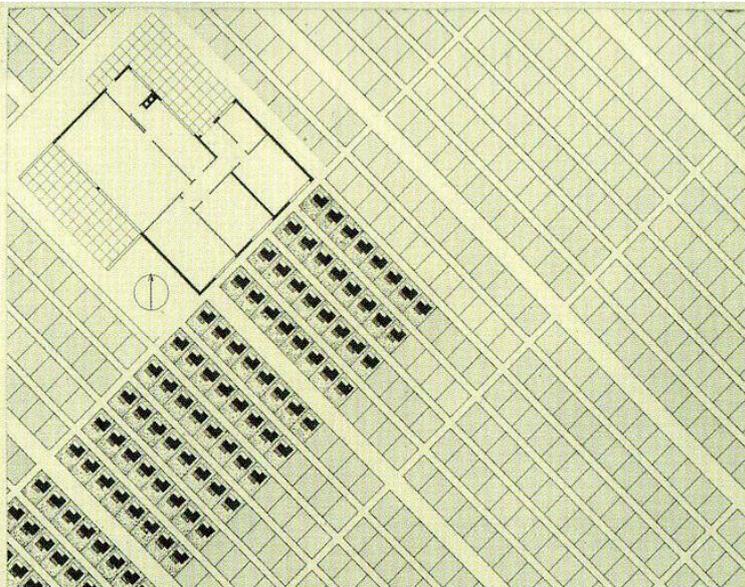
333a - Plan de la Siedlung Dessau-Törten
 333b - Elévations types dans la Siedlung Dessau-Törten



334a - Plan de maison de type II pour la Siedlung Dessau-Törten, 1927
 334b - Appartement modèle dans la Siedlung Dessau-Törten, 1927



die beste form ist naturgemäss
das freistehende haus. es erfordert
aber erheblich mehr strassen und
leitungsnetze, es erlaubt dafür
aber auch eine vollkommene freiheit
des grundrisses und auch bei einer
entsprechenden orientierung, eine
maximale besonnung, u. eine völlige
isolierung. es liesse sich jedoch
denken dass diese nachtheile an
strassen und leitungen durch eine
vollkommene industrialisierung eines
solchen freistehenden typs ausgeglichen
werden da gerade ein freistehender typ,
der auf den zusammenbau mit anderen
häusern keine richtsicht zu nehmen hat
sich für eine umfassende industrialisier-
ung ganz besonders eignet. eine auf-
gabe für die allerdings noch derford!
des wohnungsbaus gefunden werden muss.



freistehendes einfamilienhaus.

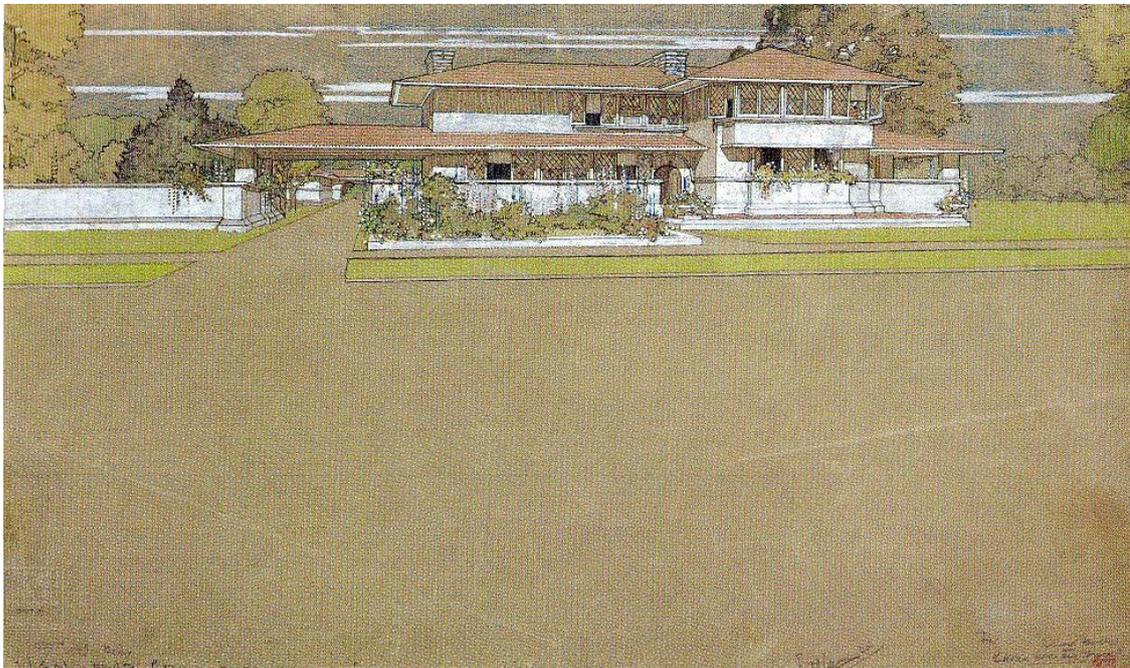
für 6 personen 72 qm. treppenlos.

100 personen pro hectar.

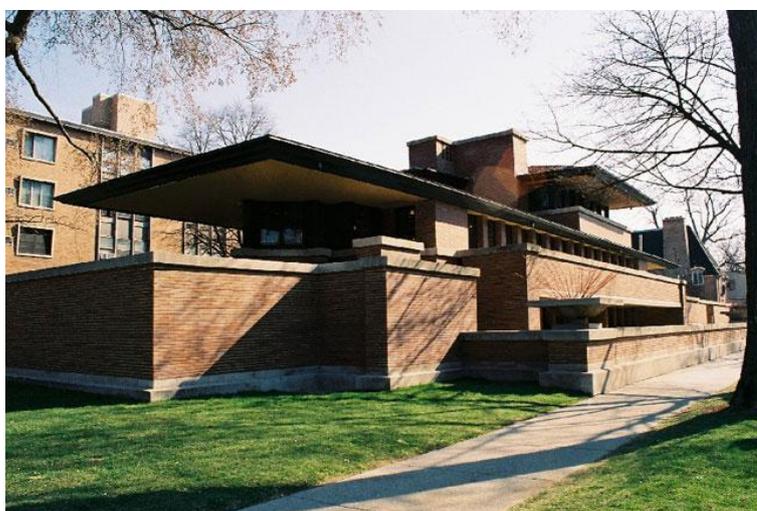
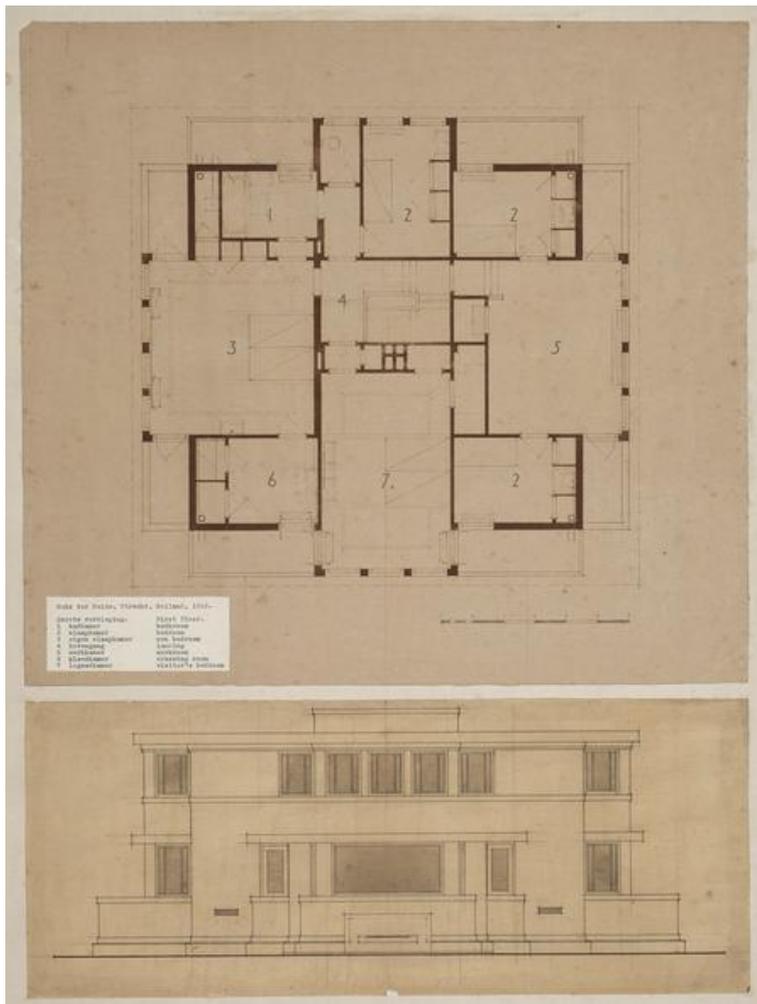
335a - Pius Pahl, Dessin d'une cité à un étage correspondant aux théories de Ludwig Hilberseimer, 1932
335b - Hess Wilhelm Jacob, Etude de maison individuelle correspondant aux théories Ludwig Hilberseimer, 1931



336a - Ludwig Mies Von Rohe, *Projet de gratte-ciel en verre pour la Friedrichstrasse*, 1919
336b - Ludwig Mies Von Rohe, *Maquette de gratte-ciel en verre*, 1922



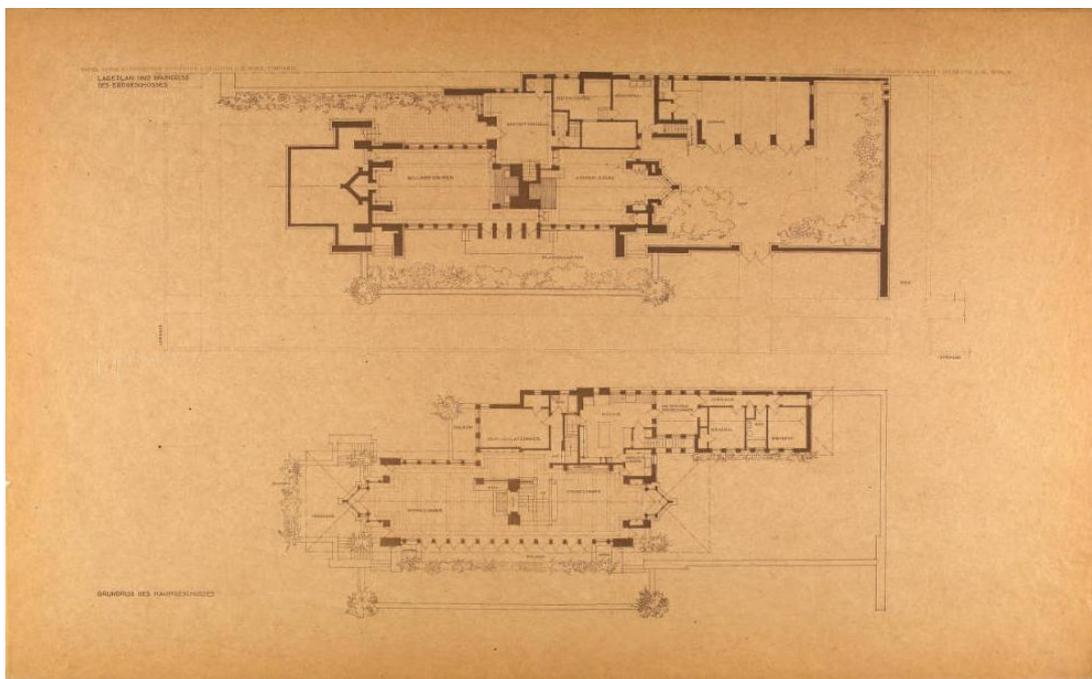
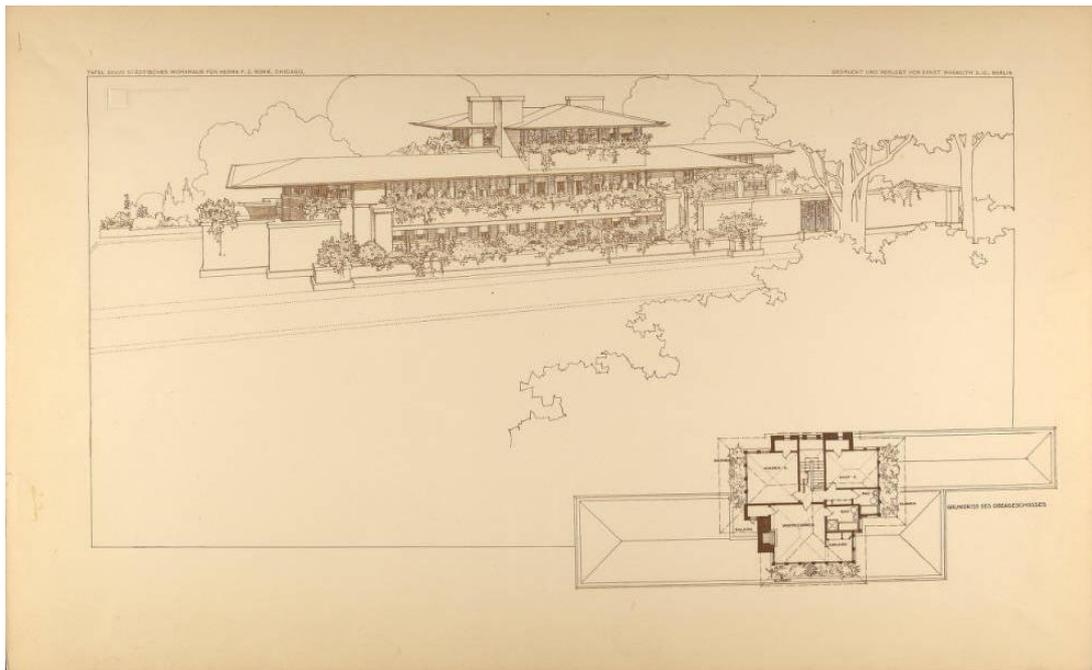
337 - Robert Van't Hoff, Villa Verloop, Huis ter Heide, Utrecht, 1914-1916
338 - Frank Lloyd Wright, *A Home in a Prairie Town*, in *Ladies' Home Journal*, 1900



339 - Robert Van't Hoff, Villa Henny, perspective et plan, Huis ter Heide, Utrecht, 1915-1919
 340a - Frank Lloyd Wright, Vue côté sud de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909

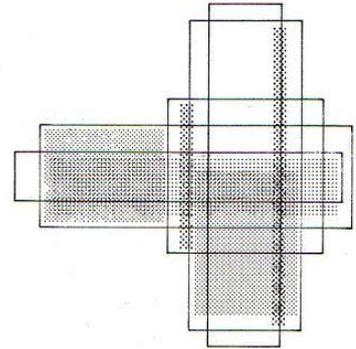
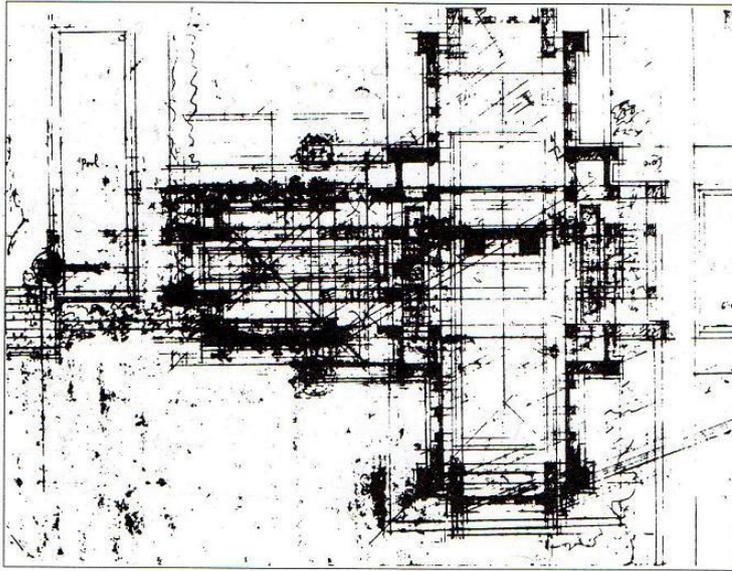


340b - Frank Lloyd Wright, Vue côté nord de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909
340c - Frank Lloyd Wright, Séjour de la Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909



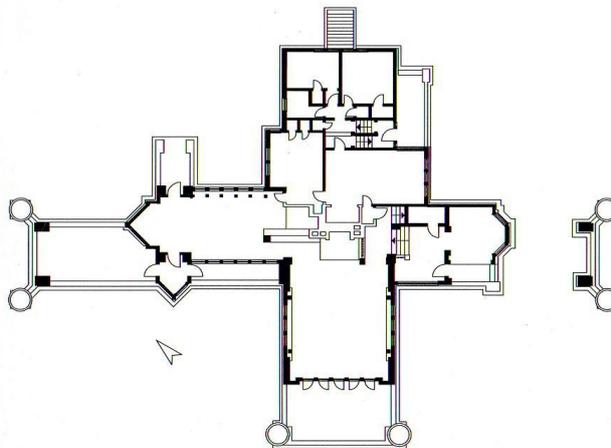
340d - Frank Lloyd Wright, Perspective et plan de la Robie Residence, Chicago, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche XXXVII, 1909

340e - Frank Lloyd Wright, Plan de la Robie Residence, Chicago, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche XXXVII, 1909



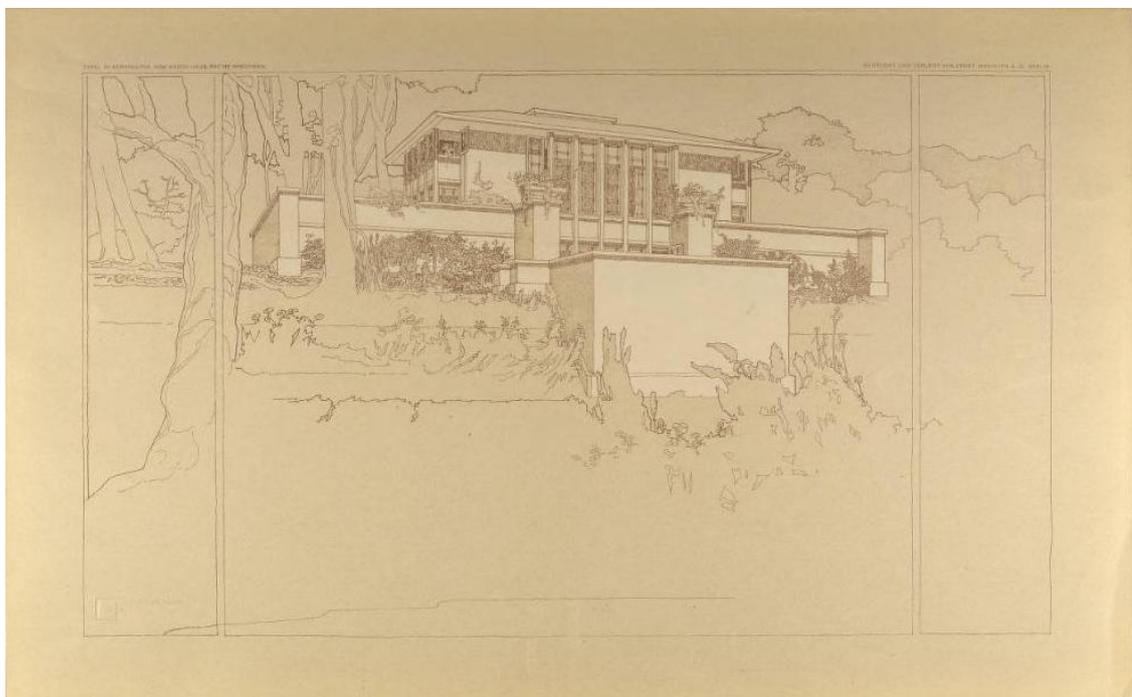
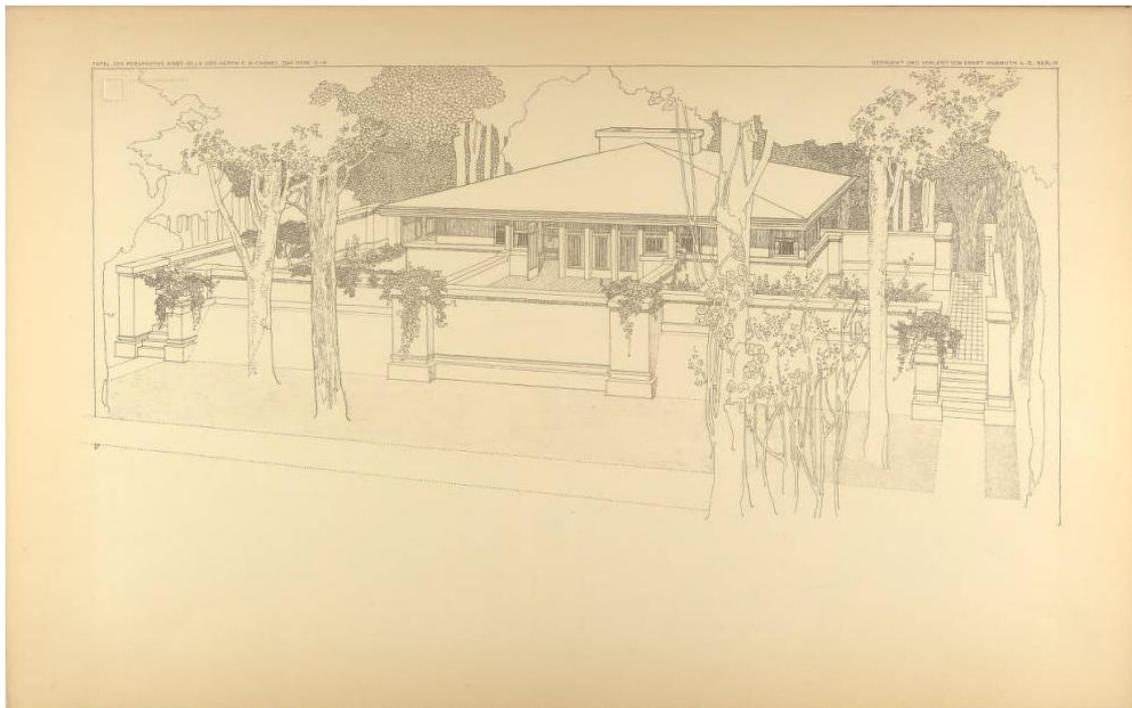
341a - Bernhard Hoesli, Plans cumulés et diagramme de la Martin House de Frank Lloyd Wright, Buffalo, New York, 1903–1905, 1968

341b - Frank Lloyd Wright, Martin House, Buffalo, New York, 1903–1905

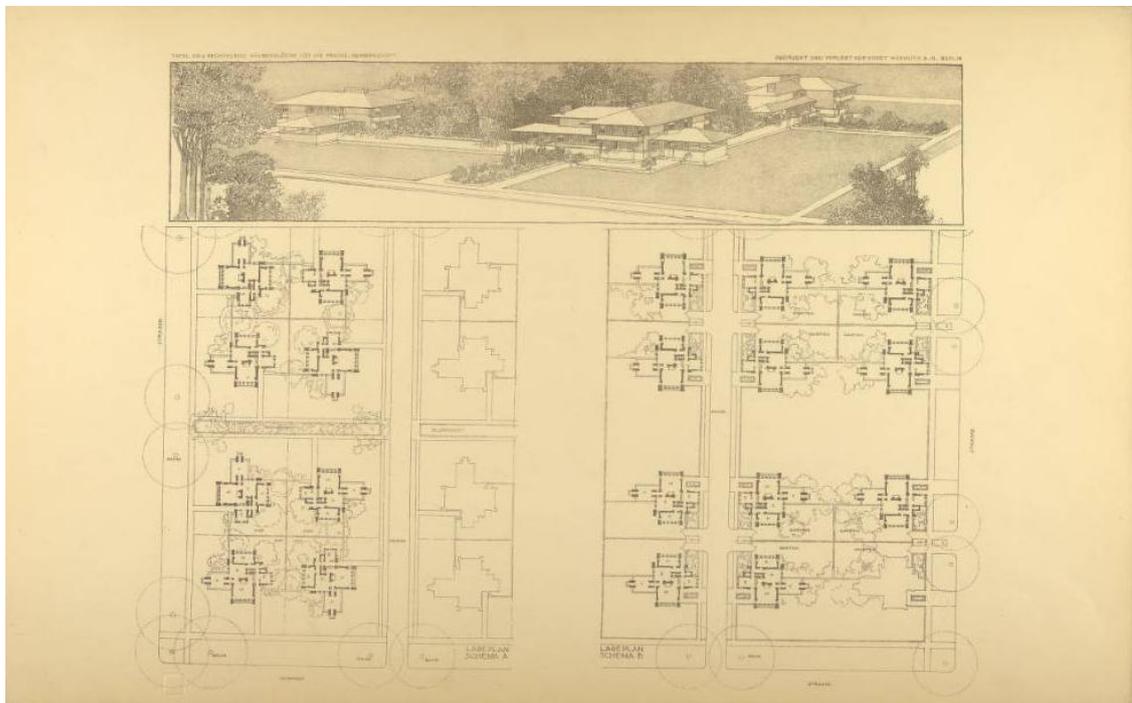
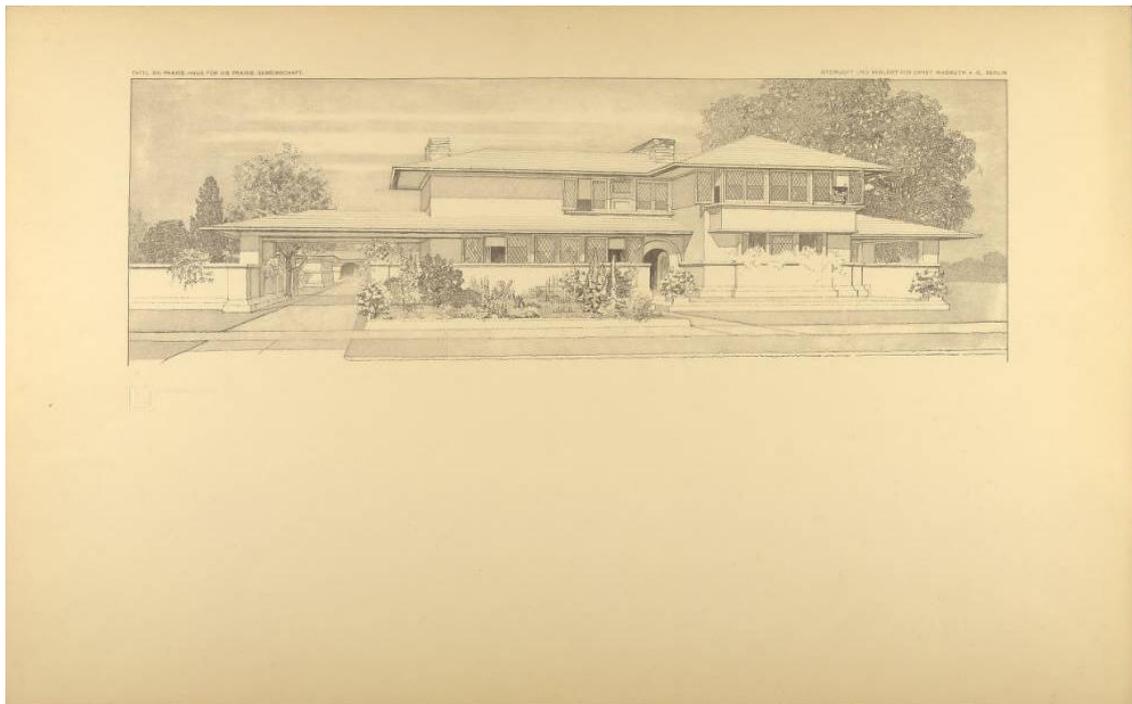


342a - Frank Lloyd Wright, Willits House, Highland Park, Illinois, 1902–1903

342b - Frank Lloyd Wright, Plan du rez-de-chaussée de la Willits House, Highland Park, Illinois, 1902–1903

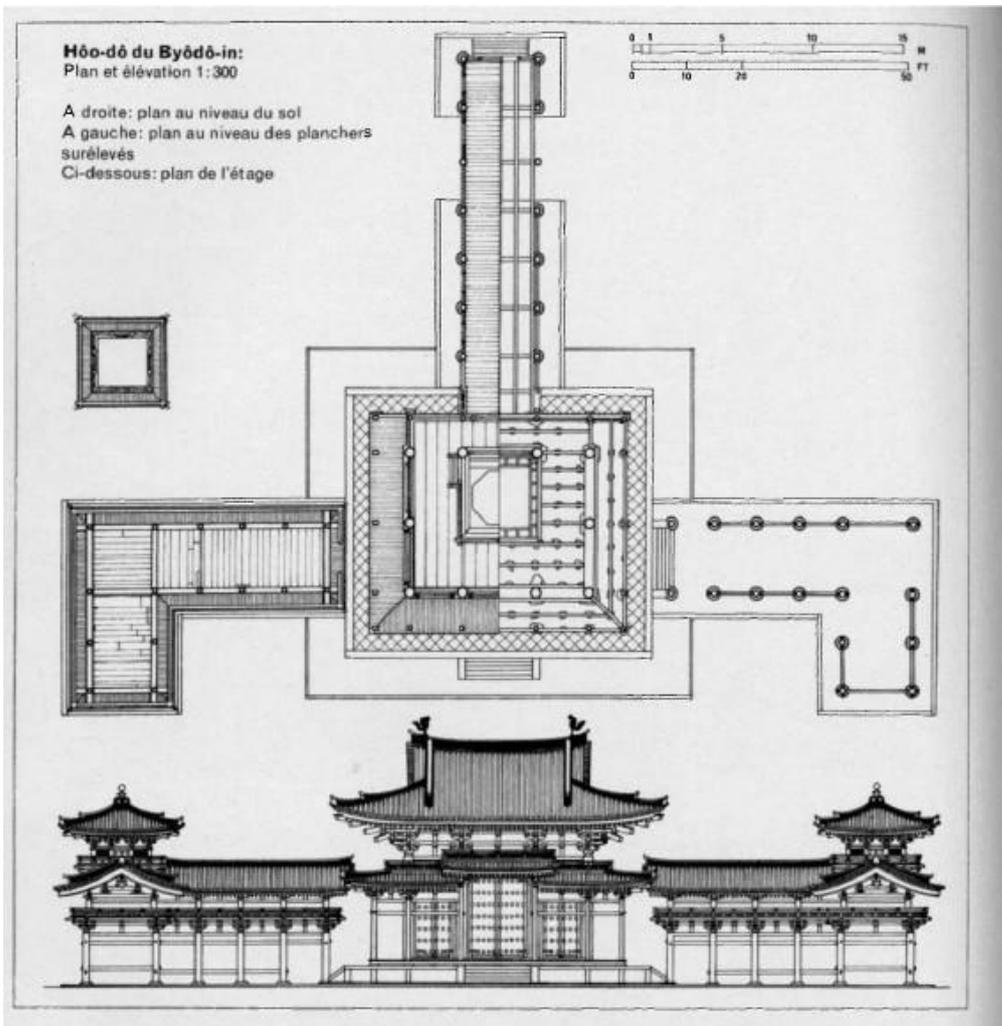


343a -Frank Lloyd Wright, Perspective de la Cheney Villa, Oak Park, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche XXX, 1909
343b -Frank Lloyd Wright, Perspective de la Hardy House, Racine, Wisconsin, in *Portfolio Wasmuth*, planche XV, 1909



344a - Frank Lloyd Wright, Maison en perspective, Prairie-Style House, in *Portfolio Wasmuth*, planche XIII, 1909

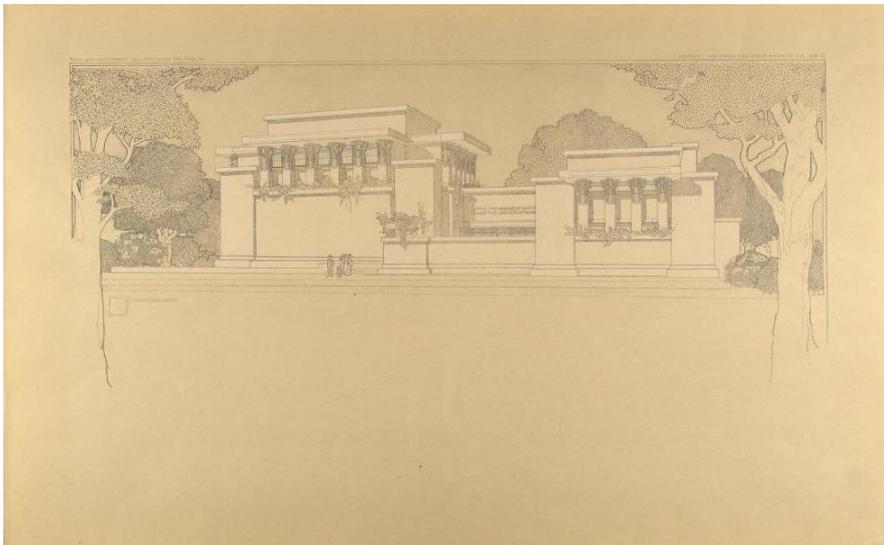
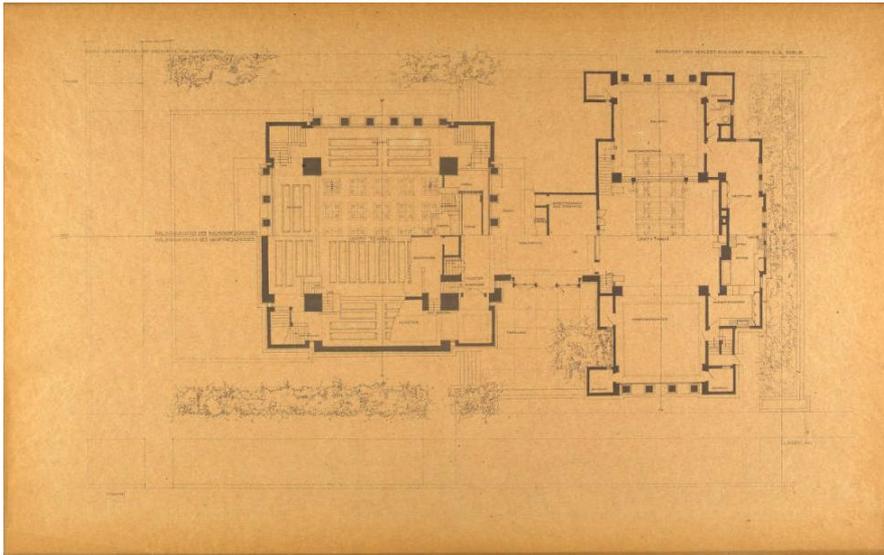
344b - Frank Lloyd Wright, Bloc de maisons rectangulaire, perspective et plan, Prairie-Style House, in *Portfolio Wasmuth*, planche XIIIa, 1909



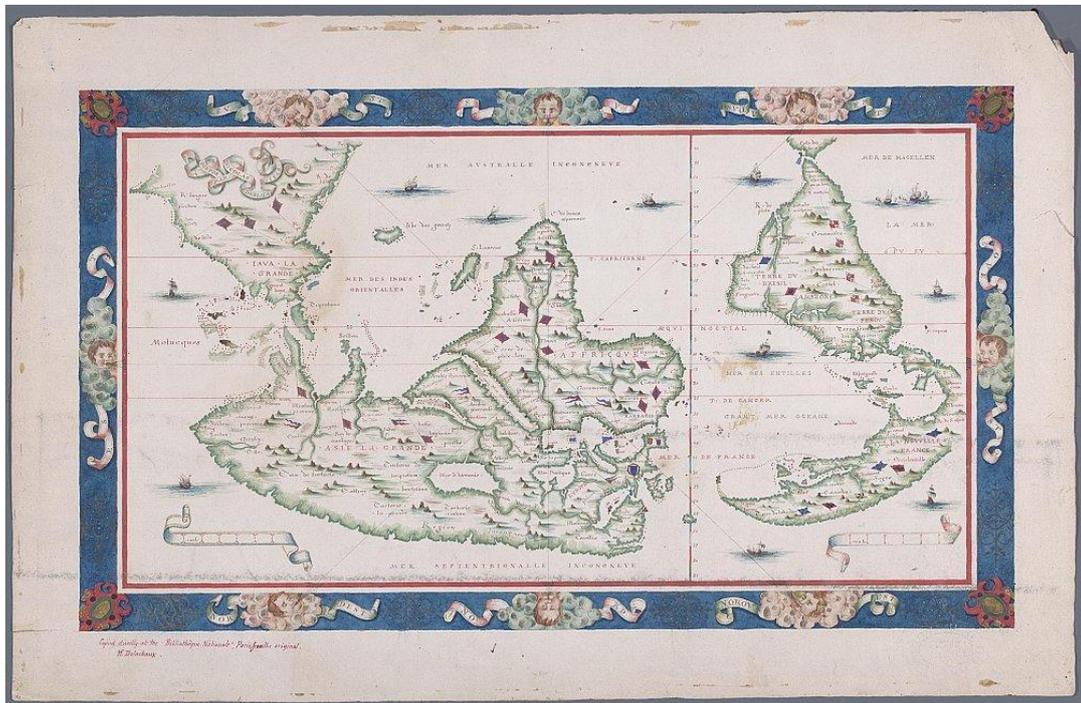
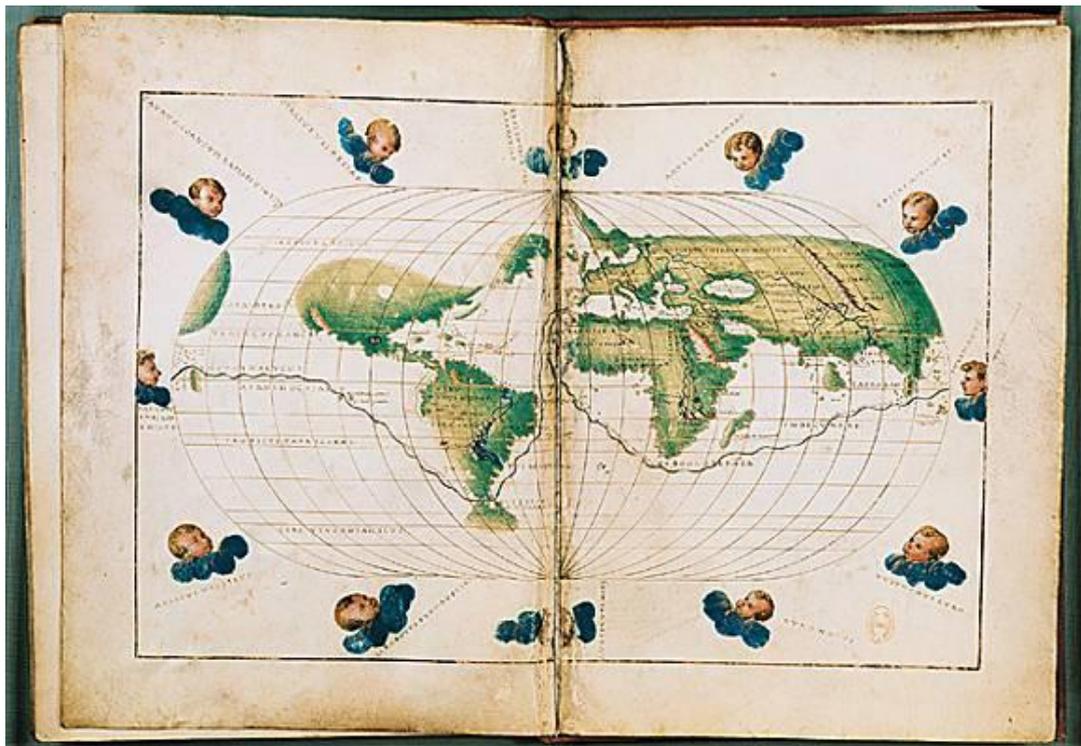
345a - Temple du Phoenix de Byōdō-in, Uji (Kyoto), 1053
345b - Plan et élévation du Temple du Phoenix de Byōdō-in, Uji (Kyoto)



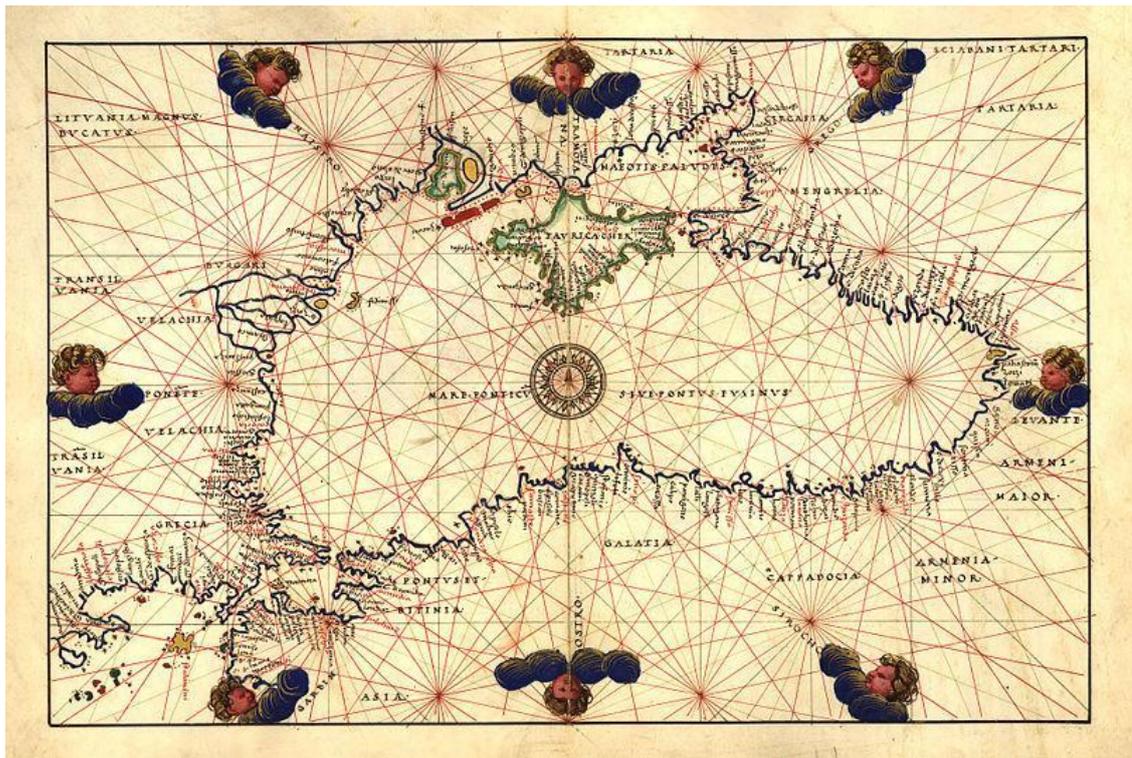
346a - Louis Sullivan, Salle à manger de la Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910
346b - Louis Sullivan, Séjour de la Bradley House, Madison, Wisconsin, 1910



347a - Frank Lloyd Wright, Plan de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche LXIV, 1909
 347b - Frank Lloyd Wright, Perspective de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche LXIV, 1909
 347c - Frank Lloyd Wright, Perspective de l'Unity Temple, Oak Park, Illinois, in *Portfolio Wasmuth*, planche LXIV, 1909
 347d - Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Oak Park, Illinois, 1908



348 - Battista Agnese, Mappemonde, 1543
 349 - Nicolos Deslien, Mappemonde, 1566



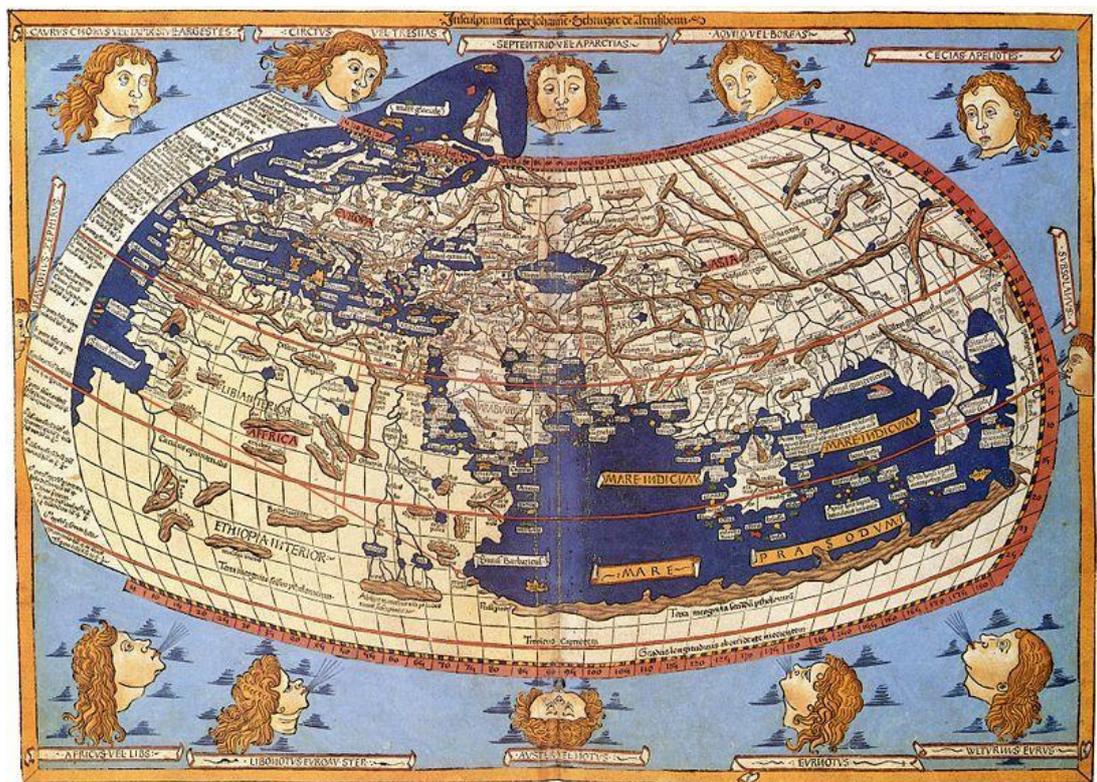
350 - Battista Agnese, Carte de la Mer Noire, 1544



351 - Philips Koninck, *Paysage de rivière avec des participants d'une chasse*, vers 1650

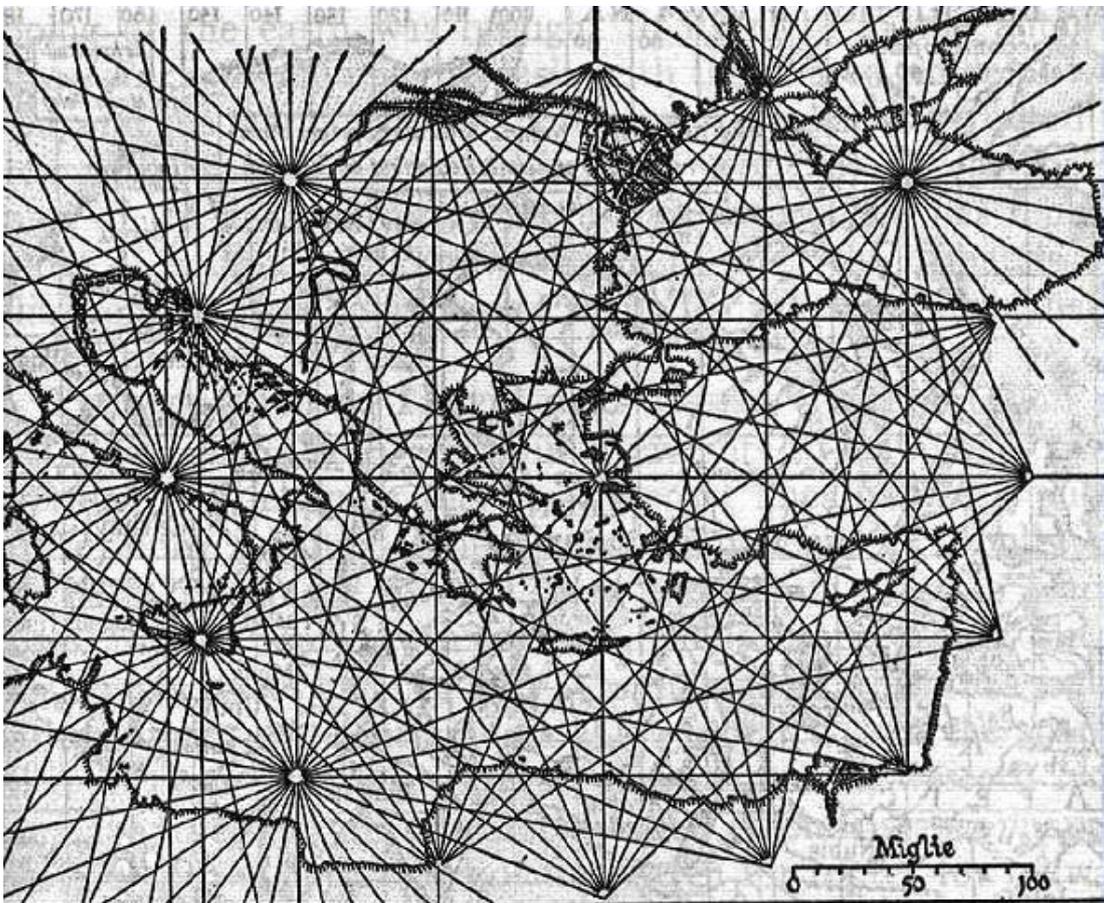
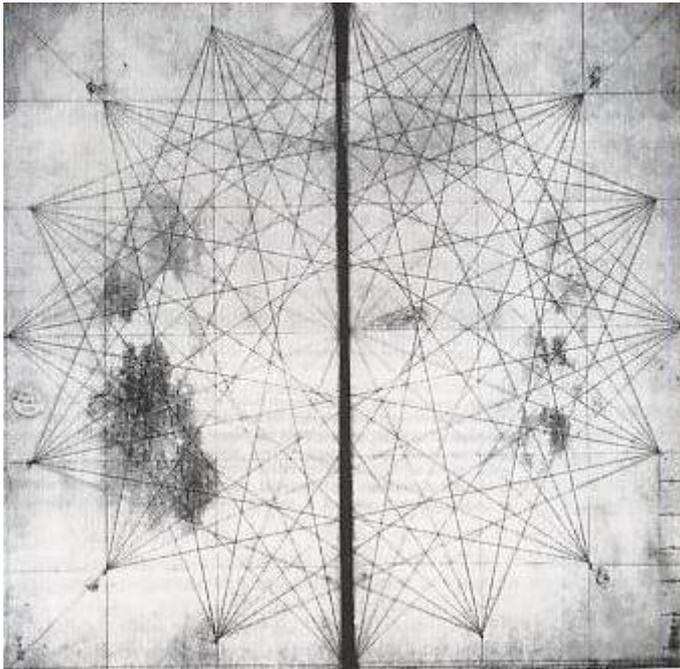


352 - Johannes Vermeer, *L'Atelier ou L'Art de peindre*, 1665-1666
353 - Pieter de Hooch, *La Cour d'une maison à Delft*, 1629-1684



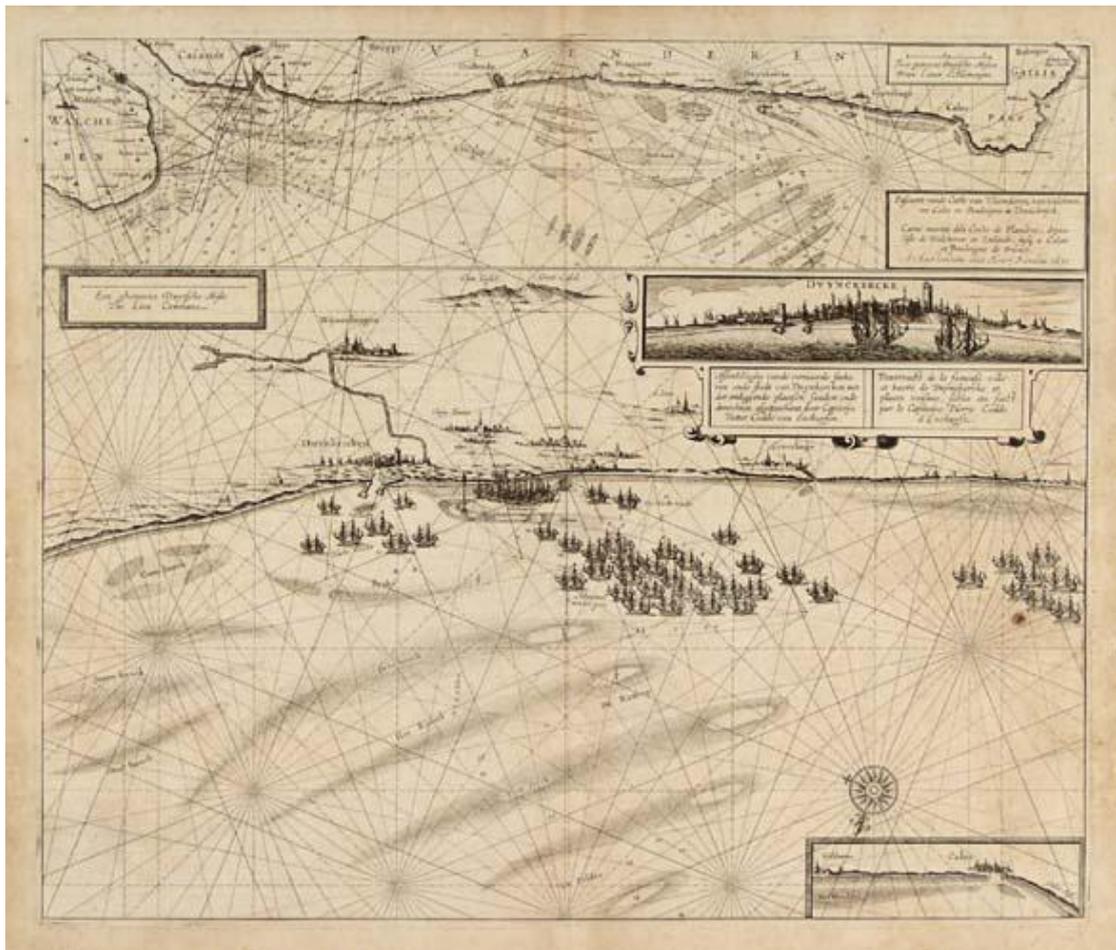
354 - L'Ecumène de Ptolémée, projection conique (reconstitution à partir de son *Géographie*), XV^{ème} siècle

355 - Johannes Schnitzer, L'Ecumène de Ptolémée, projection conique rectifiée (reconstitution à partir de son *Géographie*), 1482

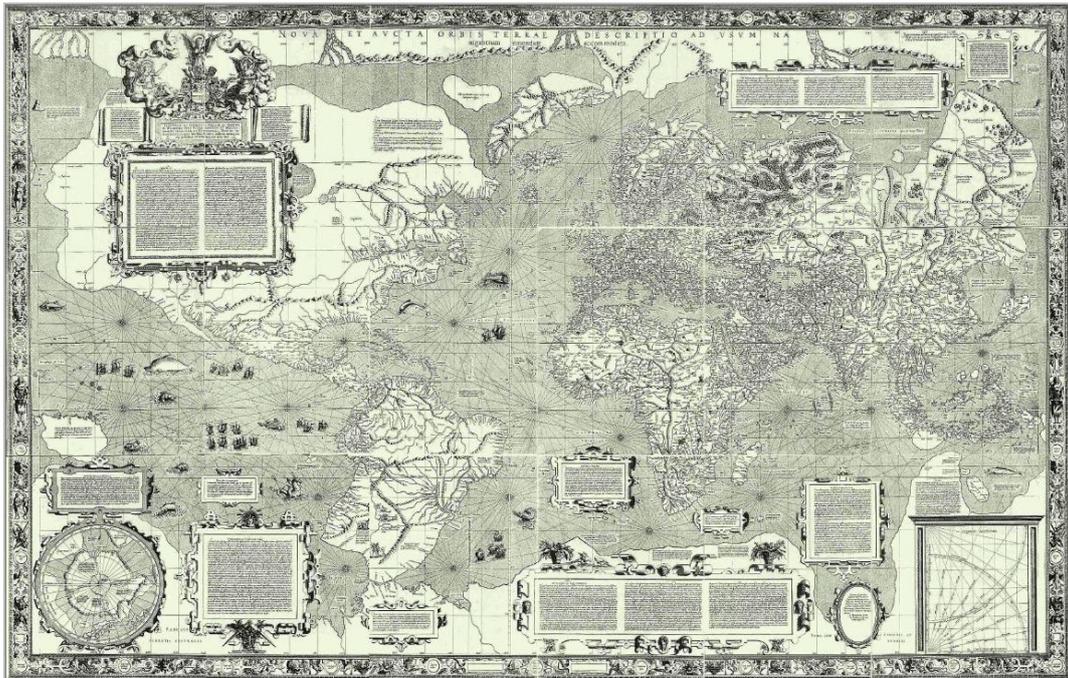


359 - Petrus Vesconte, *Marteloire*, début XIV^{ème} siècle

360 - Petrus Vesconte, Portulan de l'est de la Méditerranée et de la Mer Noire, 1311

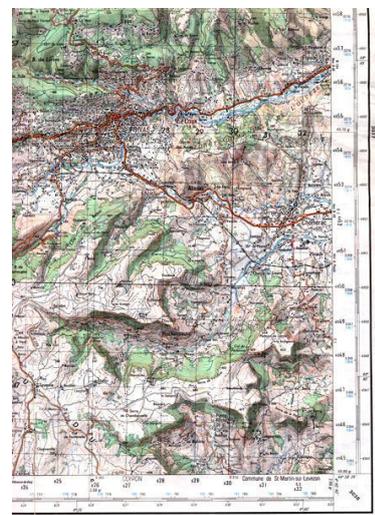


361 - Henri Hondius, *Route de Dunkerque*, 1631



364 - Gerardus Mercator, *Nova et Aucta Orbis Terrae Descriptio ad Usum Navigatium Emendate*, 1569

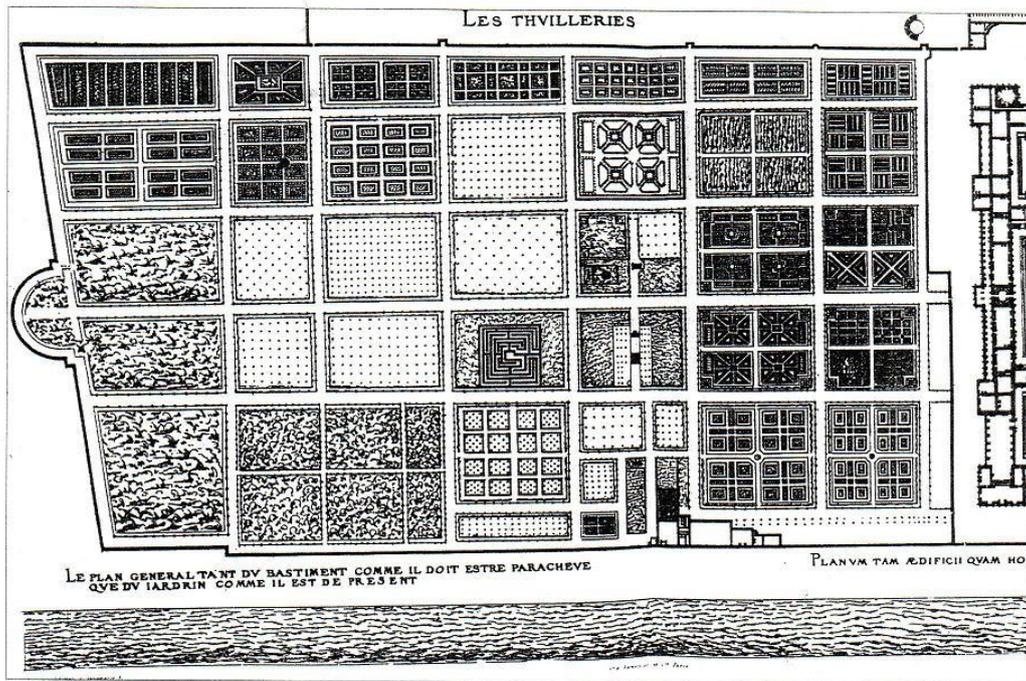
365 - Martin Waldseemüller, *Orbis typus universalis iuxta hydrographorum traditionem*, vers 1505, in Ptolémée Claude, *Geographia*, Strasbourg, 1513



366 - Carte topographique actuelle de la région de Montcalm, Weir, Québec, Canada (détail)

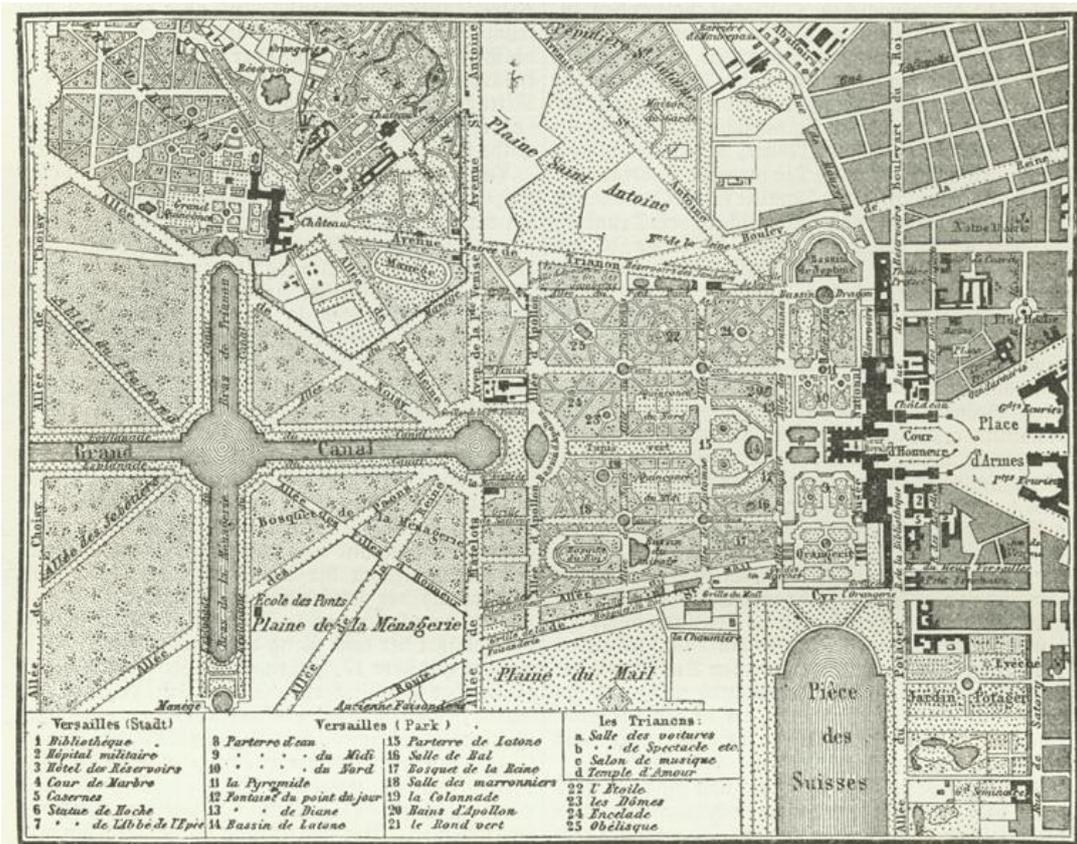
367a - Carte de Cassini, région de Privas, XVIII^{ème} siècle (détail)

367b - Carte topographique actuelle de la région de Privas (détail)



368 - Jacques Ier Androuet Du Cerceau, *Le Plan général tant du bastiment comme il doit être parachevé que du jardin comme il est de présent*, vers 1580

369 - Gabriel Périelle, *Vue du Jardin des Tuilleries comme il est à présent*, 1680



370 - Plan des jardins du Château de Versailles, XIX^{ème} siècle
 371 - Pierre Patel, *Vue du château et des jardins de Versailles*, XVII^{ème} siècle

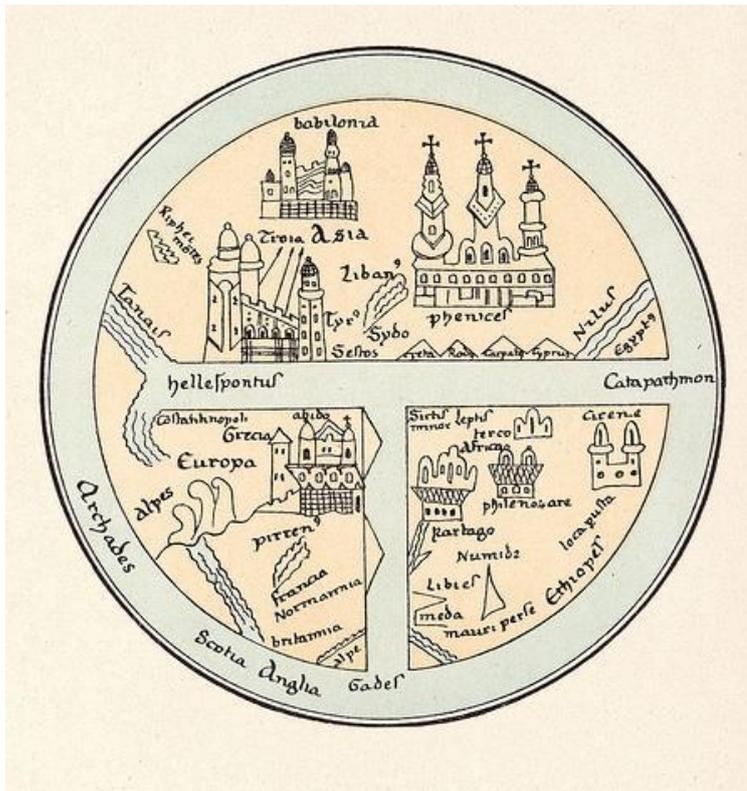


372 - Perspective principale des jardins de Versailles
373a - Vue aérienne du château et des jardins de Versailles
373b - Vue aérienne du château et des jardins de Versailles



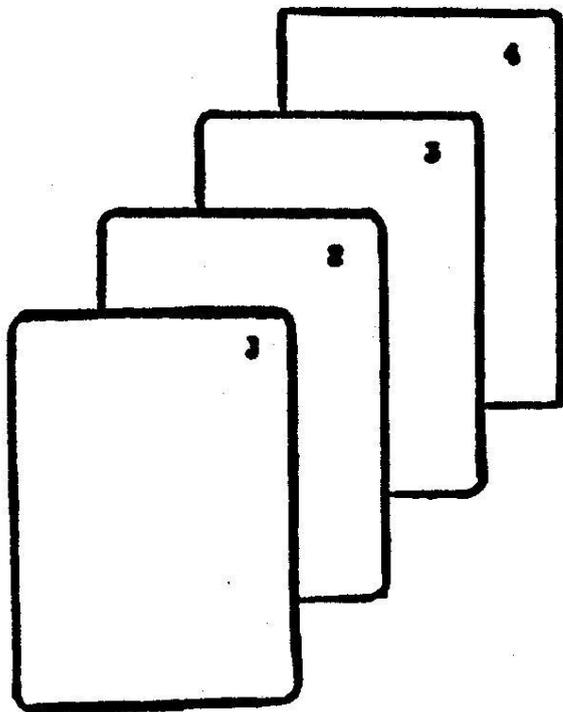
374 - Carte de Cassini, parc du château de Versailles, XVIII^{ème} siècle (détail)

375 - Carte de Cassini, Tableau de la carte générale de la France, XVIII^{ème} siècle



376 - Carte en T/O, d'après le Codex de Leipzig, XI^{ème} siècle

I	2		4		7	8
	2	3	4		6	8
I			4	5		7
I	2			5		7
		3	4	5	6	8



377 - Claude Lévi-Strauss, Tableau chiffré se rapportant à la suite 1 2 4 7 8 2 3 4 6 8 1 4 5 7 8 1 2 5 7 3 4 5 6 8, in *Anthropologie structurale*, p. 236
 378 - Claude Lévi-Strauss, Rapport tridimensionnel de quatre variantes d'un mythe (ordonnées en tableaux), in *Anthropologie structurale*, p. 241

Cadmos cherche
sa sœur Europe,
ravie par Zeus

Cadmos tue le
dragon

les Spartoi s'ex-
terminent mu-
tuellement

Labdacos (père
de Laios) = « boi-
teux » (?)

Œdipe tue son
père Laios

Œdipe immole le
Sphinx

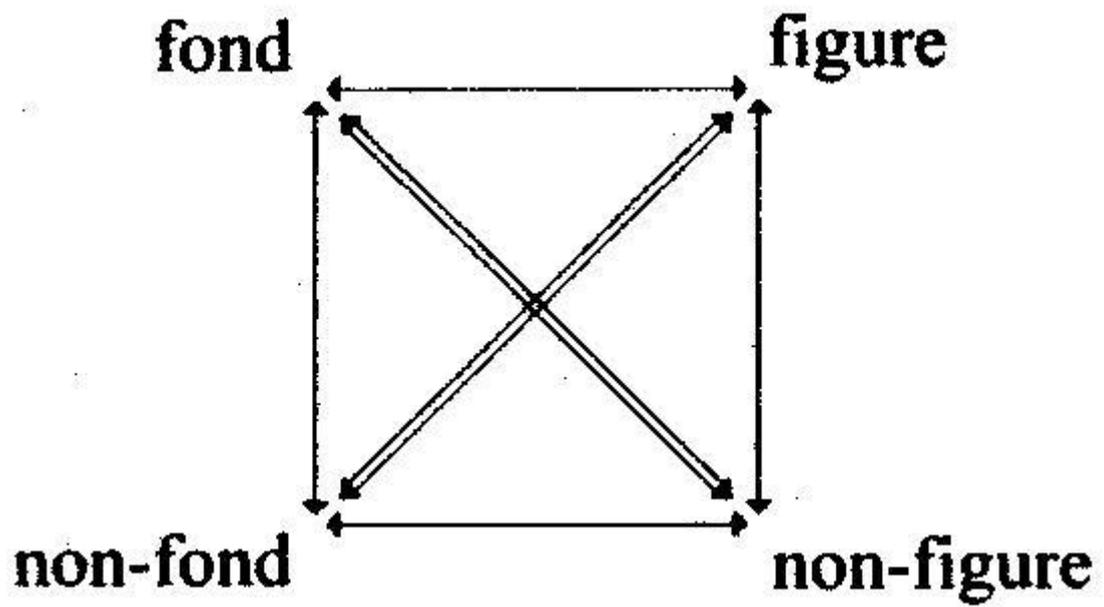
Laios (père d'Œ-
dipe) = « gau-
che » (?)

Œdipe épouse Jo-
caste, sa mère

Étéocle tue son
frère Polynice

Œdipe = « pied-
enflé » (?)

Antigone enterre
Polynice, son frè-
re, violant l'in-
terdiction



I	II	III	IV	V
hatched		hatched		
			hatched	
hatched			hatched	
		hatched		hatched

I	II	III	IV	V
hatched		hatched		hatched
				hatched
		hatched		
hatched				

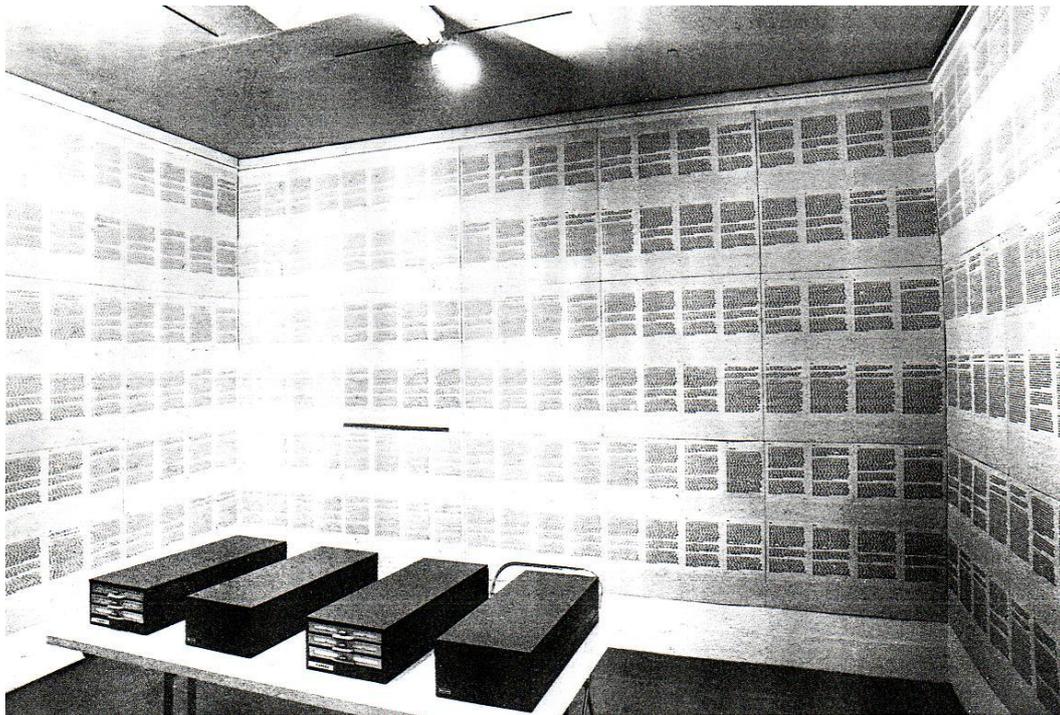
	1763	1780	1800	1805	1809	1814	1820
8							
7				hatched			
6				hatched	hatched		
5				hatched	hatched	hatched	
4			hatched	hatched	hatched	hatched	hatched
3		hatched	hatched	hatched	hatched	hatched	hatched
2		hatched	hatched	hatched	hatched	hatched	hatched
1	hatched	hatched	hatched	hatched	hatched	hatched	hatched

	I	II	III	IV	V	VI
1	hatched		hatched	hatched	hatched	hatched
2		hatched	hatched		hatched	hatched
3	hatched	hatched			hatched	hatched
4	hatched		hatched			hatched
5		hatched		hatched		hatched

381 - Gilbert Durand, Fiches structurales d'un mythe donné à deux époques historiques déterminées, in *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 351

382 - Gilbert Durand, Tableau de fréquence d'un mythe donné sur une période historique déterminée, in *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 352

383 - Gilbert Durand, Fiches structurales d'un mythe donné à une époque déterminée rendant compte de la dichotomie patent-latent de chaque mythème, in *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 355



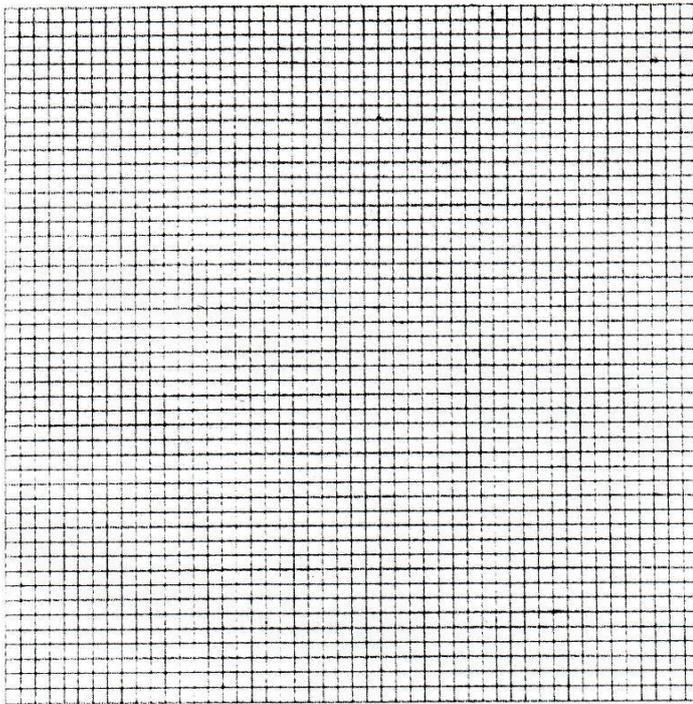
L4

(+) A1 A2 A3 A4 A5 A6 E1 E2 E3 F1 F2 H1 H2 I1 I2 K L1 L2 L3
 N1 N2 N3 N4 N5 N6 N7 N8 O O S T1 T2 U1 U2 A(1) A(2) A(3)
 B(1)1 B(1)2 B(1)3 B(1)4 15 16 B(1)7 D(1)4 D(1)5 D(1)6 E(1)1 F(1)1 F(1)2
 F(1)3 I(1)1 I(1)2 I(1)3 I(1)4 I(1)5 J(1)1 J(1)2 K(1)4 K(1)6 L(1)7 K(1)10 K(1)12
 L(1)1 L(1)2 L(1)4 L(1)5 L(1)6 M(1)1a1 M(1)2 M(1)3 M(1)4 J(1)5a5 6 7 M(1)62
 M(1)69 N(1)1 N(1)2 N(1)3 O(1) R(1)a R(1)b T(1)1 T(1)2 U(1)a U(1)a3
 U(1)a4 U(1)a5 U(1)b1 U(1)b2 U(1)b3 U(1)b4 U(1)b5 U(1)b6 U(1)b7 W(1)1 W(1)2
 W(1)3 W(1)4 X(1)1 X(1)2 Y(1) Z(1)8 Z(1)9 Z(1)10 Z(1)11 Z(1)12 Z(1)13 Z(1)14
 Z(1)15 Z(1)16 Z(1)17 A(1)1a1 A(1)2 A(1)b1 A(1)b2 A(1)c A(1)d A(1)e A(1)f
 A(1)g B(1)1 B(1)2 C(1)1a2 C(1)3 C(1)b D(1)1 F(1)1 H(1)1 a1 H(1)3 I(1)1
 J(1)1 L(1)1 M(1)1 N(1)1 Q(1)1 R(1)1 T(1)1 T(1)2 T(1)3 Z(1)1 ? A(1)11 A(1)4
 A(1)5 A(1)b2 A(1)b3 A(1)b4 A(1)b5 A(1)b6 A(1)b8 I(1)b1 B(1)b2
 B(1)b4 B(1)b5 B(1)b6 D(1)b6 E(1)1 E(1)2 E(1)3 E(1)4 E(1)5 E(1)6
 E(1)7 E(1)8 E(1)9 E(1)10 E(1)11 E(1)12 F(1)4 F(1)5 F(1)8 ;(1)1
 I(1)2 I(1)3 I(1)4 I(1)5 I(1)6 I(1)7

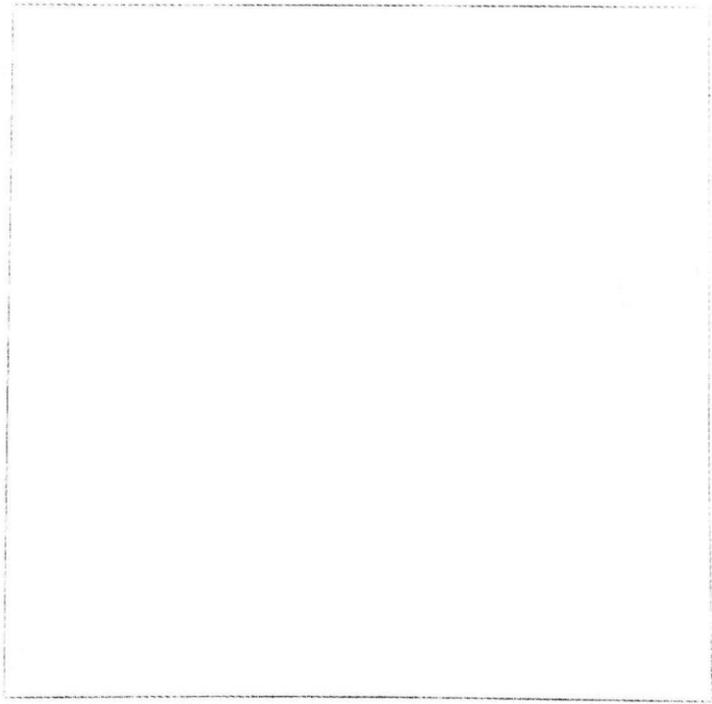
(-) P1 P2 W B(1)4 D(1)8 9 D(1)10 D(1)11 12 E(1)2 E(1)3 4 E(1)5 H(1) K(1)1
 K(1)2 K(1)3 K(1)5 K(1)8 K(1)9 K(1)11 K(1)13 14 K(1)15 16 17 V(1)1 V(1)2 Z(1)1
 Z(1)2 Z(1)3 Z(1)4 Z(1)5 Z(1)6 Z(1)7 B(1)3 B(1)7 B(1)4 B(1)5 B(1)6
 B(1)7 B(1)8 B(1)9 B(1)10 B(1)11 F(1)23 H(1)2 H(1)b1 2 K(1) R(1)1 2
 Z(1)3 A(1)b1 B(1)7 B(1)8 B(1)9 D(1)3 D(1)4 D(1)7 F(1)2 F(1)9
 F(1)11 F(1)12 F(1)13 F(1)14

(T) G1 G2 X Y B(1) 2 3 B(1)5 6 7 8 B(1)9 B(1)10 C(1) D(1)1 D(1)2 2 1
 D(1)3 D(1)7 G(1)1 G(1)2 L(1)3 M(1)b1 M(1)b3 M(1)b4 M(1)b5 6 7 ; P(1) Q(1)
 S(1) Z(1)18 Z(1)19 Z(1)20 Z(1)21 Z(1)22 Z(1)23 Z(1)24 Z(1)25 Z(1)26 Z(1)27
 Z(1)28 Z(1)29 B(1)a B(1)b1 B(1)b2 B(1)b3 B(1)c B(1)d1 B(1)2 B(1)3
 B(1)e1 B(1)e2 B(1)e4 B(1)e5 B(1)e6 B(1)e7 B(1)e8 B(1)e9 E(1)1g1 B(1)g2
 C(1)1a1 E(1)1 E(1)2 G(1) H(1)c O(1)1 P(1) R(1)4 S(1)1 2 3 4 5 S(1)5 S(1)7
 U(1)1 V(1)1 2 V(1)3 V(1)4 W(1)1 X(1)1 X(1)2 Y(1)1 Y(1)2 Y(1)3 4 A(1)2
 A(1)3 A(1)6 A(1)b7 B(1)1a1 B(1)2 B(1)3 B(1)4 B(1)5 B(1)6
 B(1)10 B(1)11 B(1)b3 D(1)1 D(1)2 D(1)5 D(1)8 D(1)9 D(1)10 F(1)1
 F(1)3 F(1)6 F(1)7 F(1)10

384a - Art & Language, *Index II (Hayward Index)*, 1972
 384b - Art & Language, *Index II (Hayward Index)*, 1972 (detail)



Map of an area of dimensions 12" x 12" indicating 2,304,114 squares



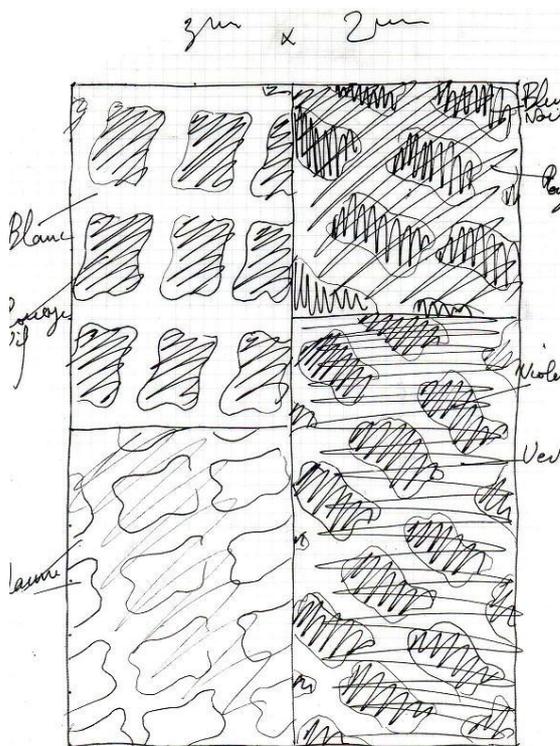
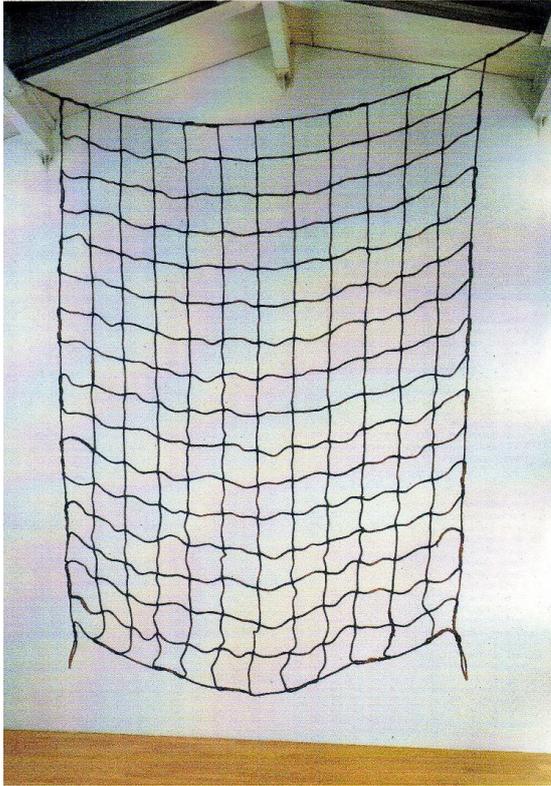
Map of a thirty-six square area west of Oahu, Pacific Ocean west of Oahu

- 385a - Art & Language, *Map of itself* (Map of an area of dimensions 12"x12" indicating 2,304,114 squares), 1967
385b - Art & Language, *Map of a thirty-six square area of the Pacific Ocean west of Oahu*, 1967

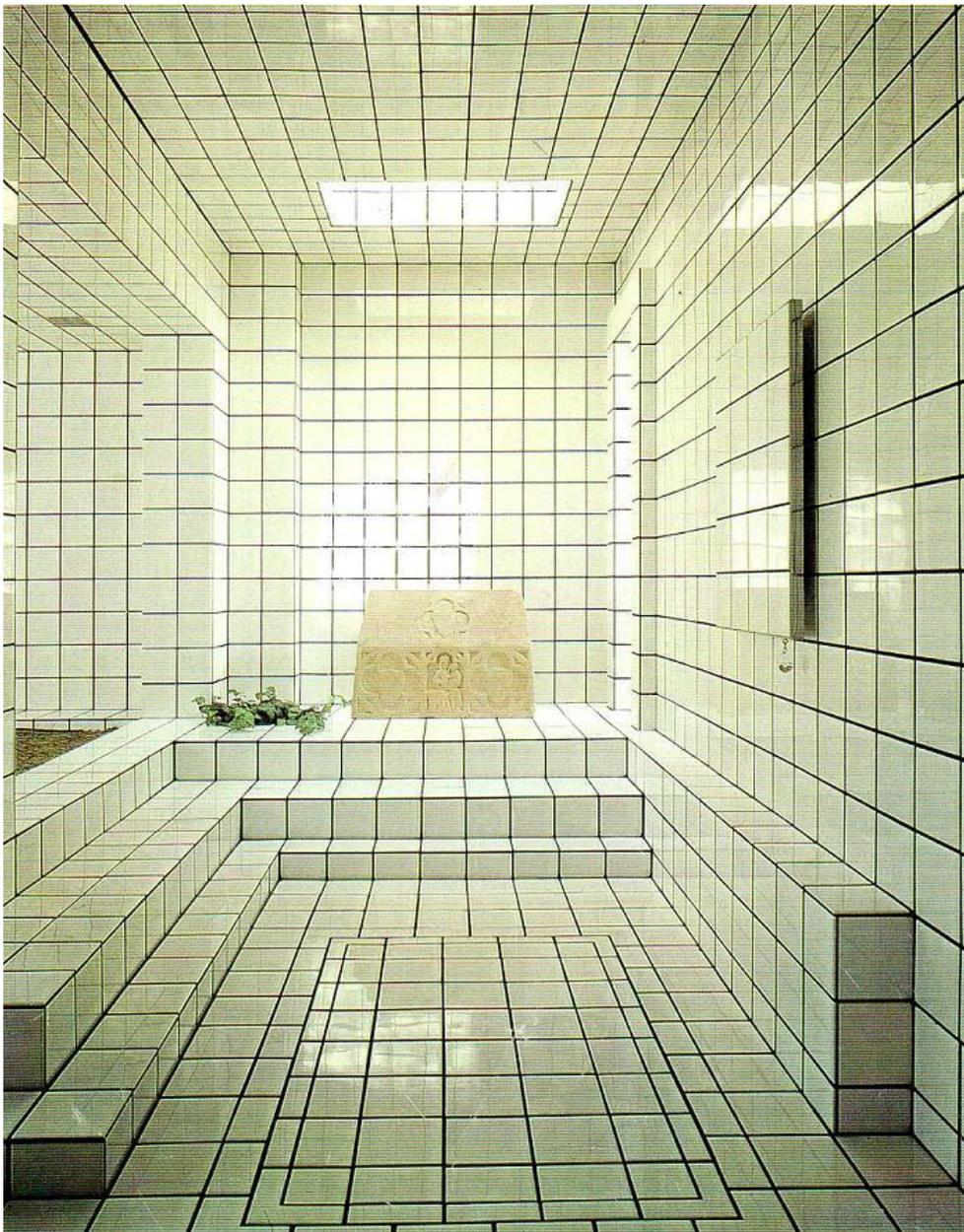
« a series of stakes set in the ground at regular twine strung from stake to demark a grid a rectangle removed from this rectangle »



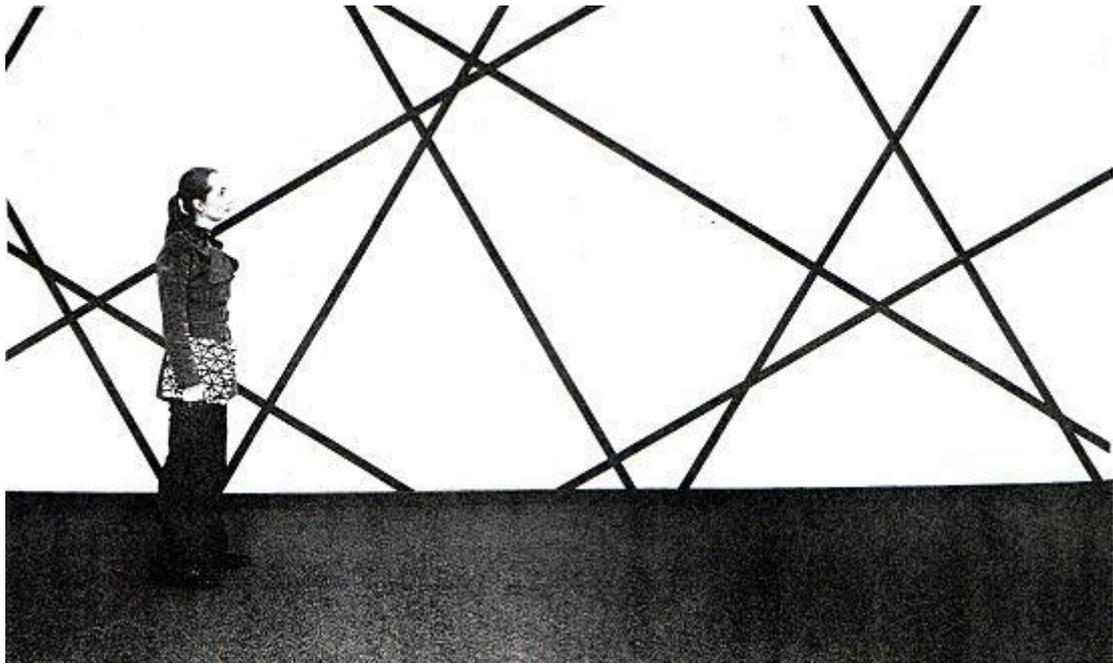
387a - Claude Viallat, *Peinture sur Bâche*, 1978
387b - Claude Viallat, *Sans titre*, 1972



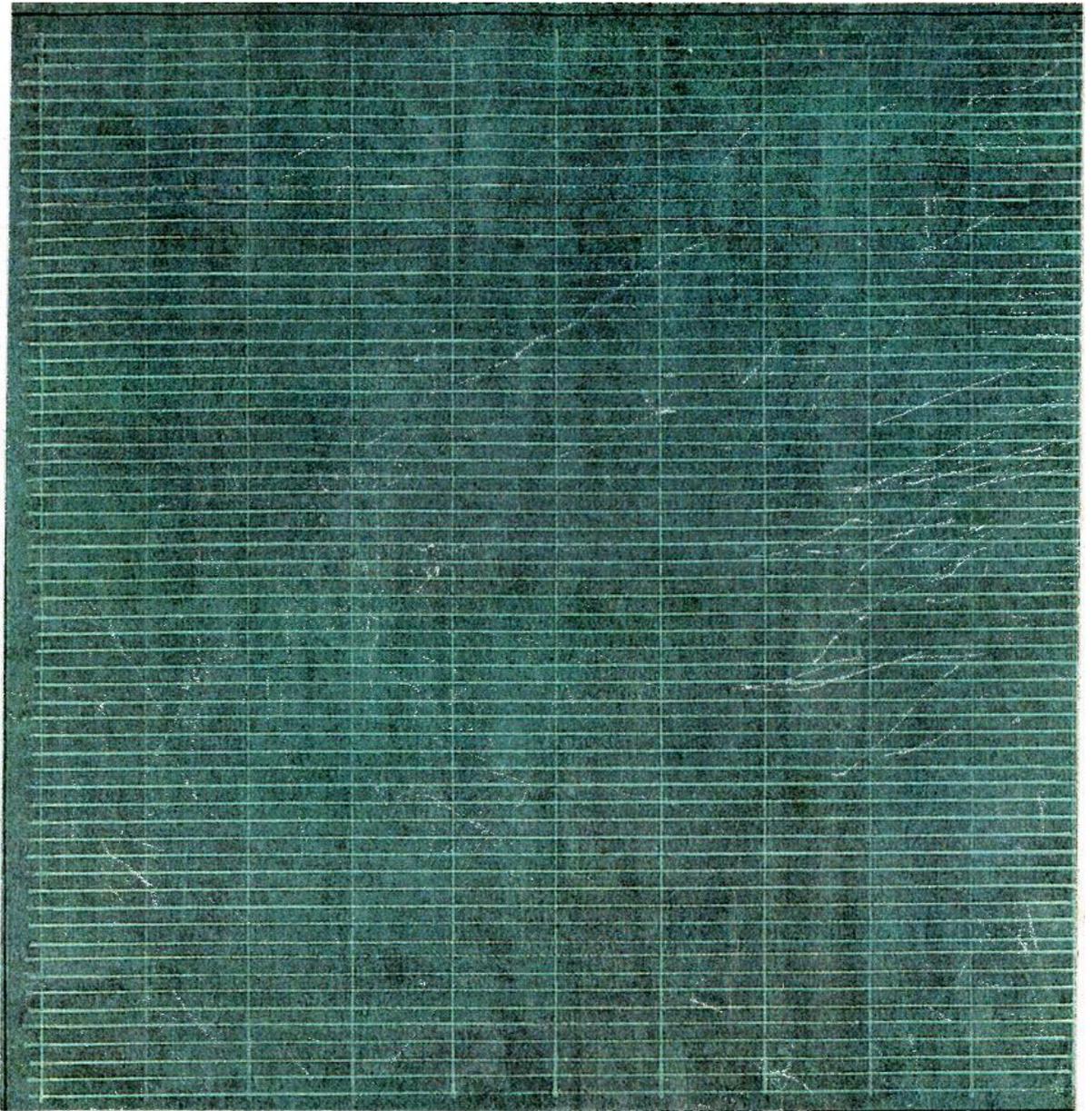
387c - Claude Viallat, *Filet de corde goudronnée*, 1970
387d - Claude Viallat, *Croquis préparatoire*, 1978 (détail)



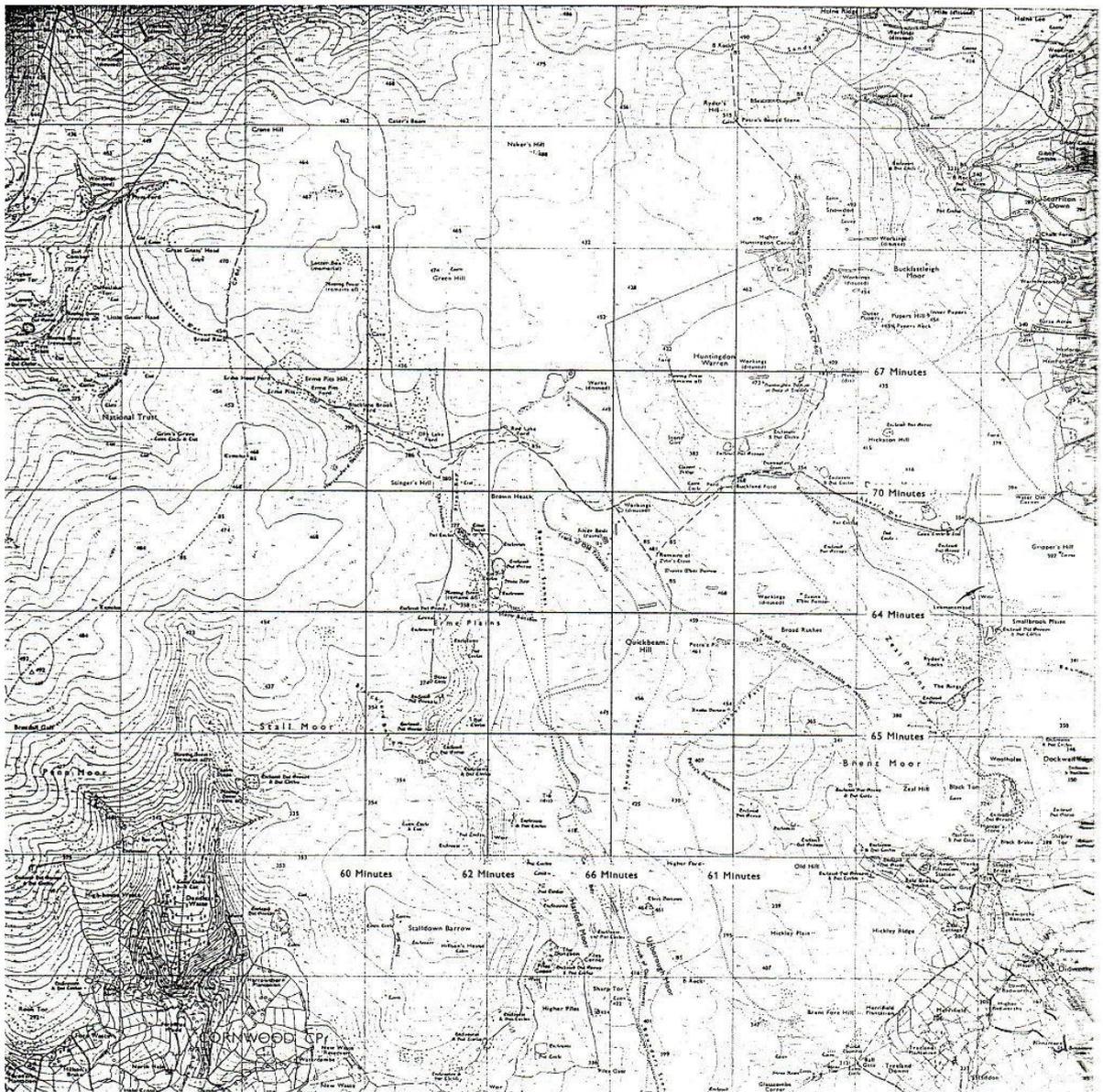
388 - Jean-Pierre Raynaud, *Chambre*, 1962



389 - François Morellet, *2 doubles trames 30°, 60°*, 1971



390 - Agnes Martin, *Water*, 1964



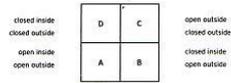
391 - Richard Long, *Eight Walks, Dartmoor, England*, 1974

Serial compositions are multipart pieces with regulated changes. The differences between the parts are the subject of the composition. If some parts remain constant it is to punctuate the changes. The entire work would contain subdivisions which could be autonomous but which comprise the whole. The autonomous parts are units, rows, sets or any logical division that would be read as a complete thought. The series would be read by the viewer in a linear or narrative manner (1 2 3 4 5; A B B C C C; 1 2 3, 3 1 2, 2 3 1, 1 3 2, 2 1 3, 3 2 1) even though in its final form many of these sets would be operating simultaneously, making comprehension difficult. The aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information. Whether the viewer understands this information is incidental to the artist; he cannot foresee the understanding of all his viewers. He would follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. Chance, taste, or unconsciously remembered forms would play no part in the outcome. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise.

The premise governing this series is: to place one form within another and include all major variations in two and three dimensions. This is to be done in the most succinct manner, using the fewest measurements. It would be a finite series using the square and cube as its syntax. A more complex form would be too interesting in itself and obstruct the meaning of the whole. There is no need to invent new forms. The square and cube are efficient and symmetrical. In order to free a square within a larger square, the larger square is divided into nine equal parts. The center square would be equally distant from the outer square and exactly centered. A single measurement is used as the basis for the series. There is a large version and a small version. In the larger, the basic measure is 28" (A 28" tube can be made in one piece to fit through the smallest door—30"). The outer measure was formed by multiplying 28" by 3 and subtracting the width of the material (1 1/2"—the pieces were constructed of 1 1/2" square aluminum tubing) 28" x 3 = 84 - (1 1/2" x 1 1/2") = 81". The two measurements for the large set are 28" and 81". All of the pieces in the series contain these measurements (The first pieces are 1 1/2" high because that is the height of the metal). The two measurements in the smaller set are 13 1/4" and 4 1/4"."

The set contains nine pieces. They are all of the variations within the scope of the first premise. The first variation is a square within a square. The other variations follow: a cube within a square, a square within a cube, an outer form raised to the height of the inner cube, the inner cube raised to the height of the outer, larger cube, a cube within a cube and all cross-matching of these forms. The first set contains nine pieces. These pieces are laid out on a grid. The grid equalizes the spacing and makes all of the pieces and spaces between of equal importance. The individual pieces are arranged in three rows of three forms each. In each row there are three different parts and three parts that are the same. The inner forms of one row of three are read in sequence, as are the outer forms. The possible permutations of these rows are: 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9, 1 4 7, 2 5 8, 3 6 9, 1 5 9, 3 3 5 7.

The sets of nine are placed in four groups. Each group comprises variations on open or closed forms.

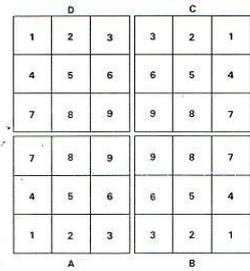
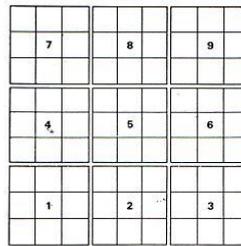


In cases in which the same plane is occupied by both the inside and outside forms, the inside plane takes precedence. This is done so that there is more information given the viewer. If it were the obverse more forms would be invisible, impeding the viewer's understanding of the whole set. When the larger form is closed and the top of the smaller form is not on the same plane as the larger—but lower—the smaller form is placed inside. If the viewer cannot see the interior form he may believe it is there or not but he knows which form he believes is there or not there. The evidence given him by the other pieces in the set, and by reference to other sets will inform him as to what should be there. The sets are grouped in the most symmetrical way possible. Each set mirrors the others, with the higher pieces concentrated in the center. The grouping of sets allows additional sets to become obvious such as: A9, B9, C9, D9, or A25B8258.

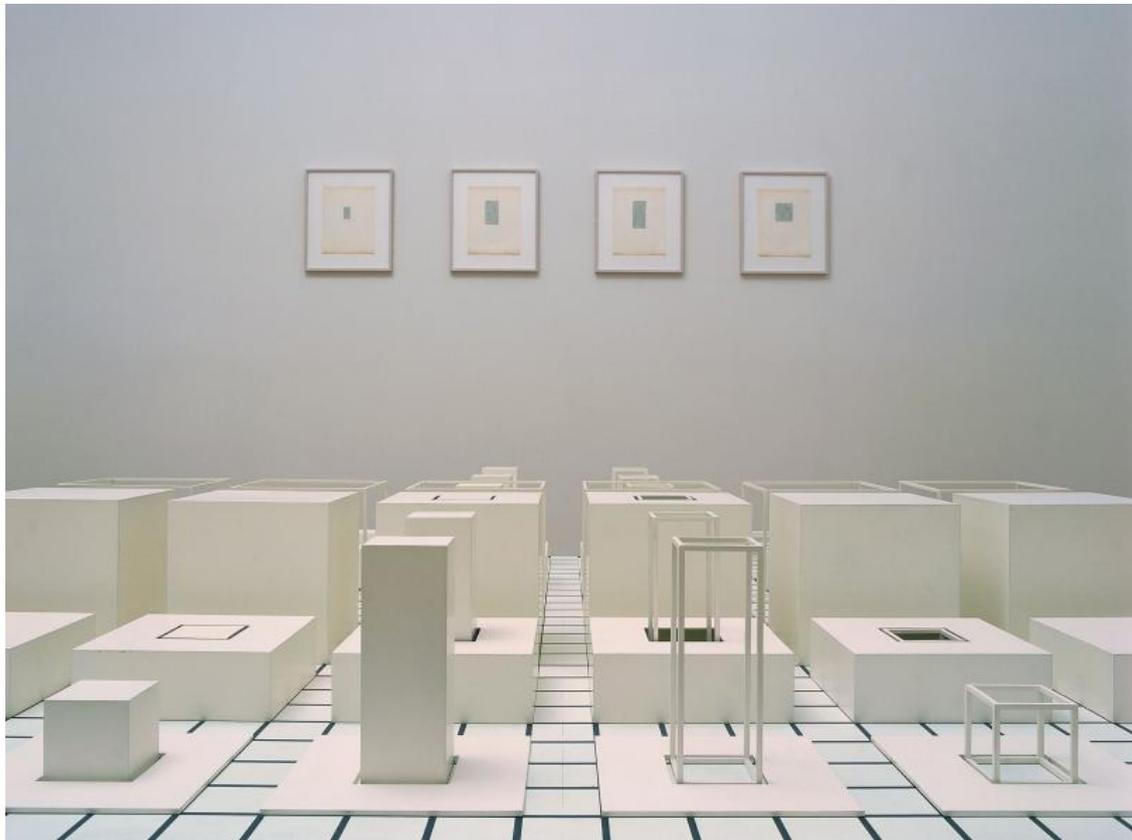
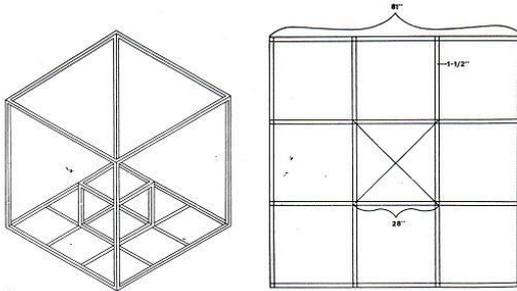
The measurements for the large set are:

- 1. Inside 28" x 28" 2. Inside 28" x 28" x 28" 3. Inside 28" x 28" x 81"
- Outside 81" x 81" Outside 81" x 81" Outside 81" x 81"
- 4. Inside 28" x 28" 5. Inside 28" x 28" x 28" 6. Inside 28" x 28" x 81"
- Outside 81" x 81" x 28" Outside 81" x 81" x 28" Outside 81" x 81" x 28"
- 7. Inside 28" x 28" 8. Inside 28" x 28" x 28" 9. Inside 28" x 28" x 81"
- Outside 81" x 81" x 81" Outside 81" x 81" x 81" Outside 81" x 81" x 81"

For the small set substitute 13 1/4" for 81" and 4 1/4" for 28".

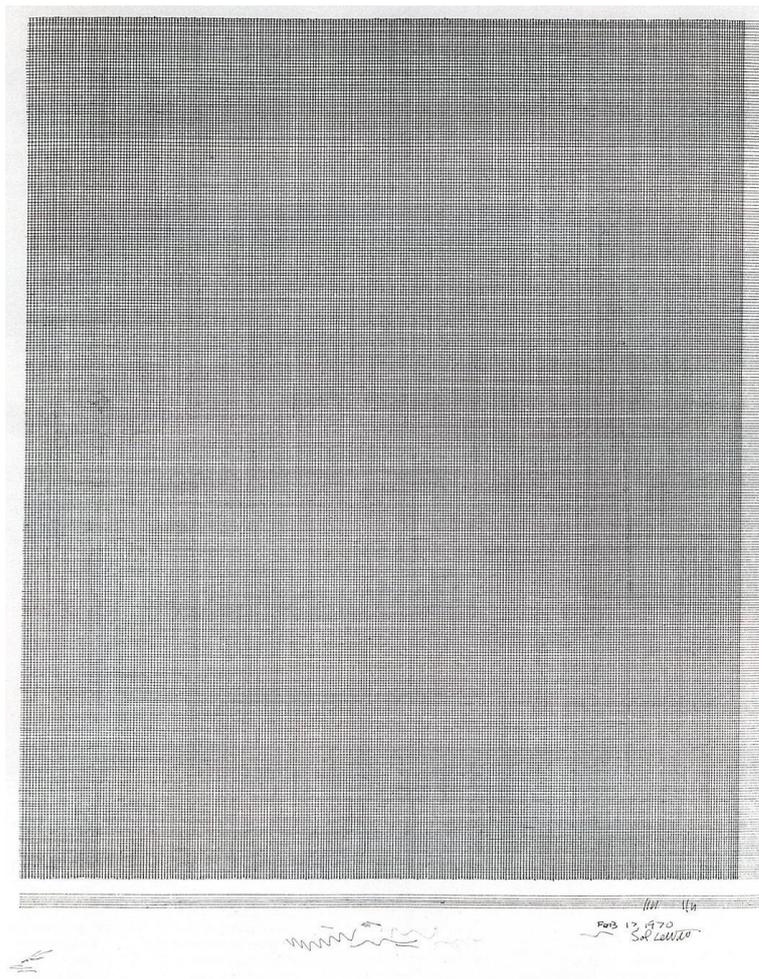


Reprinted from Aspen Magazine, section 17, nos. 5-6, 1966, n.p.



392a - Sol Lewitt, *Serial Project No. 1. (ABCD)*, 1966 (l'énoncé)

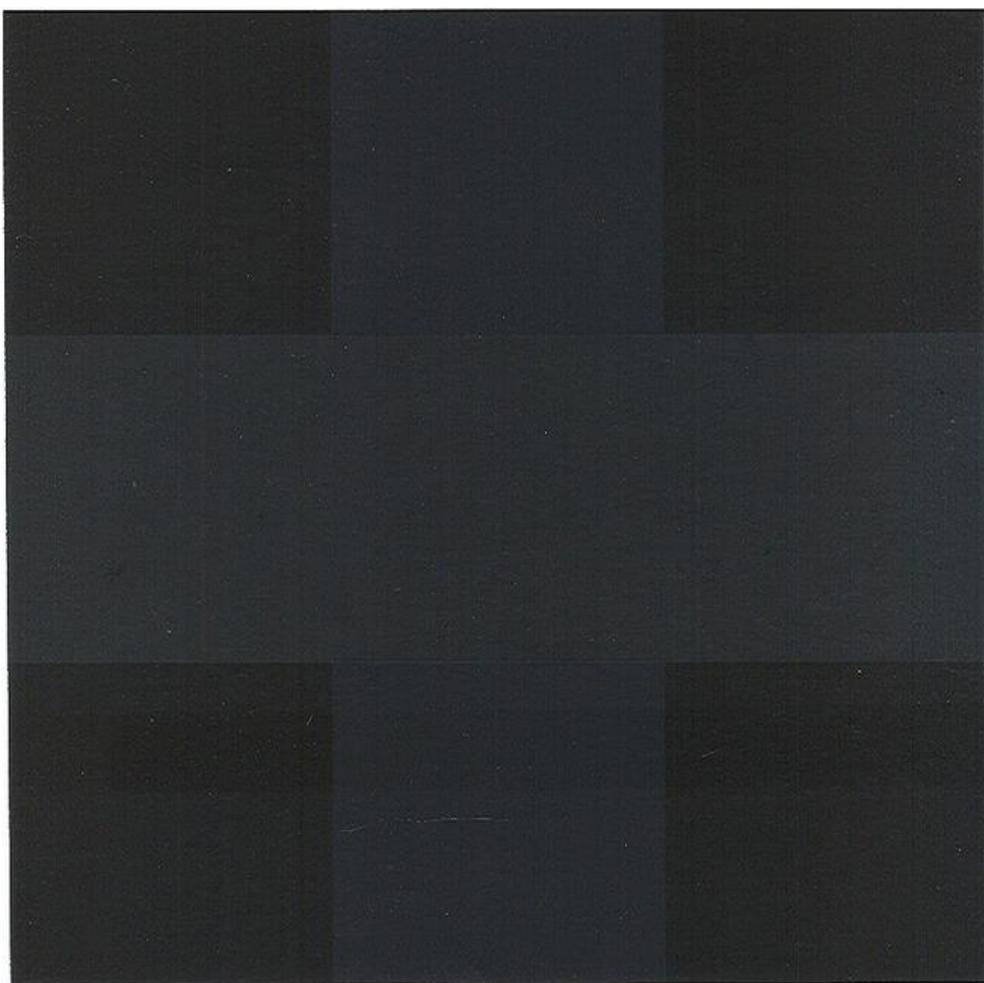
392b - Sol Lewitt, *Serial Project No. 1. (ABCD)*, 1966 (une réalisation)



392c - Sol Lewitt, *Vertical and horizontal lines*, 1970
392d - Sol Lewitt, *Wall Drawing 419*, version MASS MoCA, septembre 1984

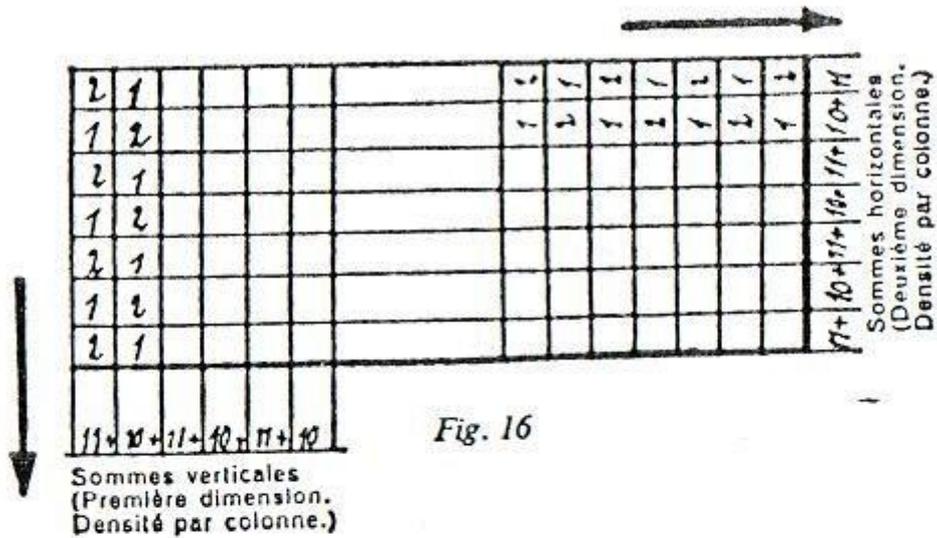


393 - Martin Barré, *74-75-B-113 x 105*, 1974-75



394 - Ad Reinhardt, *Ultimate Painting n° 6*, 1960

STRUCTURE DENSIMÉTRIQUE DANS LES DEUX DIMENSIONS (l'Echiquier)



Sommes horizontales et verticales (fig. 16):

$$11 + 10 + 11 + 10 + 11 + 10 = (11 + 10) + (11 + 10) + (11 + 10) + (11 + 10) = 21 + 21 + 21 = I + I + I.$$

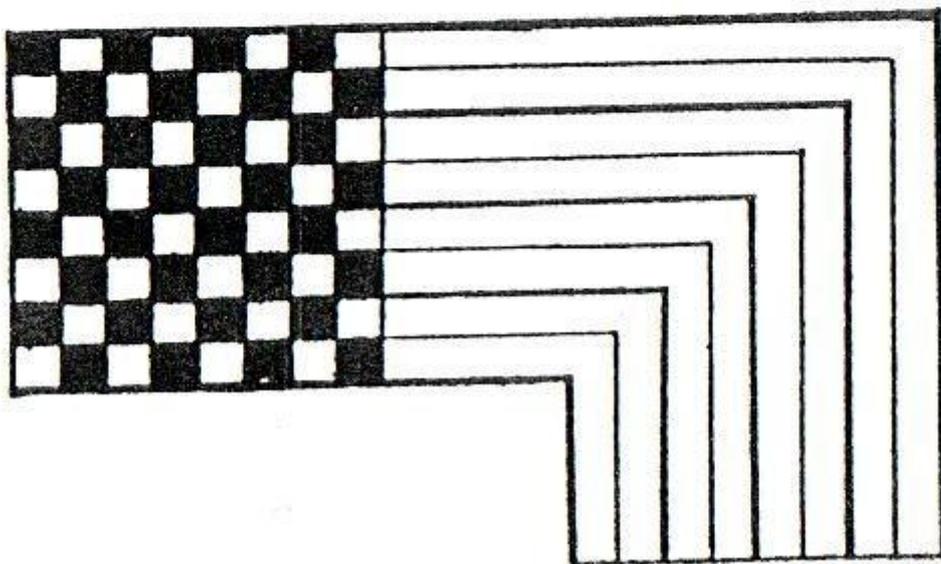
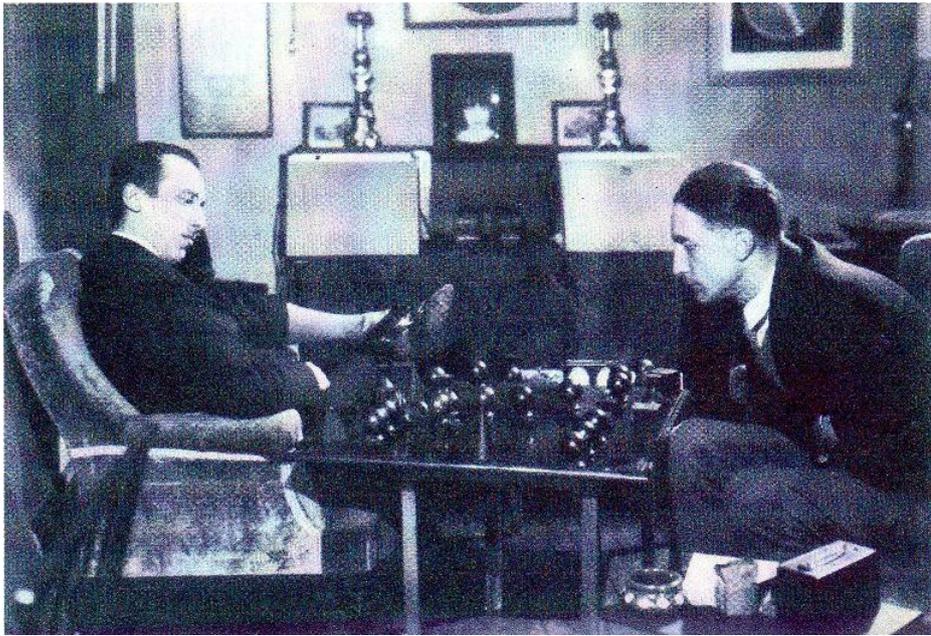


Fig. 17

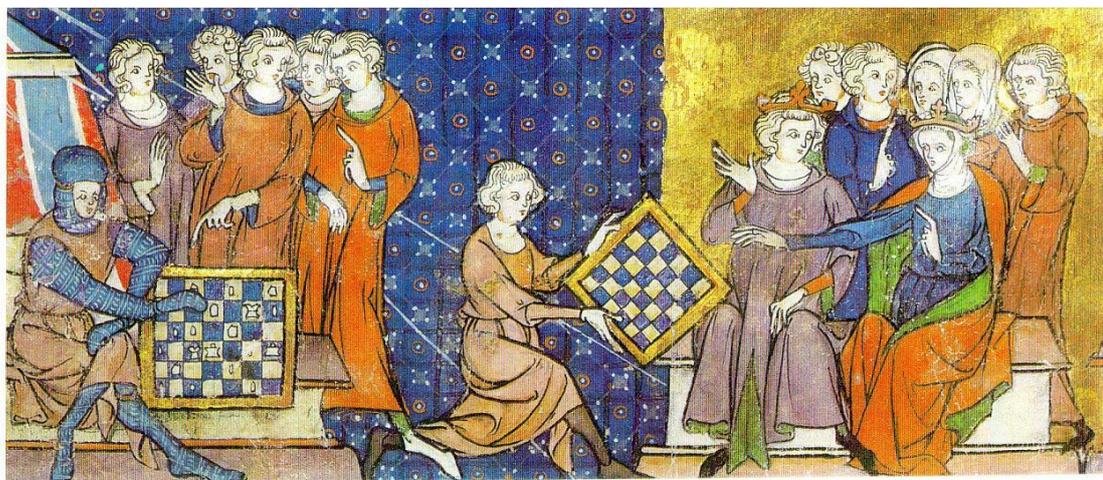
Fig. 17 : les deux dimensions combinées (croisement)



395b - Paul Klee, *En rythme (Rhythmisches)*, 1930
395c - Paul Klee, *Suréchech (Überschach)*, 1937



396 - Marcel Duchamp jouant aux échecs en 1925



397 - Lancelot du Lac dédiant sa victoire à la reine Guenièvre, enluminure de la fin du XIIIème siècle, in Keene, *Histoire du jeu d'échecs*



III. 398a - François Bouchon, *Patchworks*, 2002

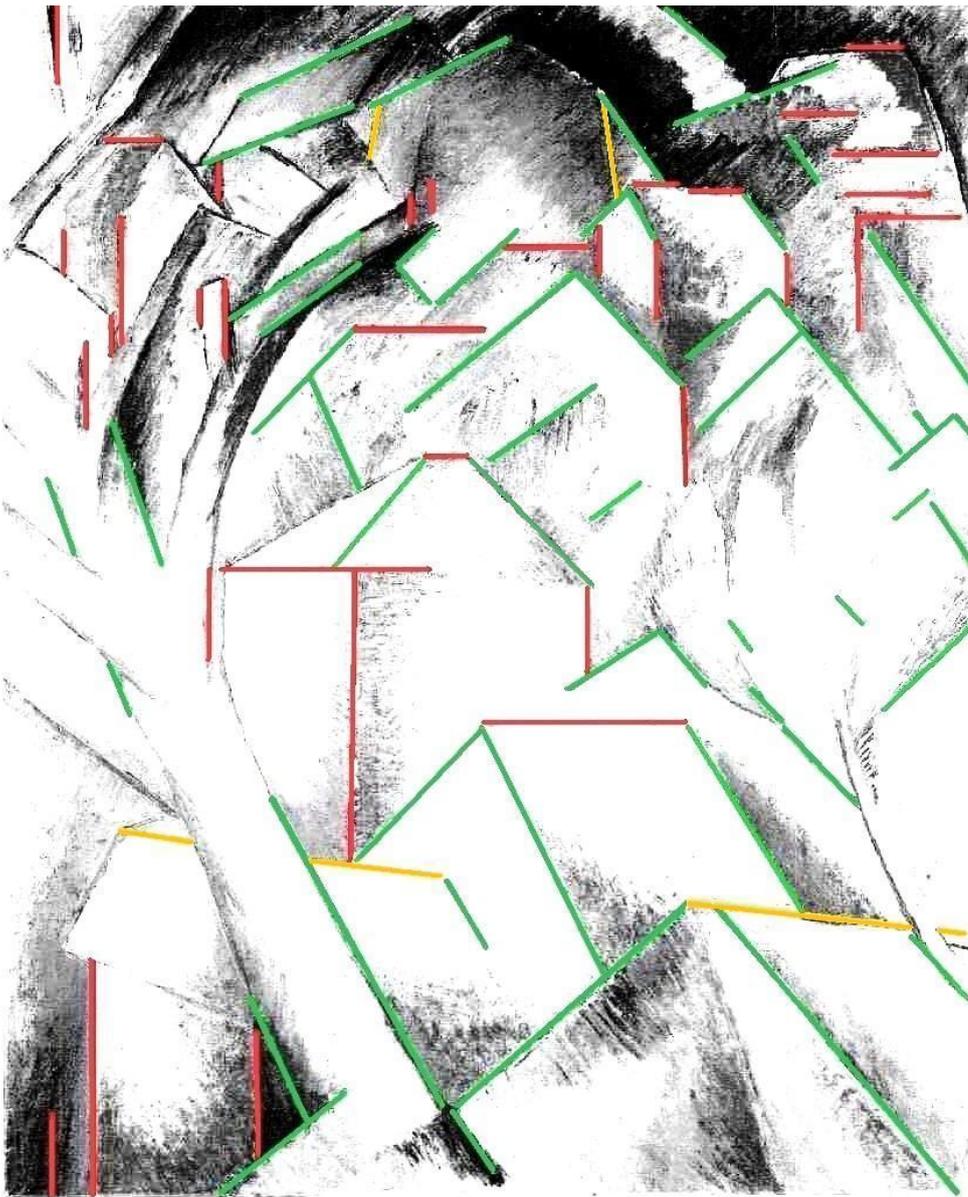


398b - François Bouchon, *Patchworks*, 2002 (détail)
398c - François Bouchon, *Patchworks*, 2002 (détail)

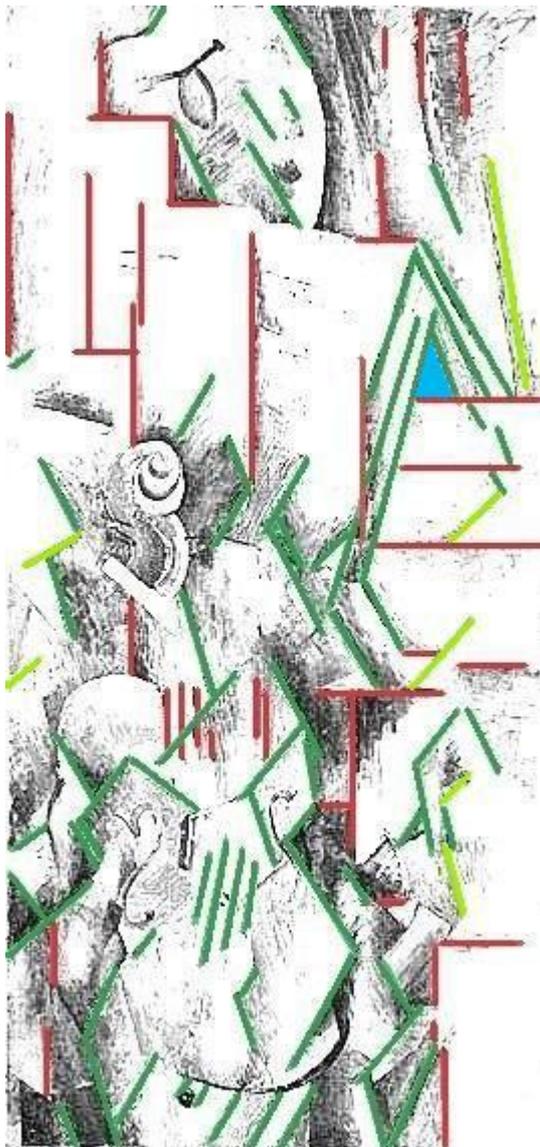


399 - François Bouchon, *Patchworks*, 2002 (détail)

FIGURES



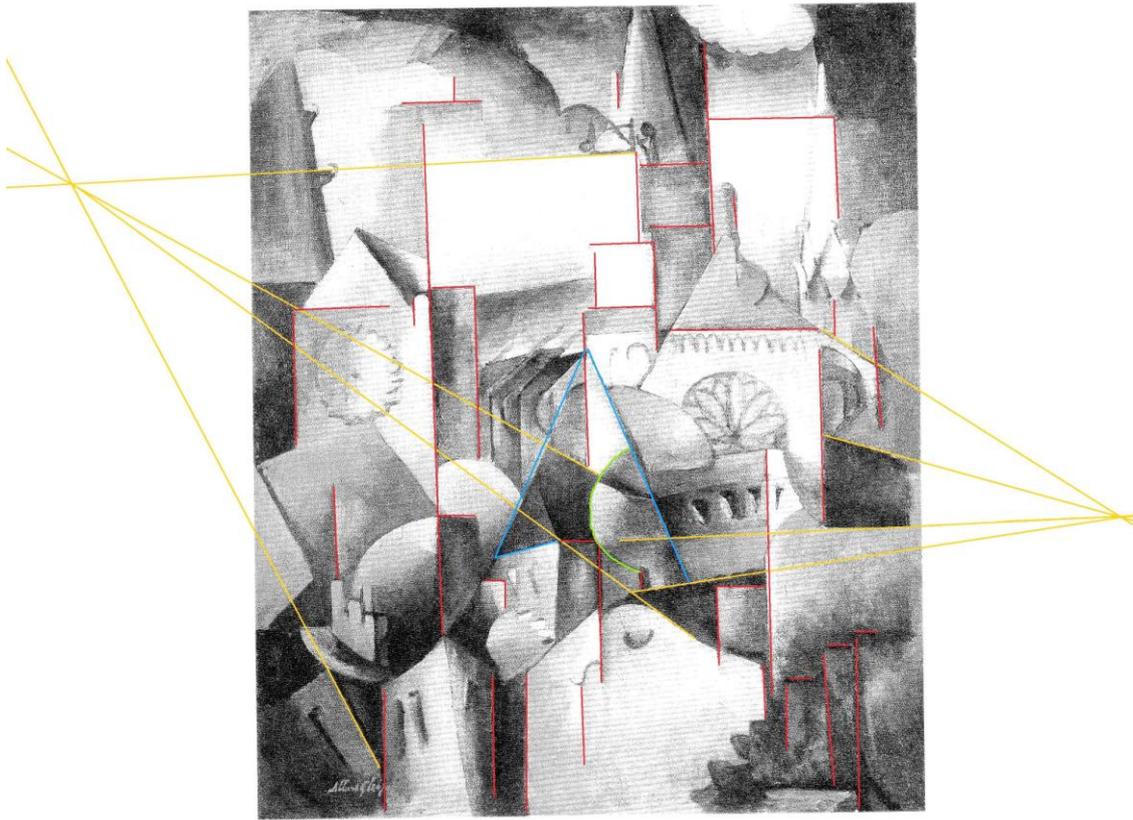
1 - Georges Braque, *Maisons à l'Estaque* (1908) : grille orthogonale, grille oblique et lignes pseudo perspectives



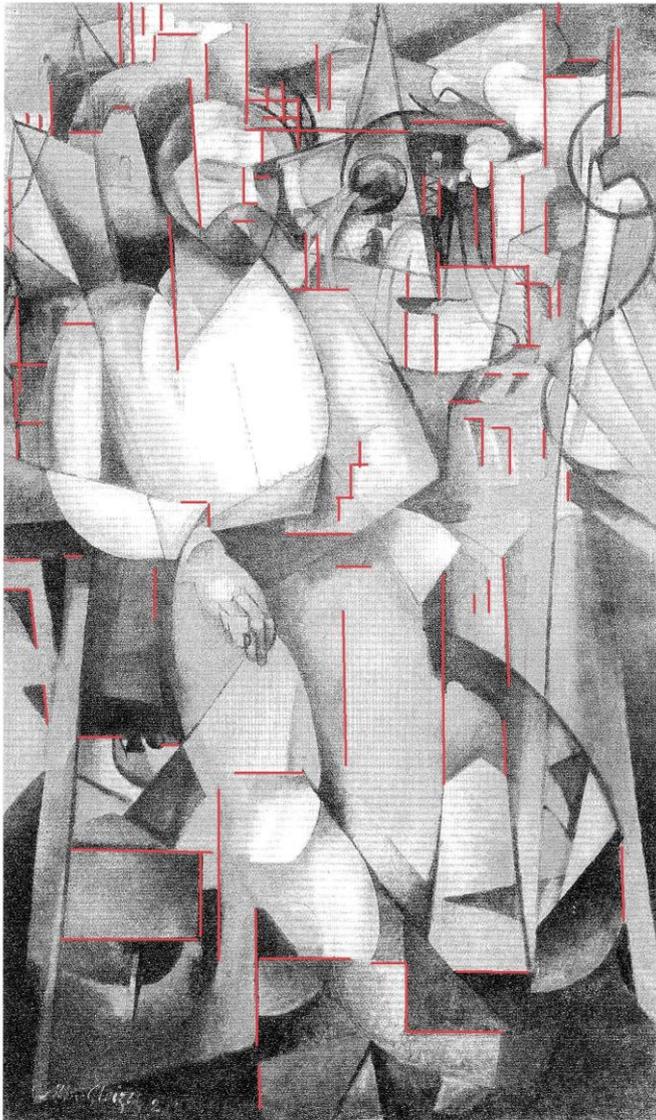
2 - Georges Braque, *Violon et palette* (1909) : grille orthogonale, grille oblique et triangle « clé »



3 - Albert Gleizes, *Femme au phlox* (1910) : grille orthogonale et grille oblique



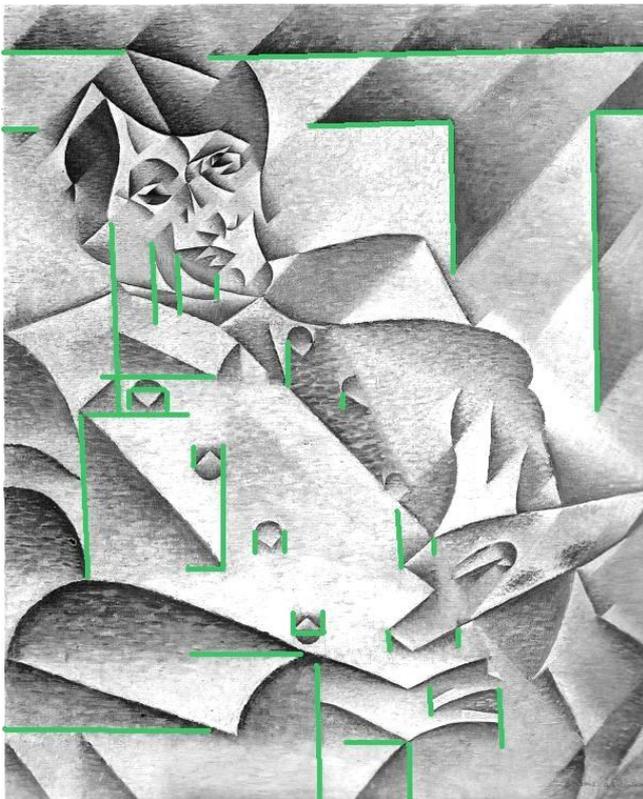
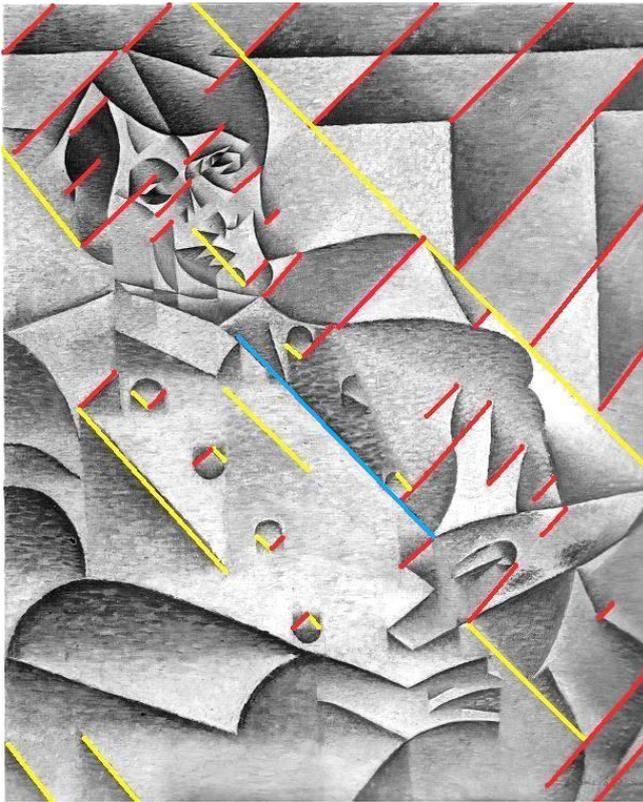
4 - Albert Gleizes, *Cathédrale* (1912) : grille orthogonale, lignes pseudo perspectives et figure « mode d'emploi »



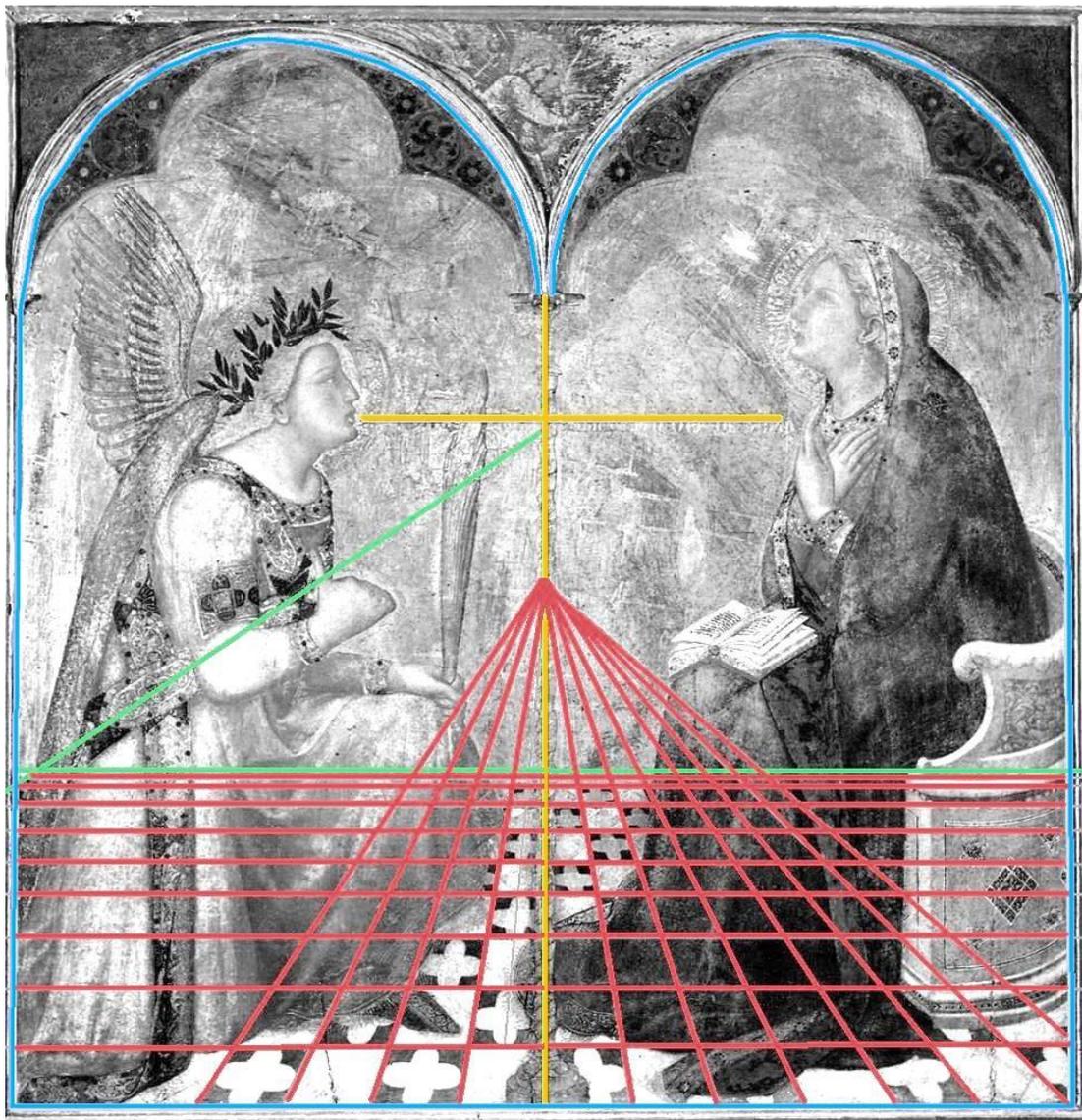
5 - Albert Gleizes, *L'Homme au balcon* (1912) : grille orthogonale



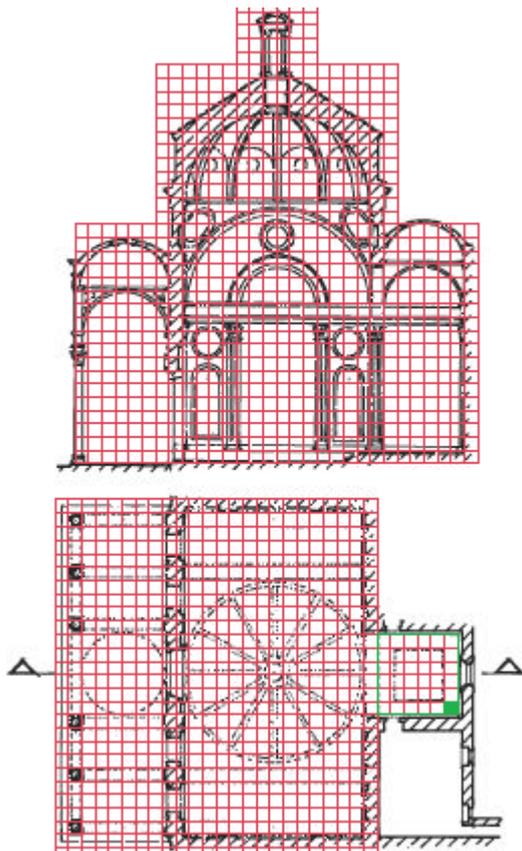
6 - Albert Gleizes, *Composition* (1915) : grille orthogonale et signe « tableau »



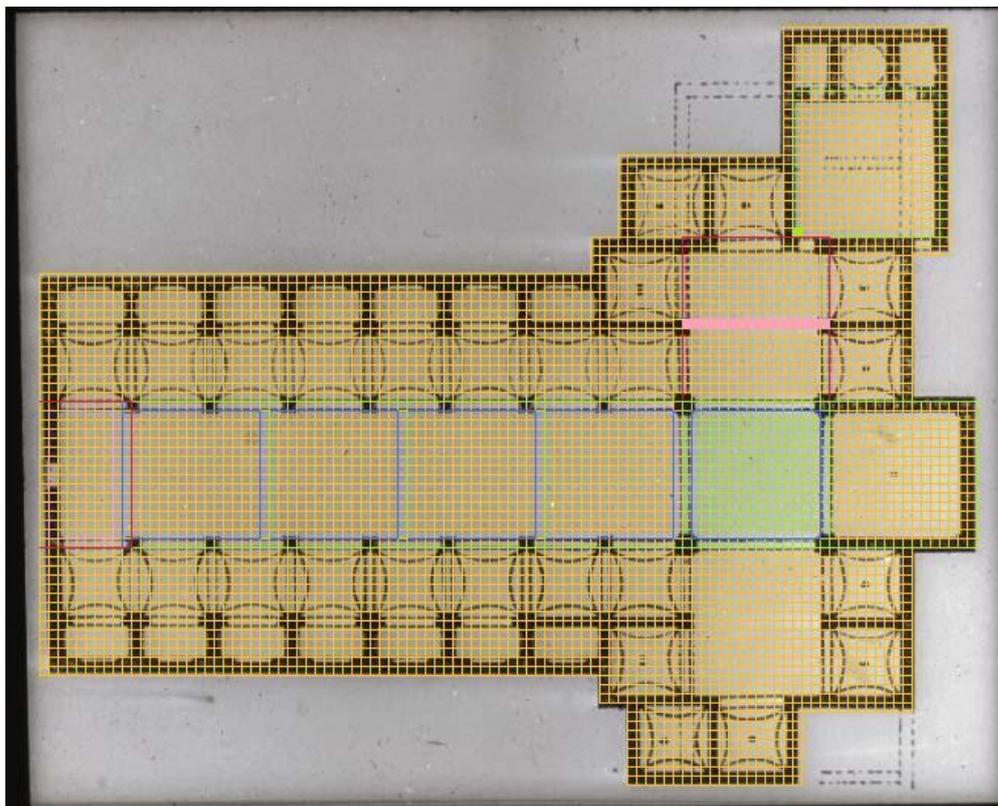
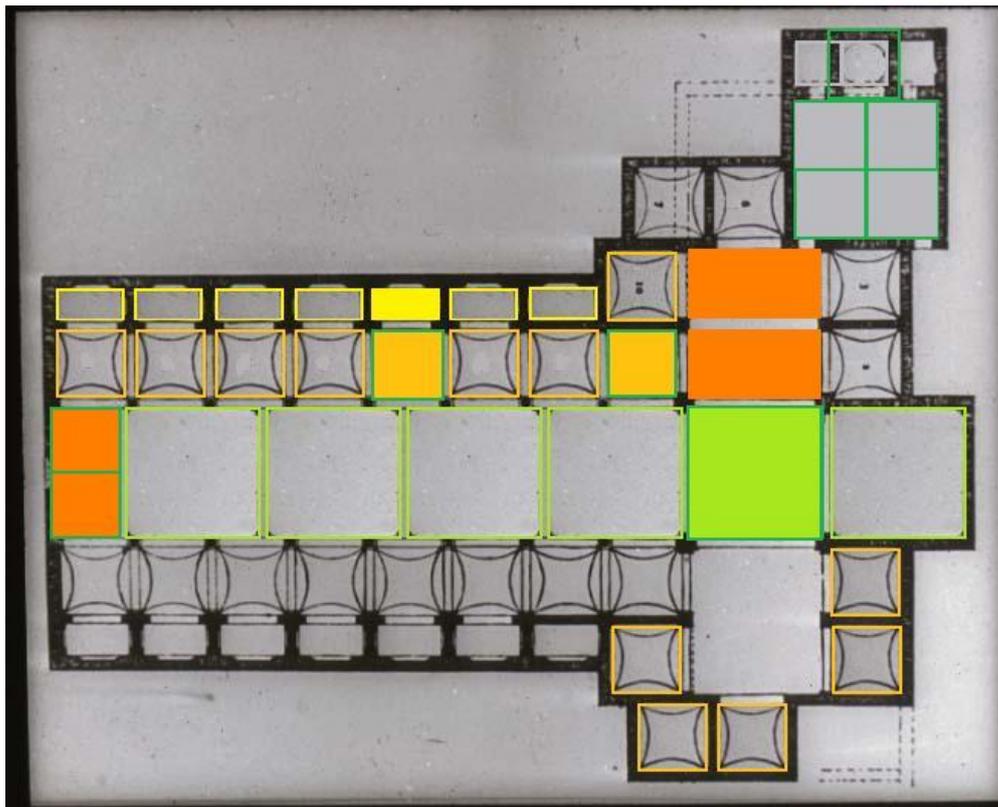
7 - Juan Gris, *Portrait de Pablo Picasso* (1912) : grille oblique
8 - Juan Gris, *Portrait de Pablo Picasso* (1912) : grille orthogonale



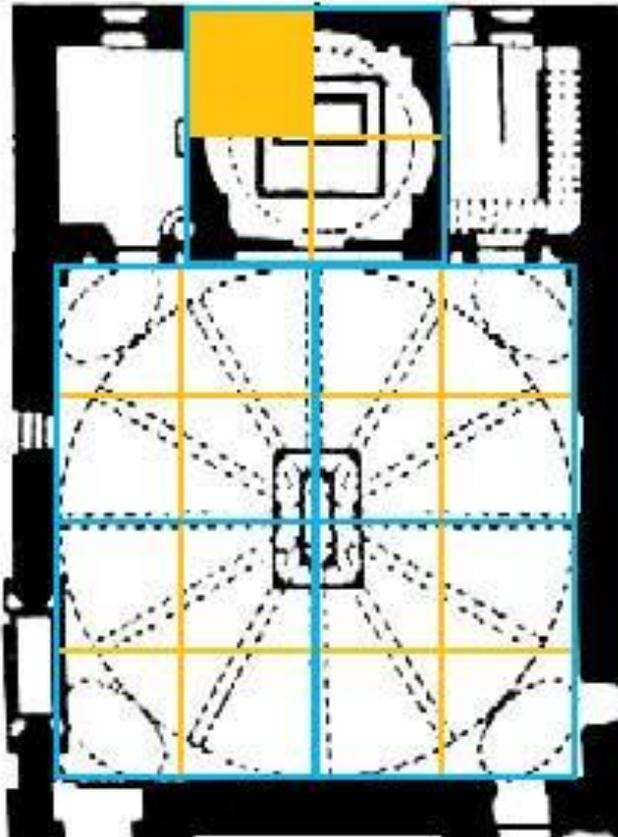
9 - Ambrogio Lorenzetti, *Annunciation* (1344) : lignes perspectives et décalage latéral, signe « Croix » et « Tables de la Loi »



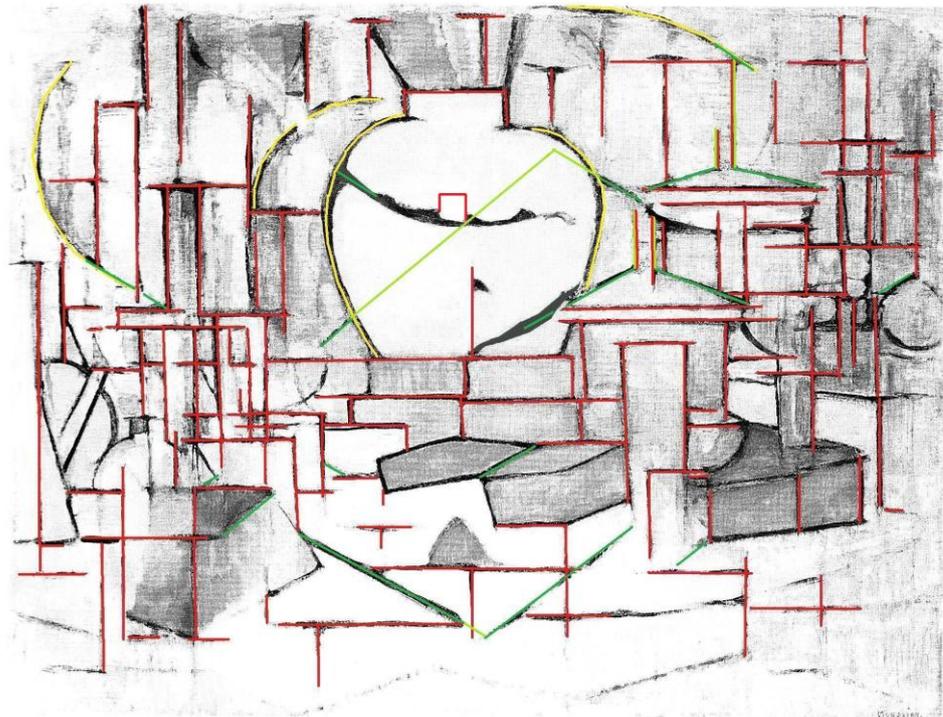
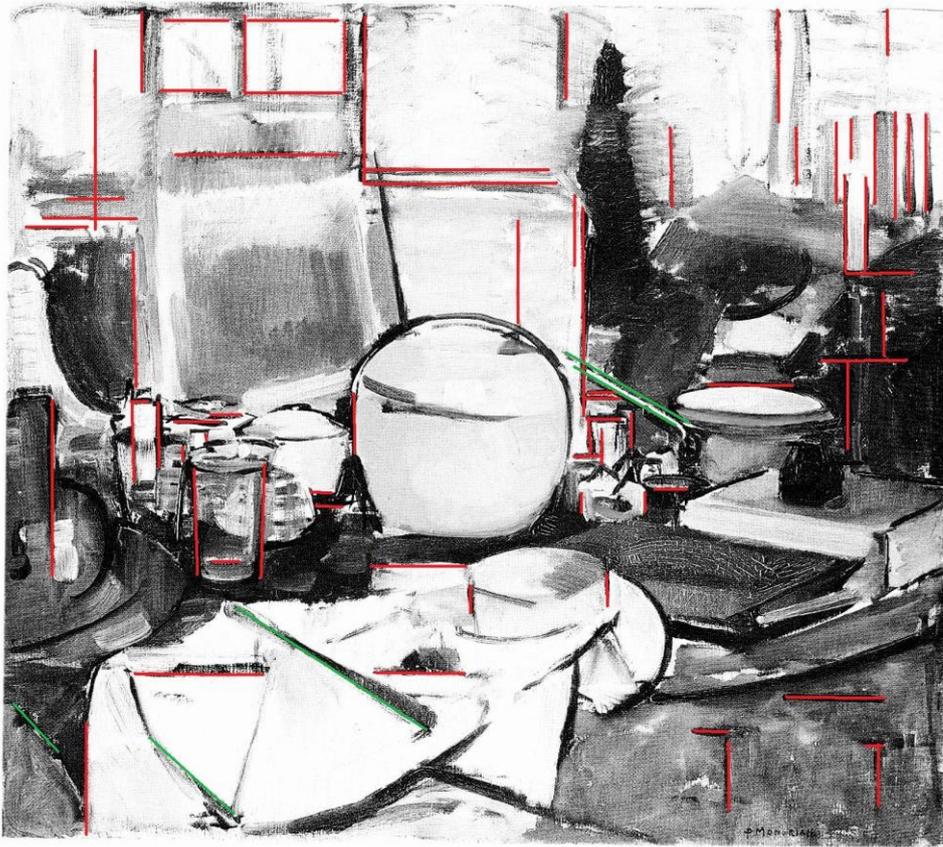
10 - Filippo Brunelleschi, Plan et élévation de la Chapelle Pazzi : quadrillage et carré étalon



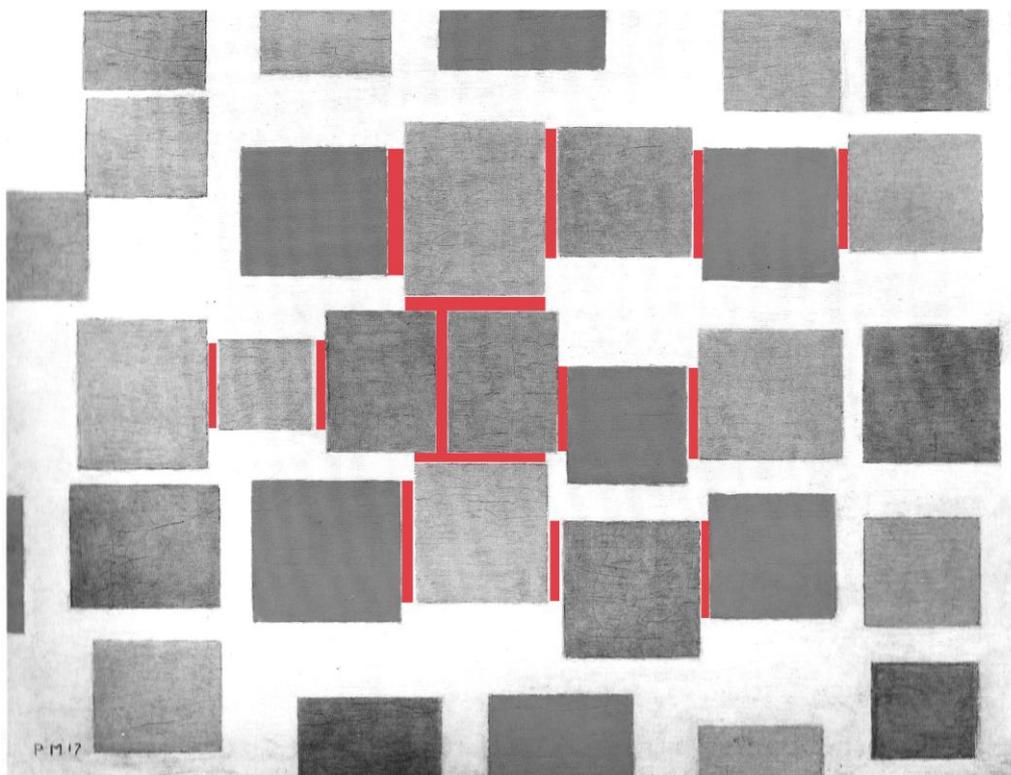
11 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo : carré étalon
 12 - Filippo Brunelleschi, Plan de la Basilique San Lorenzo : quadrillage et décalages



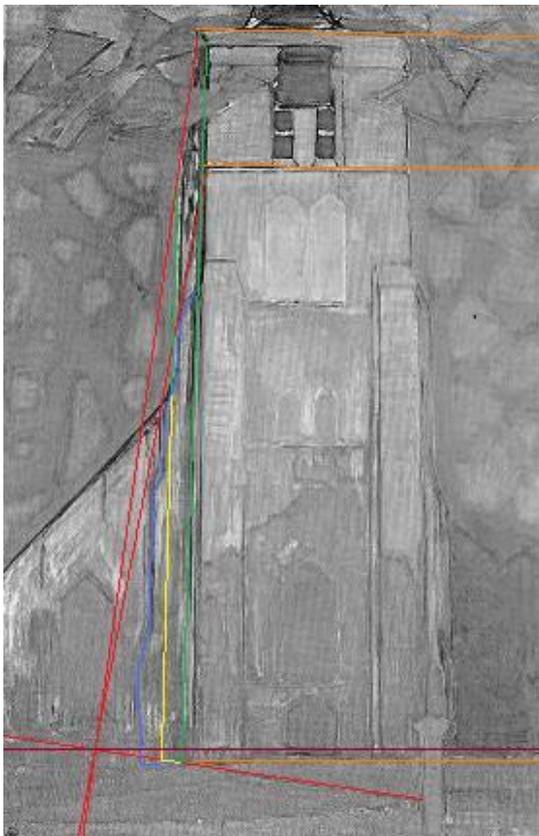
13 - Filippo Brunelleschi, Plan de l'Ancienne Sacristie de la Basilique San Lorenzo : quadrillage et carré étalon



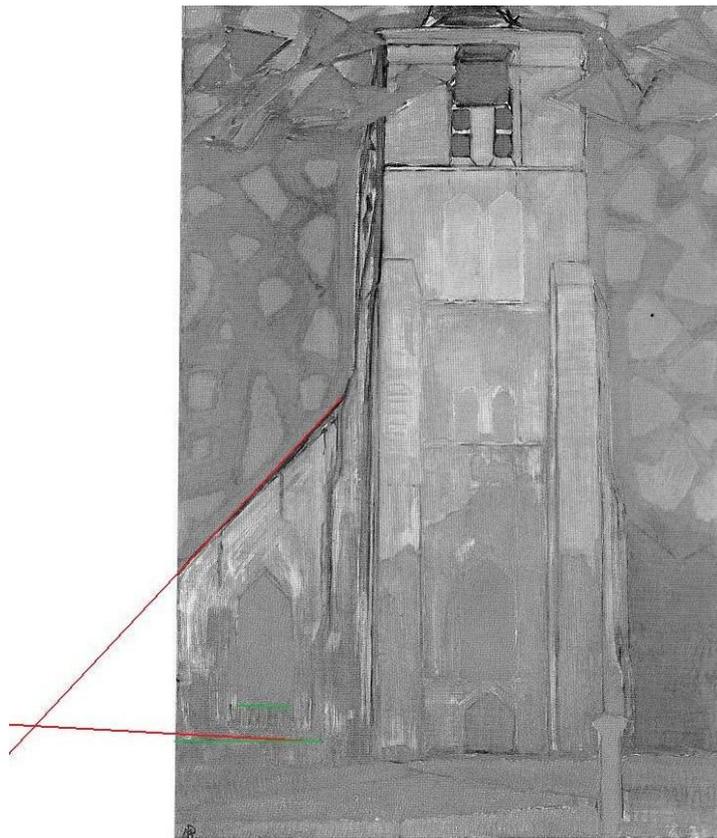
14 - Piet Mondrian, *Nature morte au pot de gingembre I* (1911-1912): grille orthogonale et lignes obliques
 15 - Piet Mondrian, *Nature morte au pot de gingembre II* (1912) : grille orthogonale, lignes pseudo perspectives et répercussions courbes



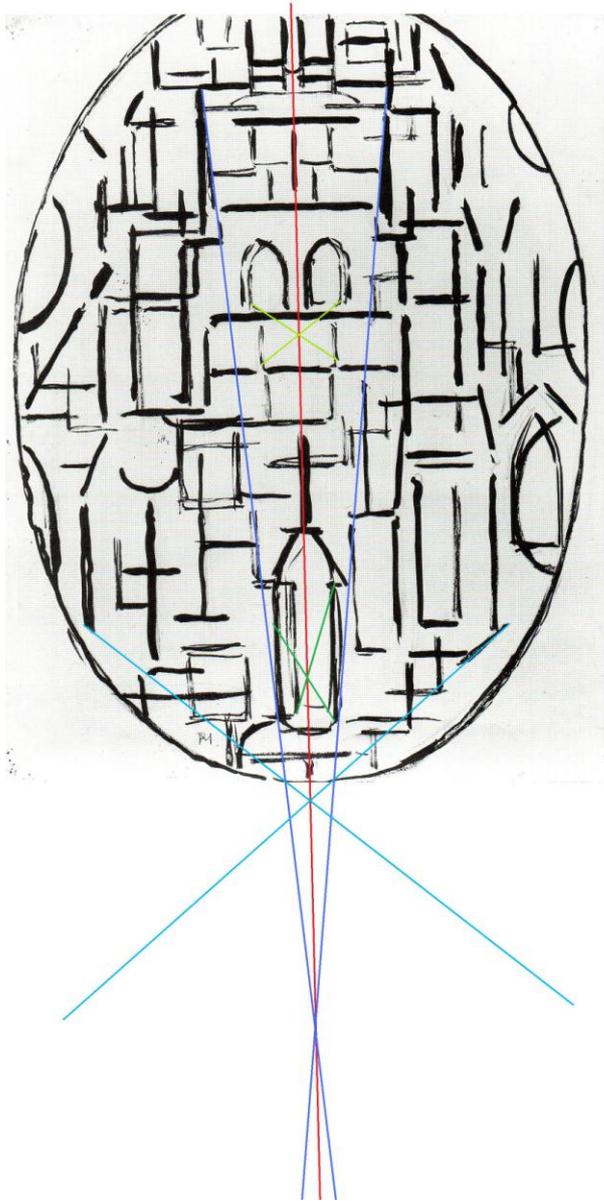
16 - Piet Mondrian, *Composition n° 3* (1917) : où le « fond » fait « traits »



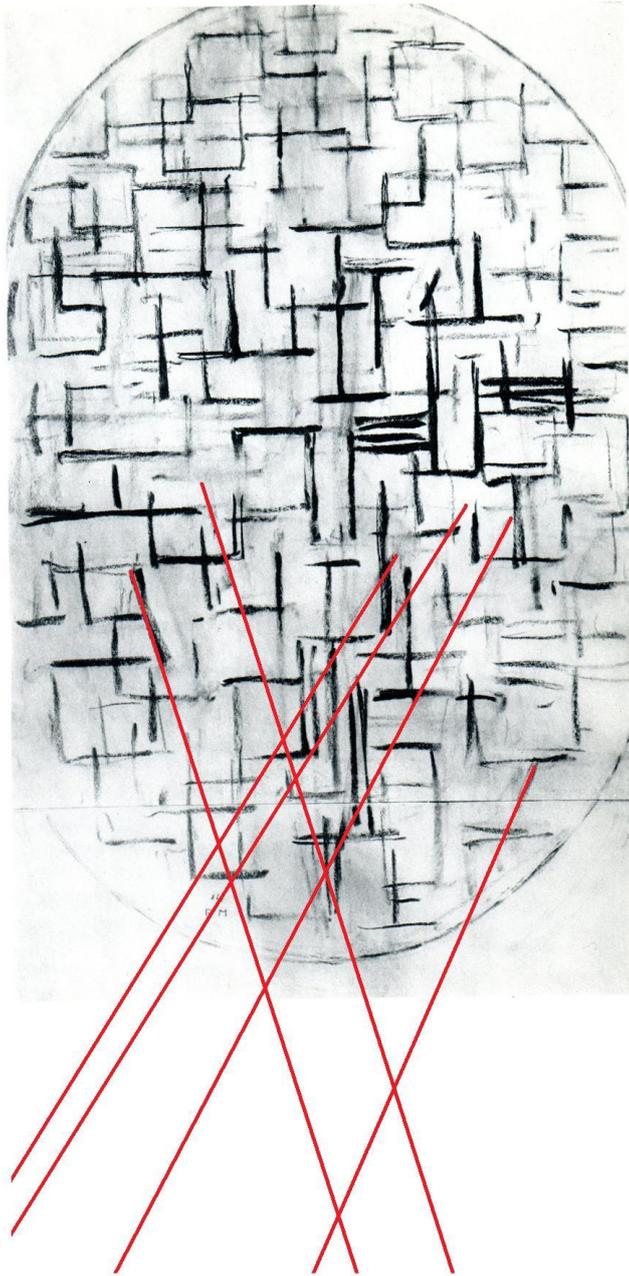
17a - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg* (1909) : lignes perspectives
17b - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg* (1910): lignes perspectives



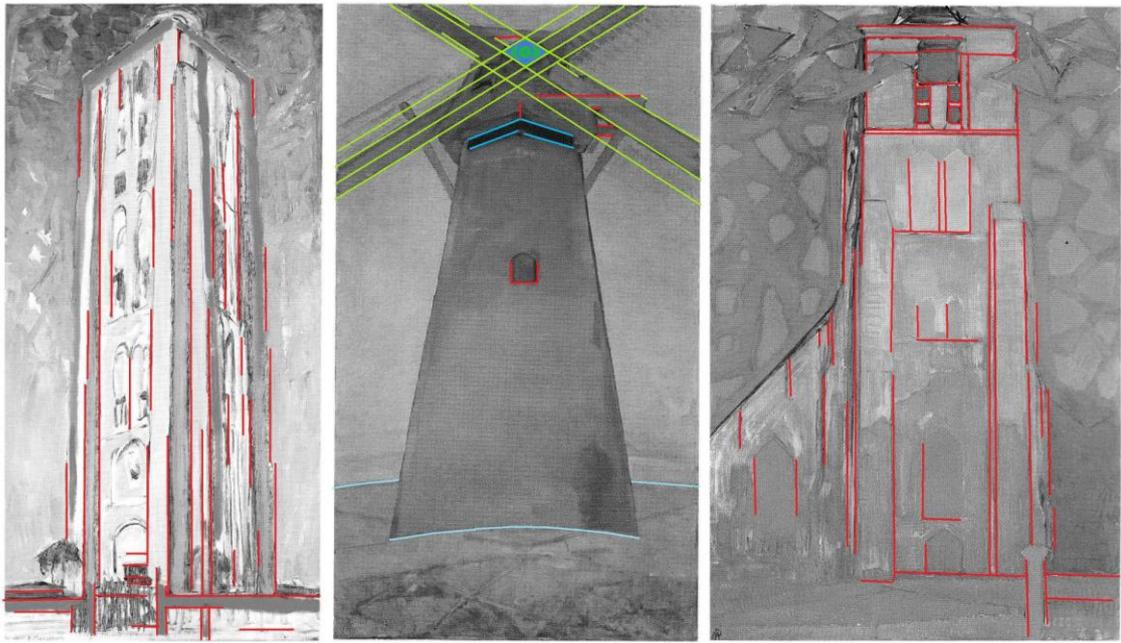
18a - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg* (1910) : lignes pseudo perspectives
18b - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg* (1909) : frontalité de l'excroissance gauche



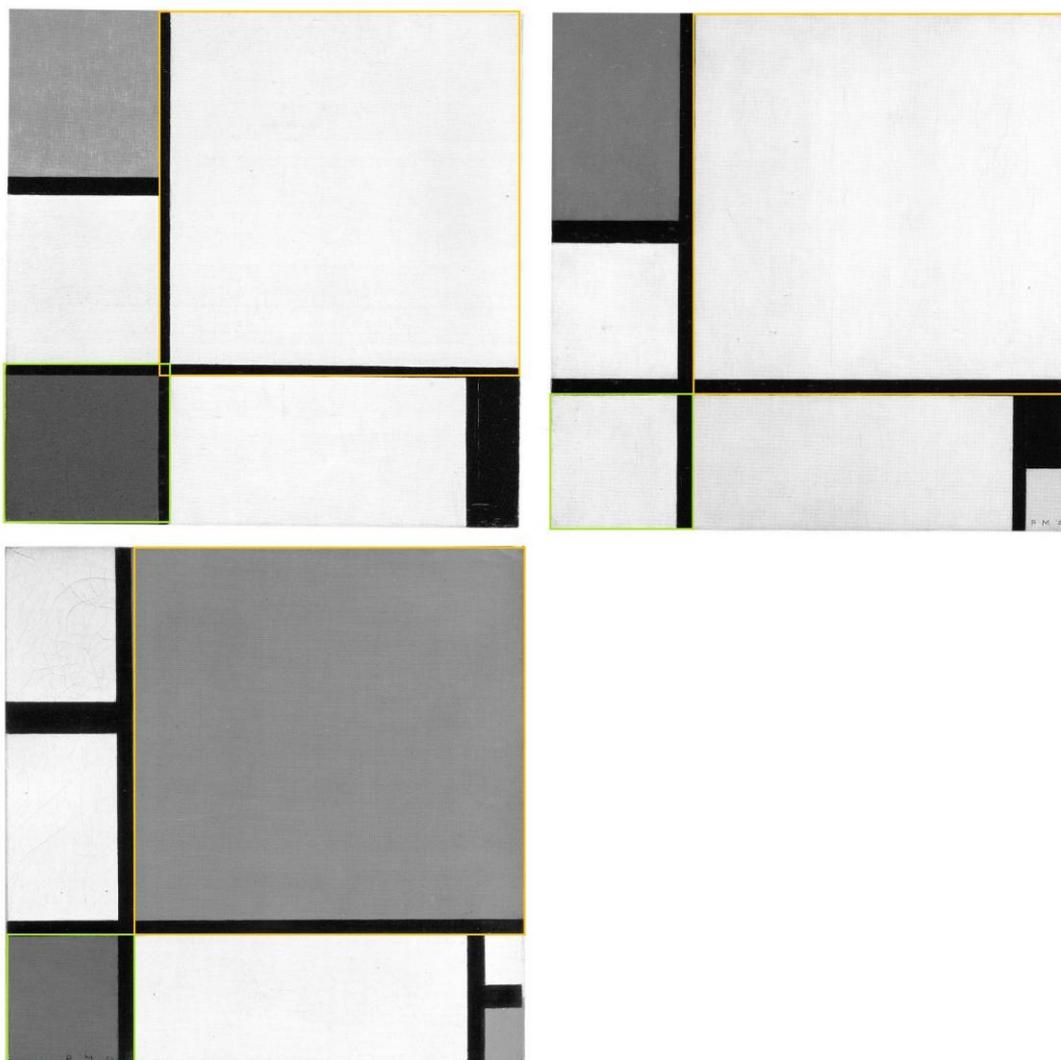
19 - Piet Mondrian, *Eglise de Domburg* (1914) : axe de symétrie verticale comprenant les pseudo points de centre



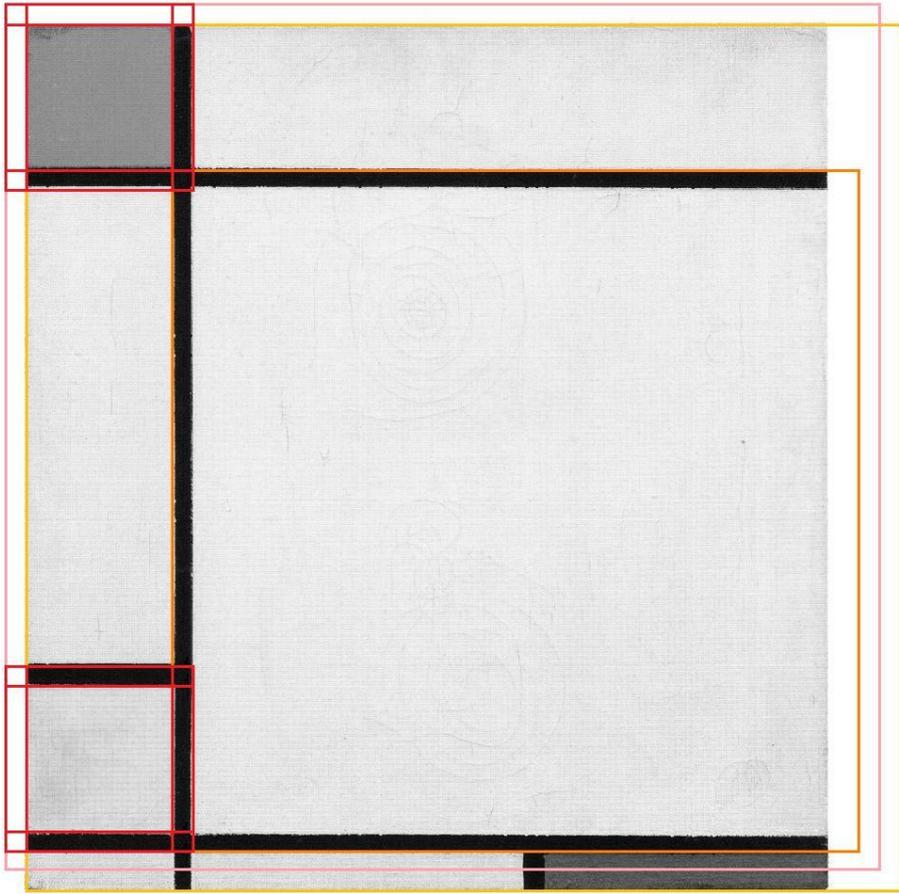
20 - Piet Mondrian, *Façade d'église* (1914) : directions induites par les très rares segments obliques



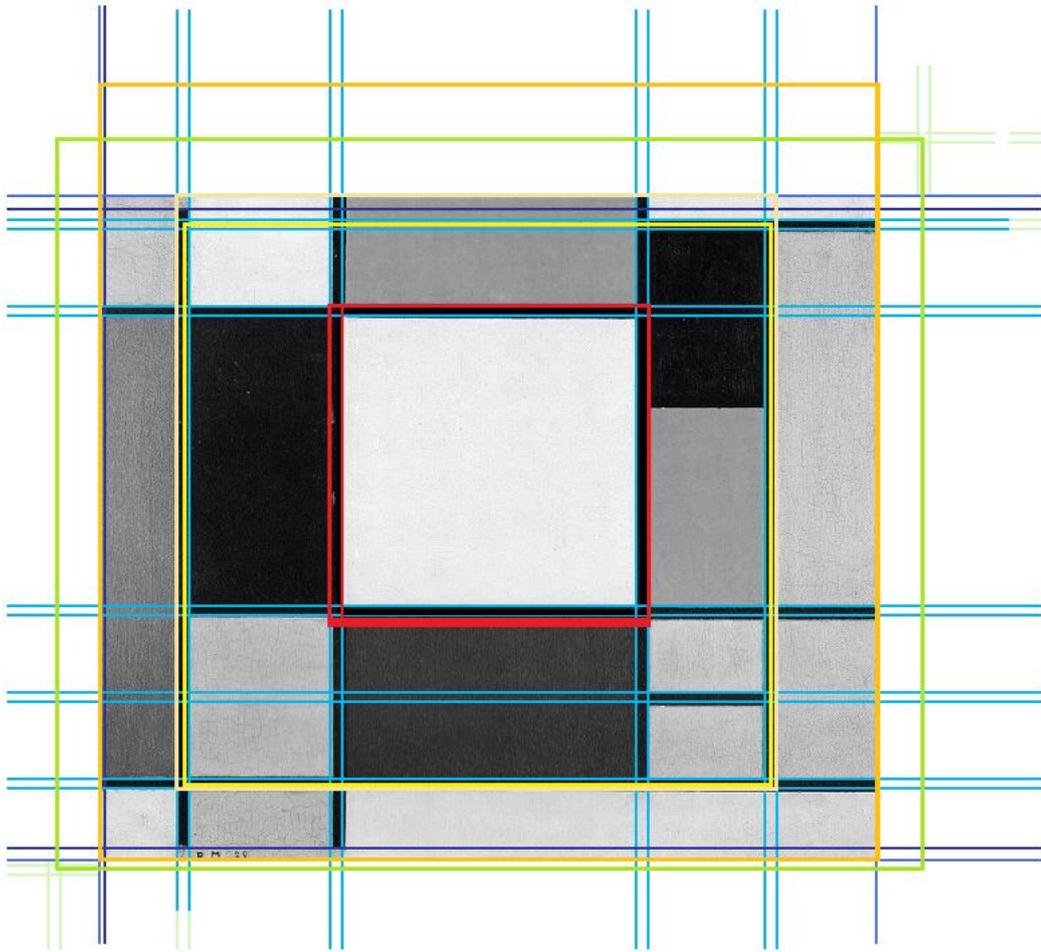
21- Piet Mondrian, *Moulin rouge* (1910) : un tracé singulier



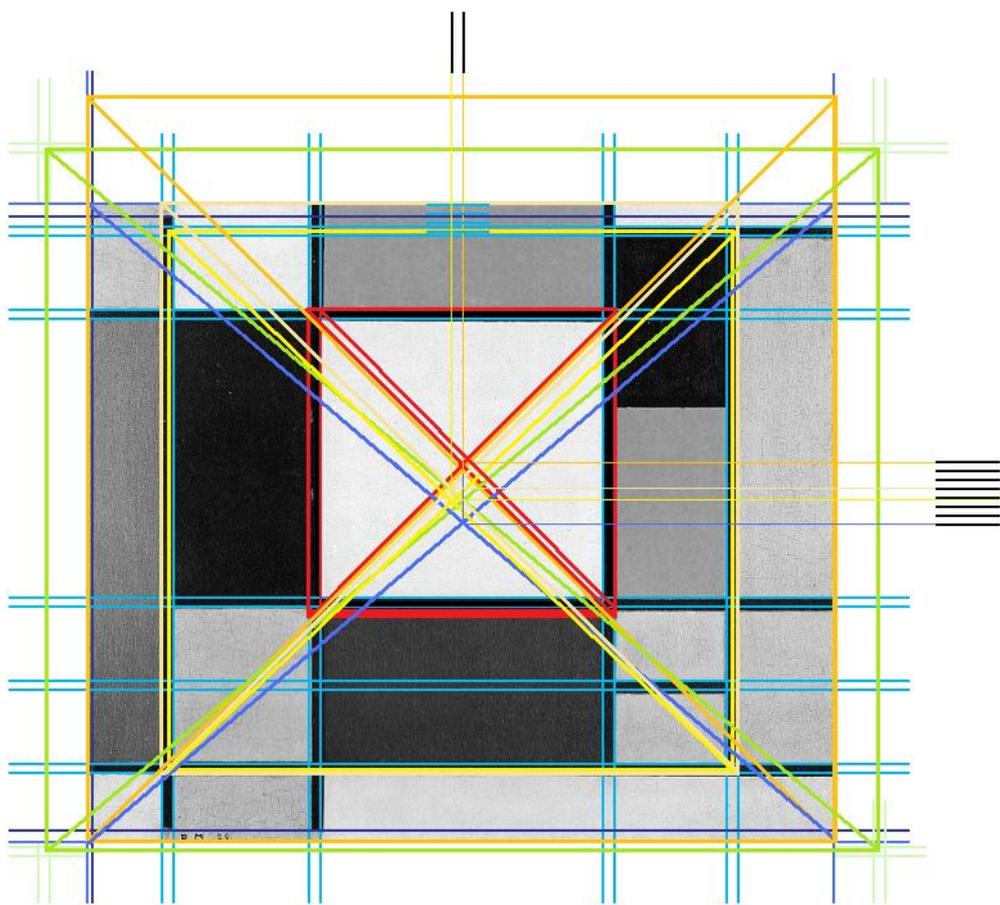
22- Piet Mondrian : les basculements sous-jacents aux œuvres de figure B



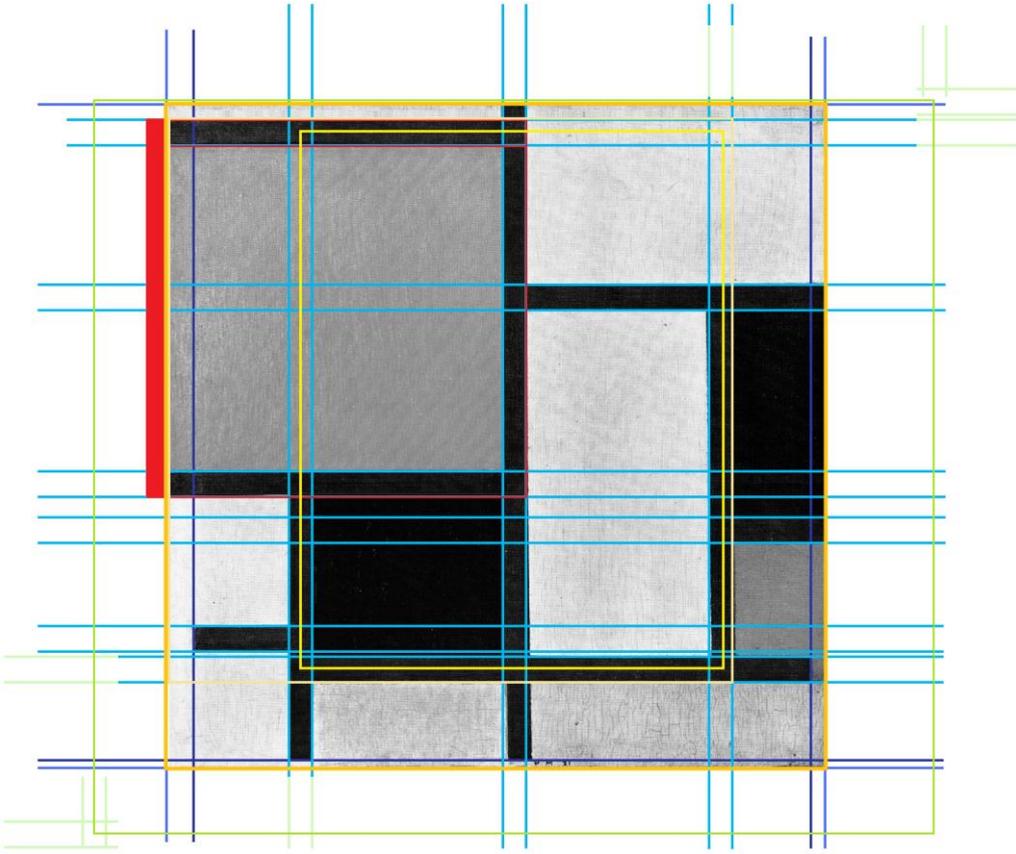
23 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1927) : ses pseudo carrés



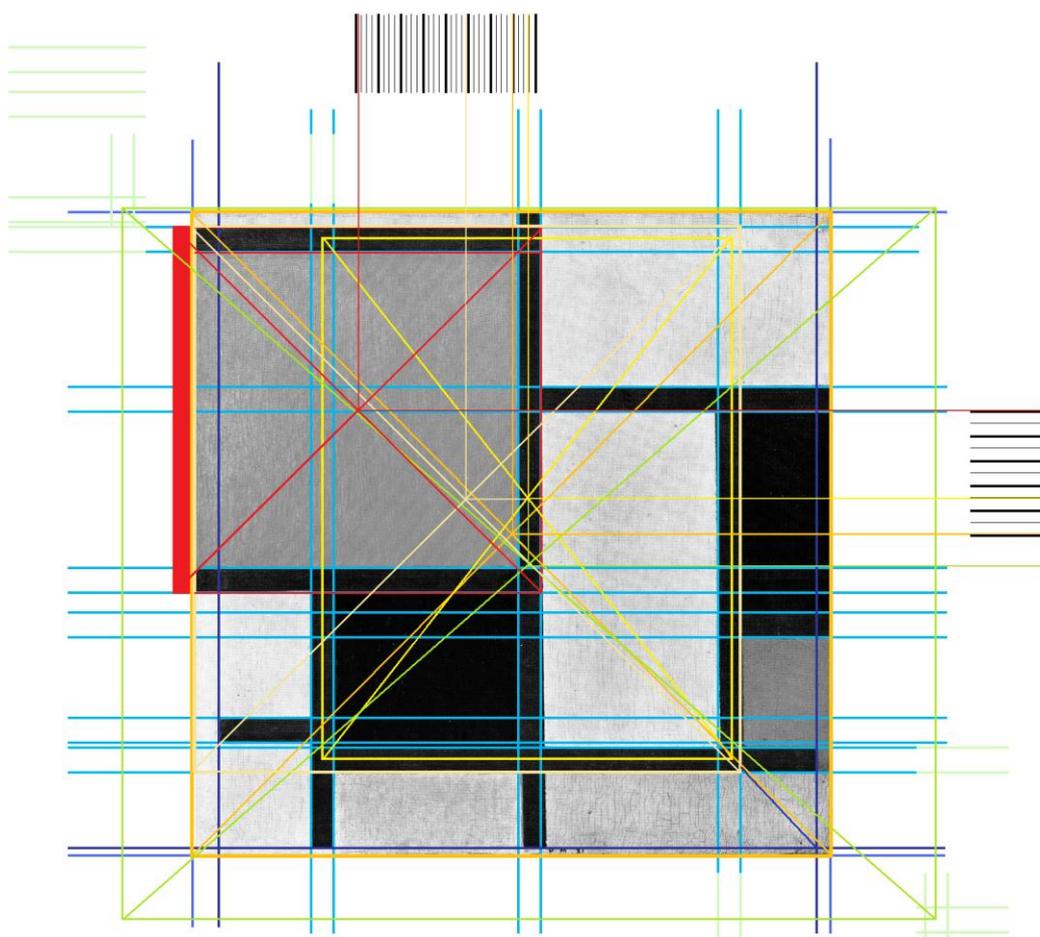
24a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1920) : rectangles caractéristiques



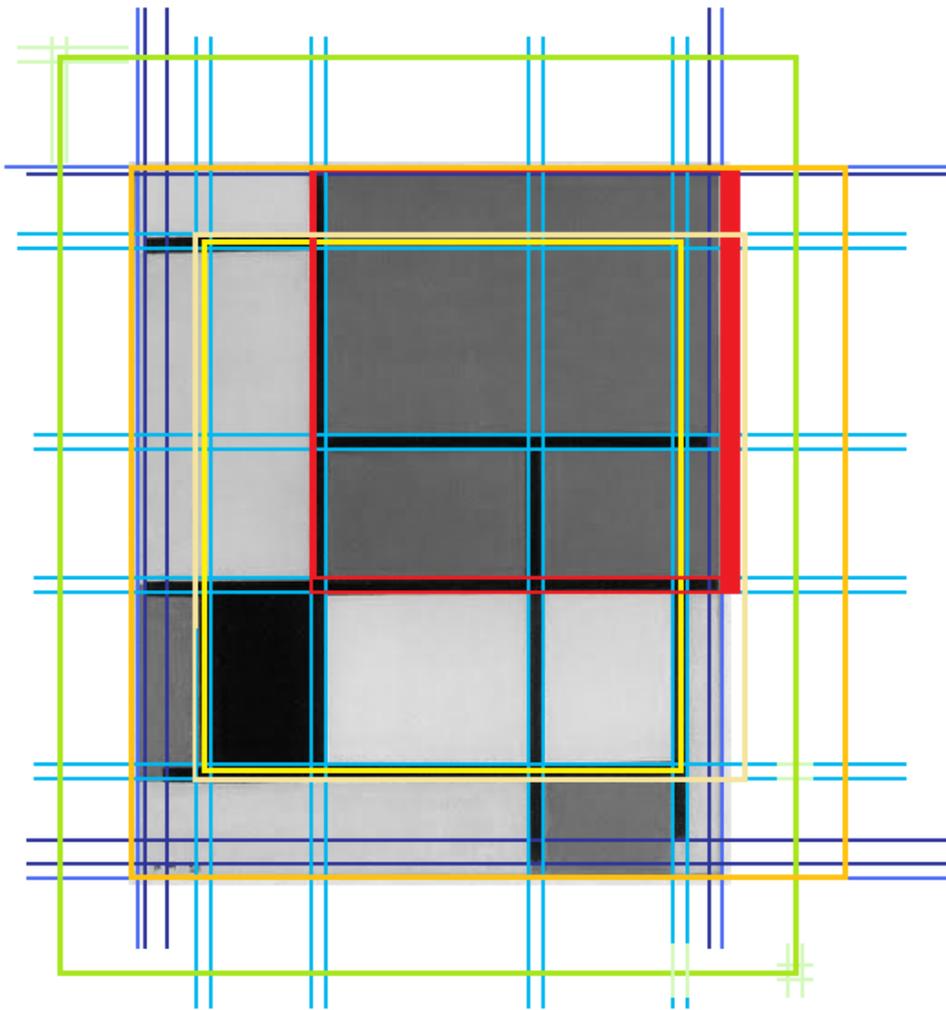
24b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1920) : décalages



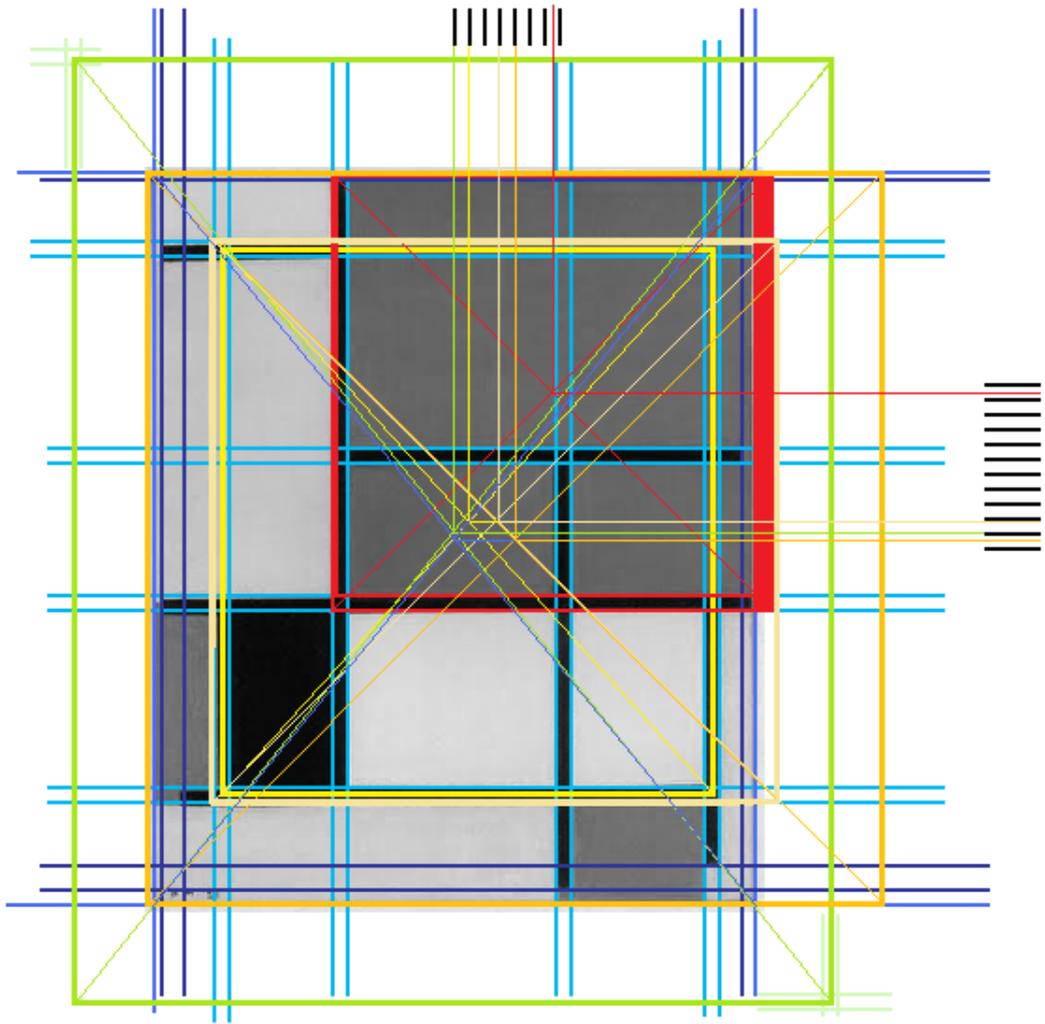
25a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : rectangles caractéristiques



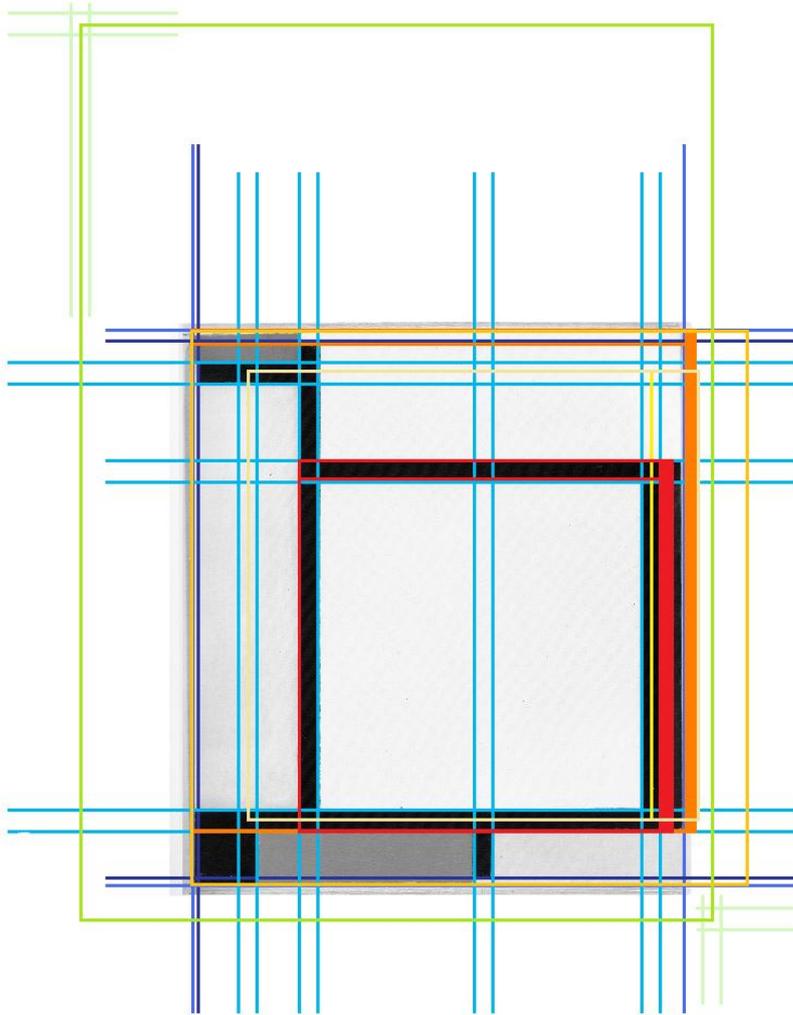
25b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : décalages



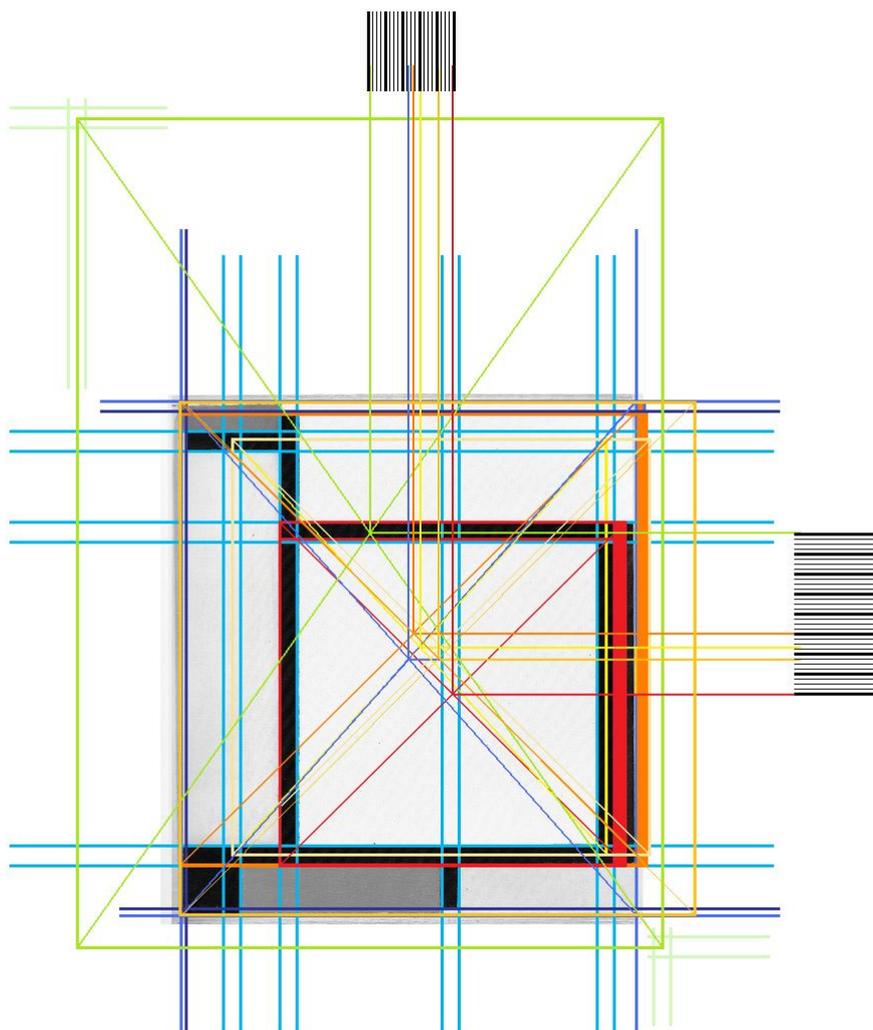
26a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : rectangles caractéristiques



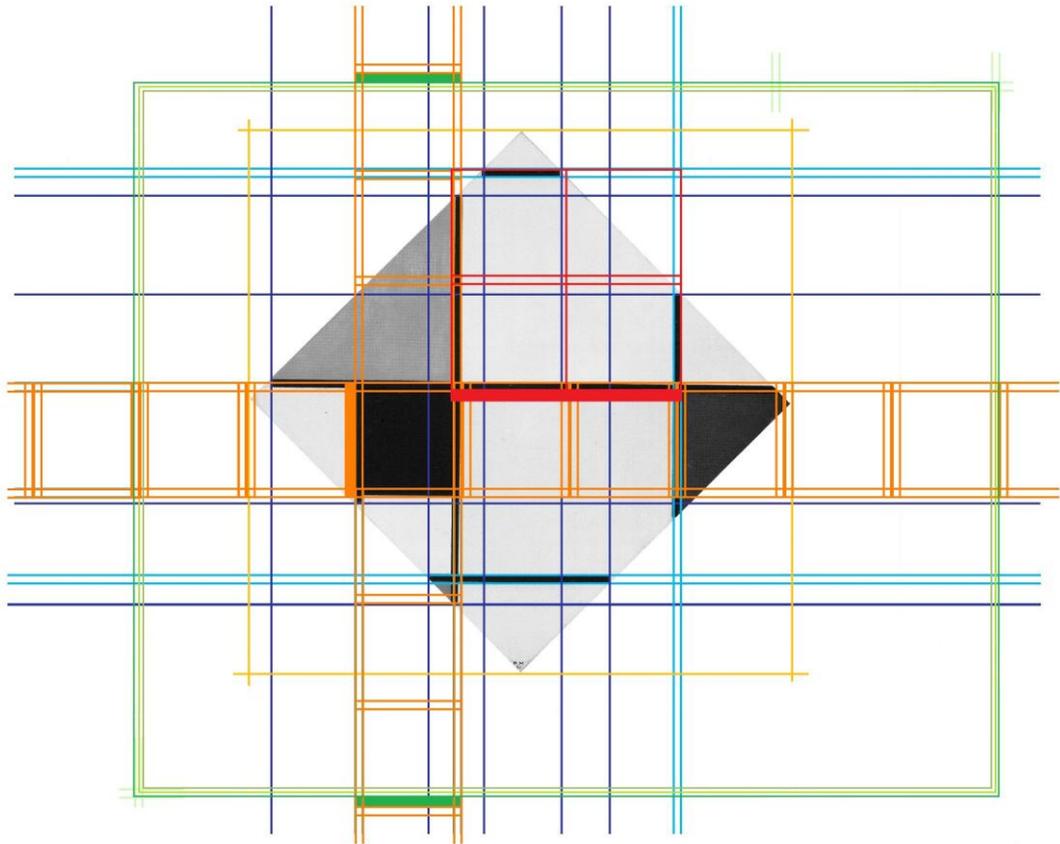
26b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : décalages



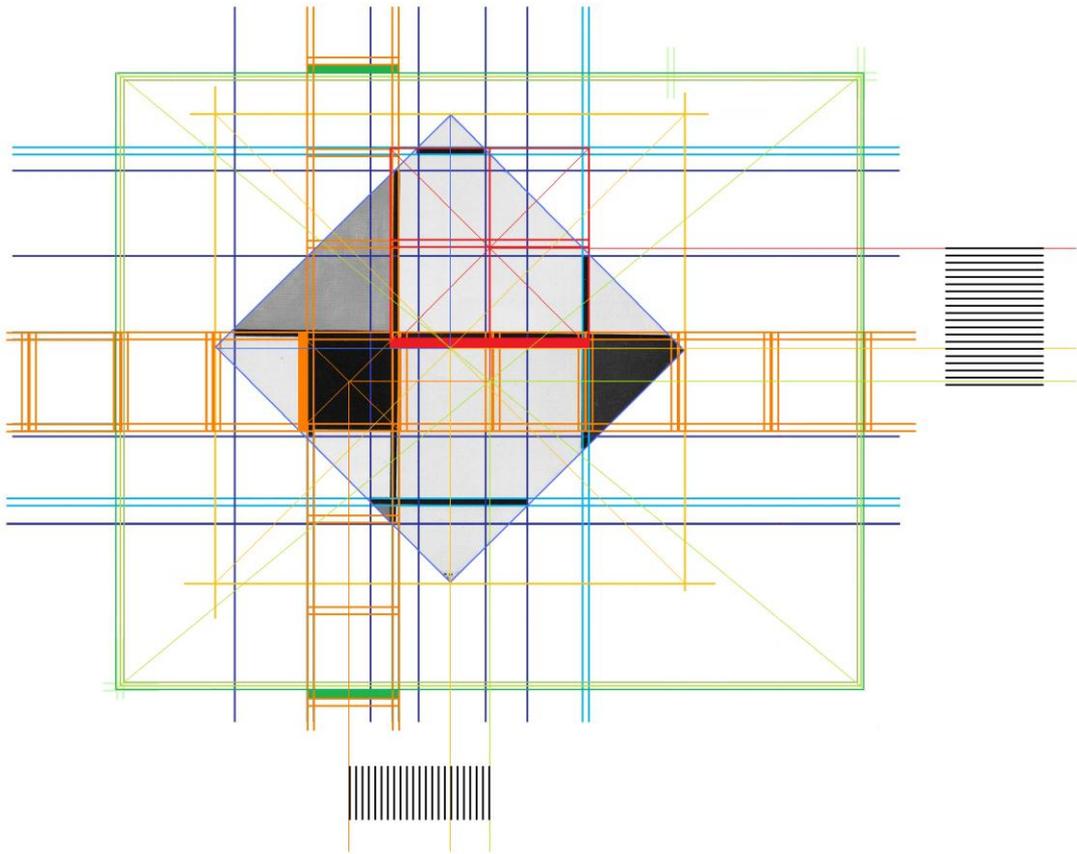
27a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : rectangles caractéristiques



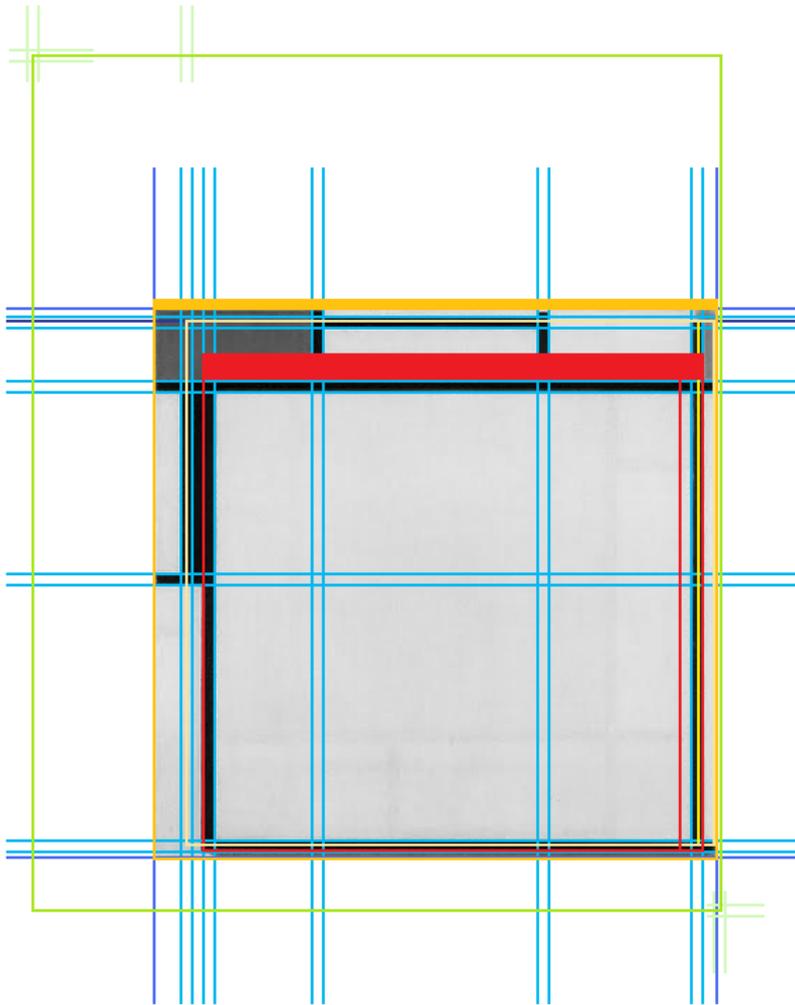
27b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) : décalages



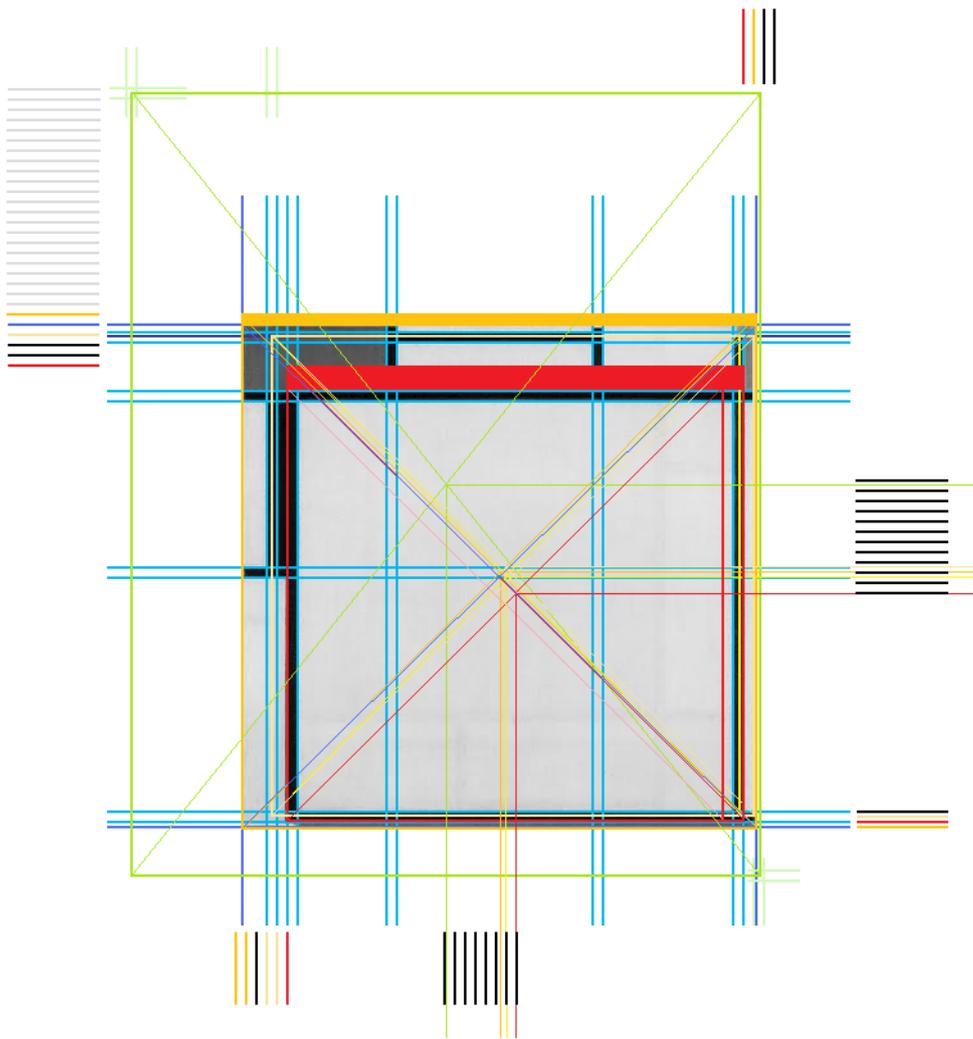
28a - Piet Mondrian, *Composition dans le carreau* (1921) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



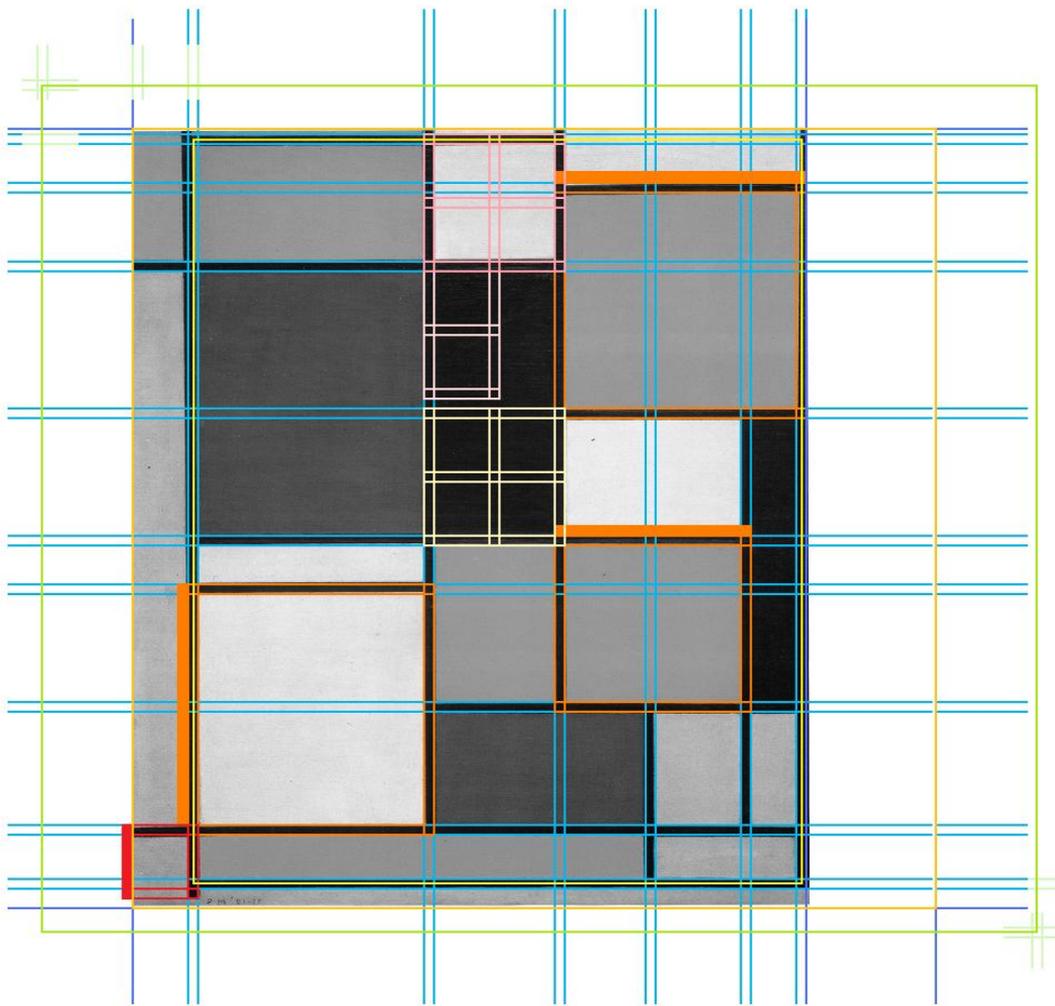
28b - Piet Mondrian, *Composition dans le carreau* (1921) : décalages



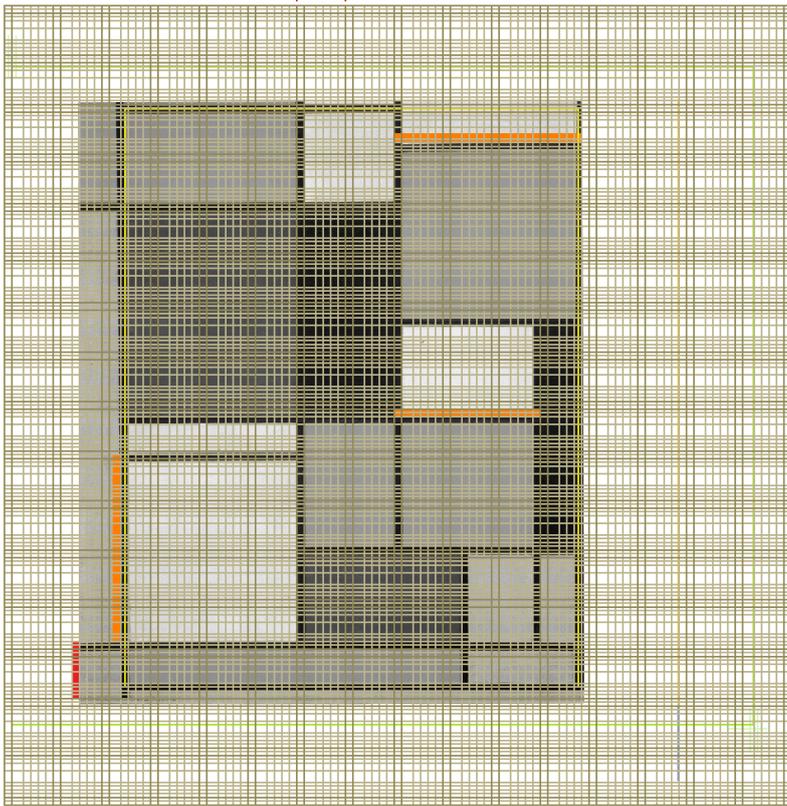
29a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1922) : rectangles caractéristiques



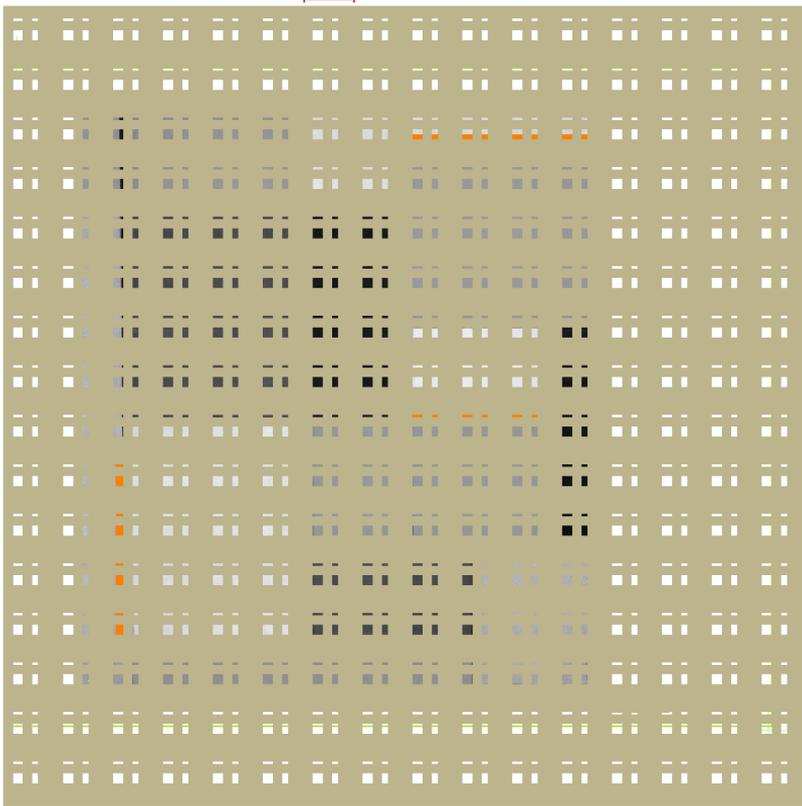
29b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1922) : décalages



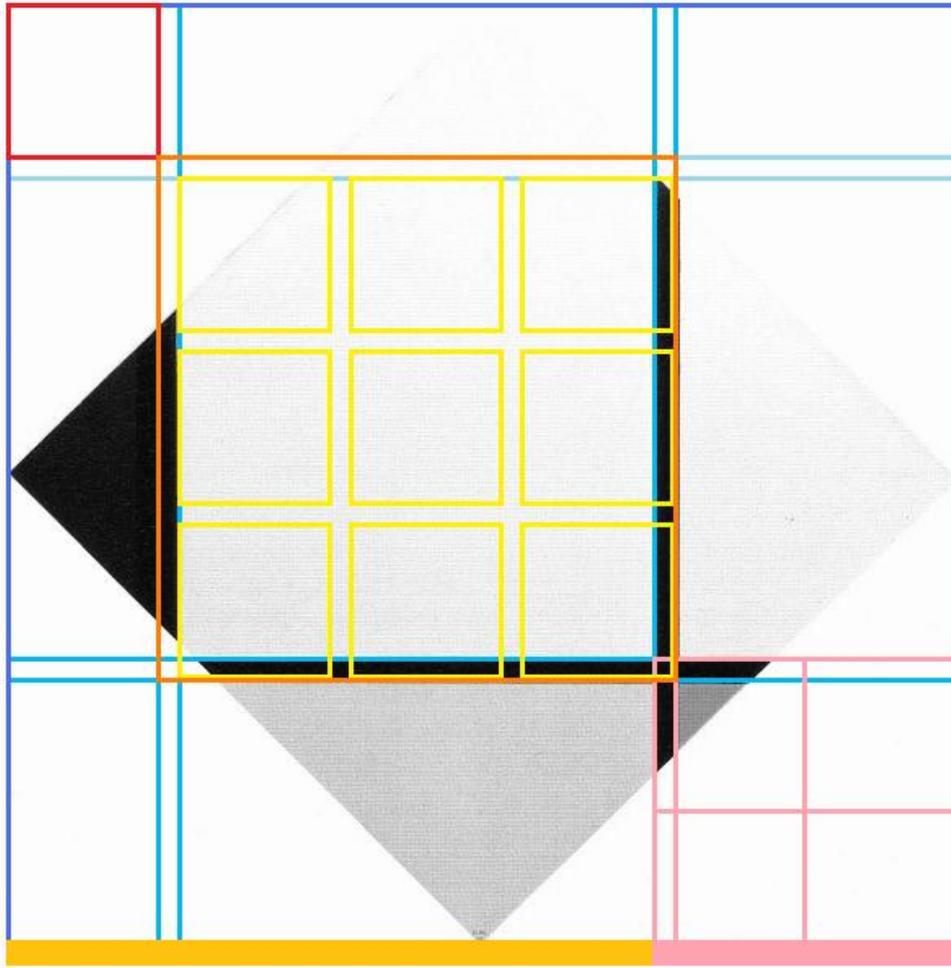
30a - Piet Mondrian, *Tableau II*, (1921-25) : rectangles caractéristiques



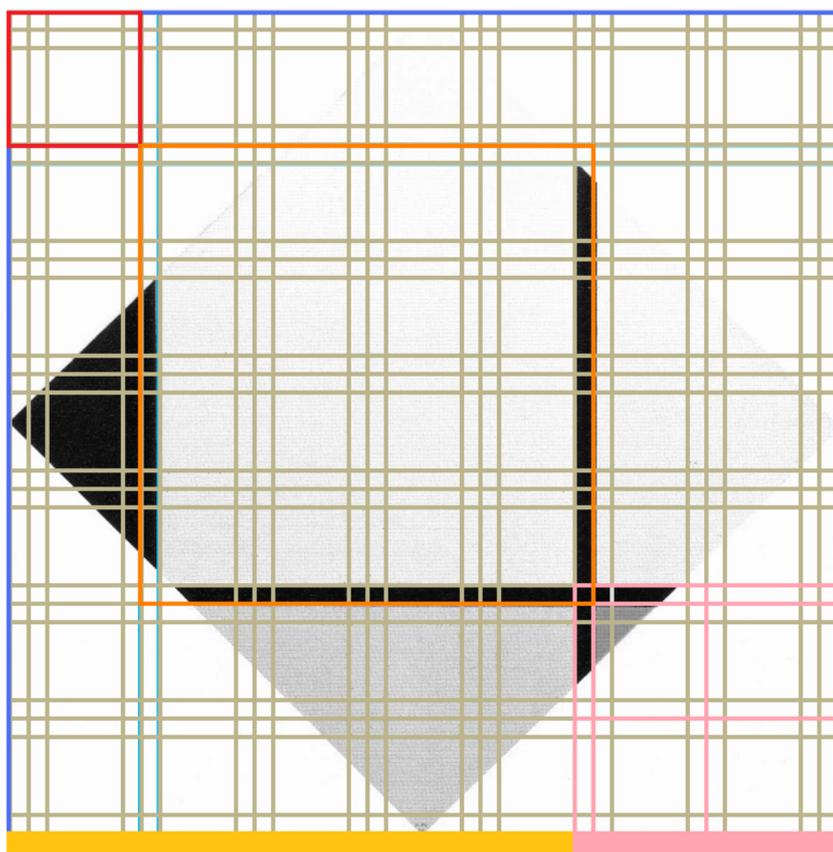
30b - Piet Mondrian, *Tableau II* (1921-25) : mécanique de répétition



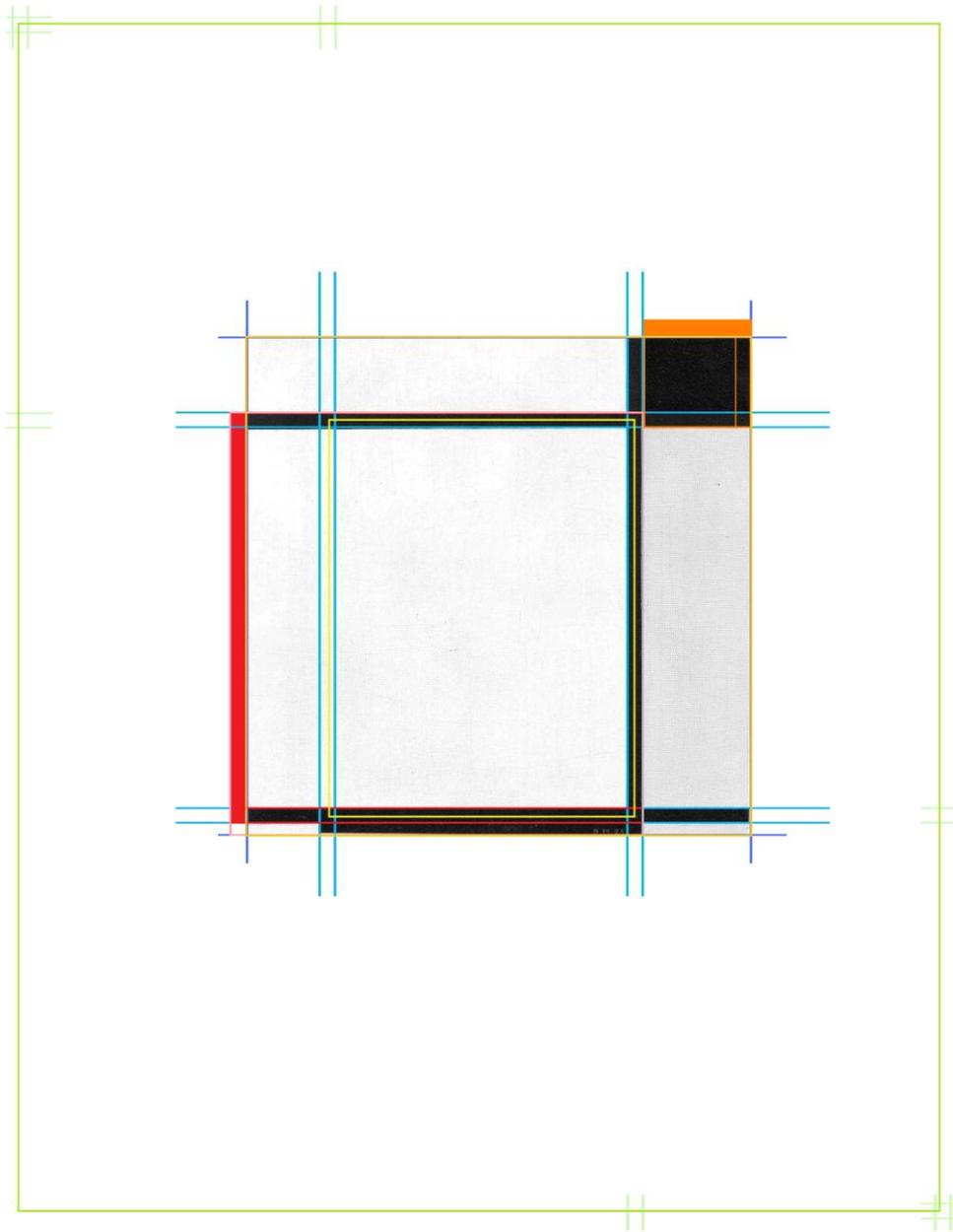
30c - Piet Mondrian, *Tableau II* (1921-25) : répétition à outrance



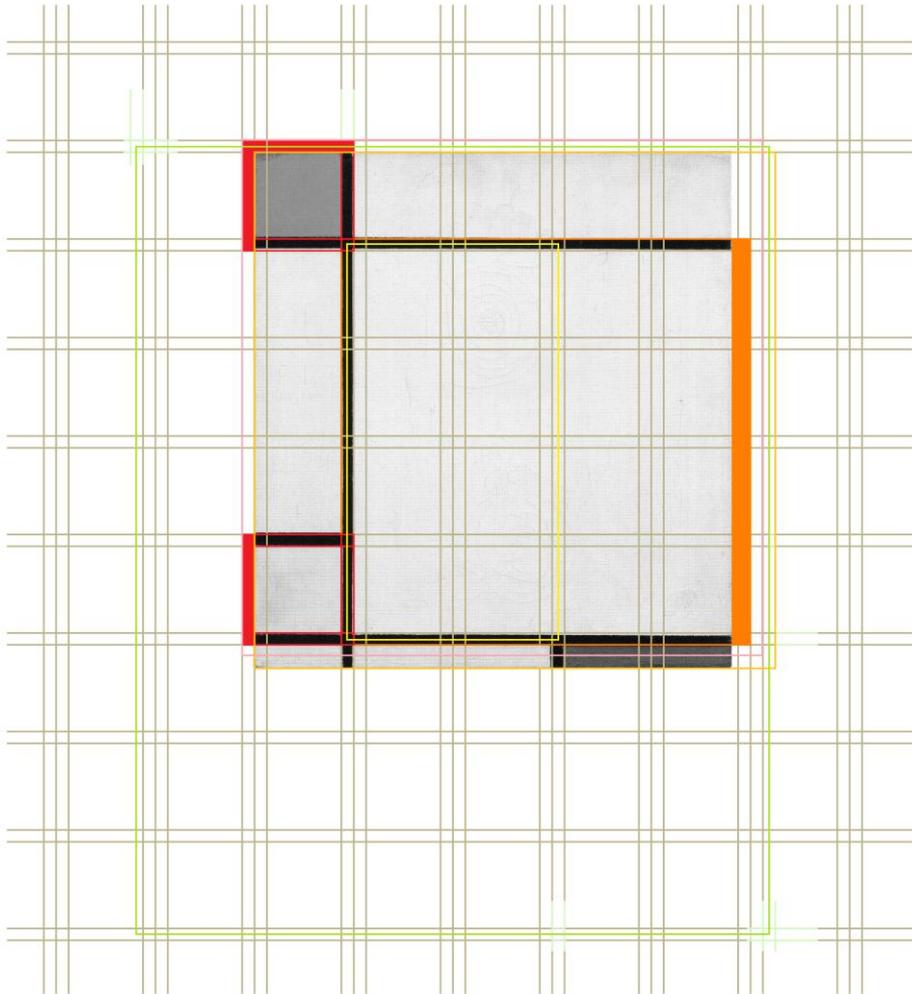
31a - Piet Mondrian, *Composition I avec bleu et jaune* (1925) : rectangles caractéristiques



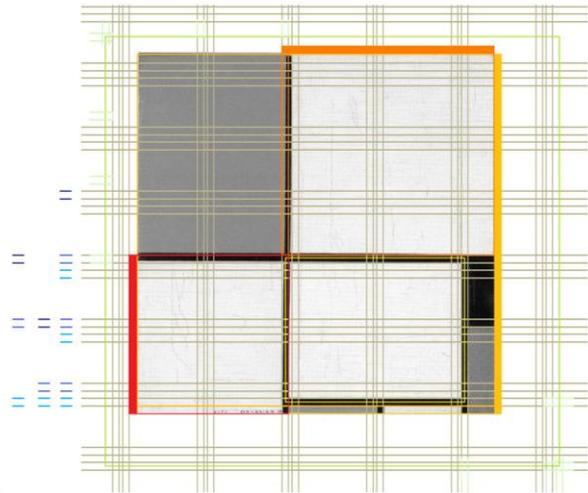
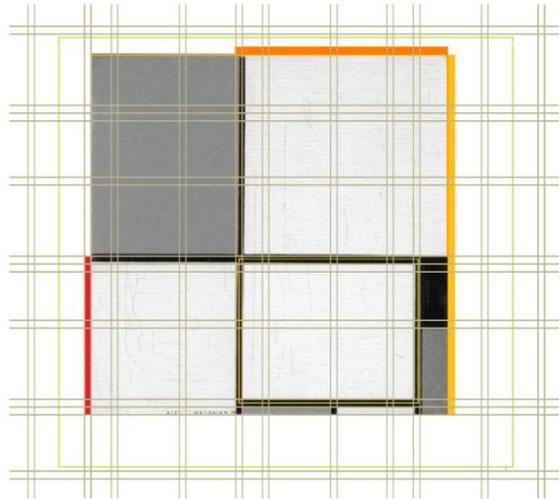
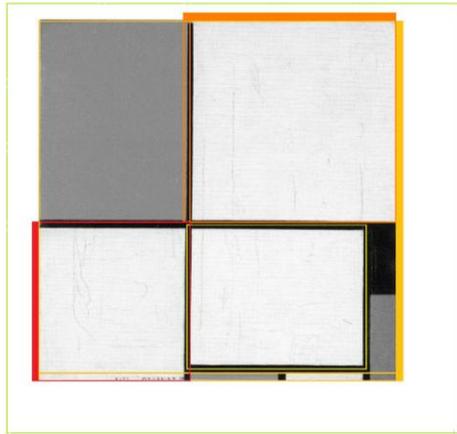
31b - Piet Mondrian, *Composition I avec bleu et jaune* (1925) : mécanique de répétition



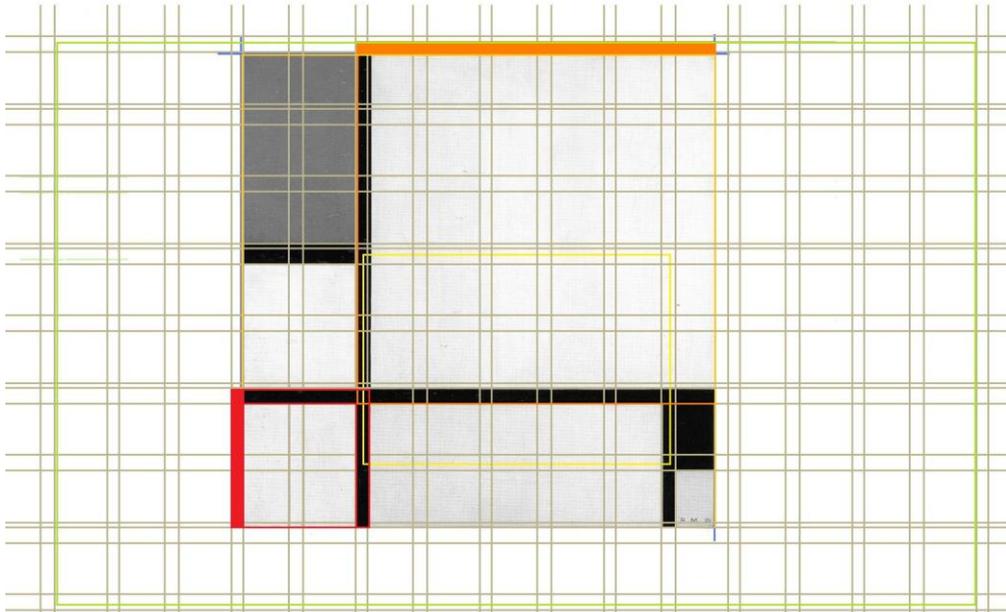
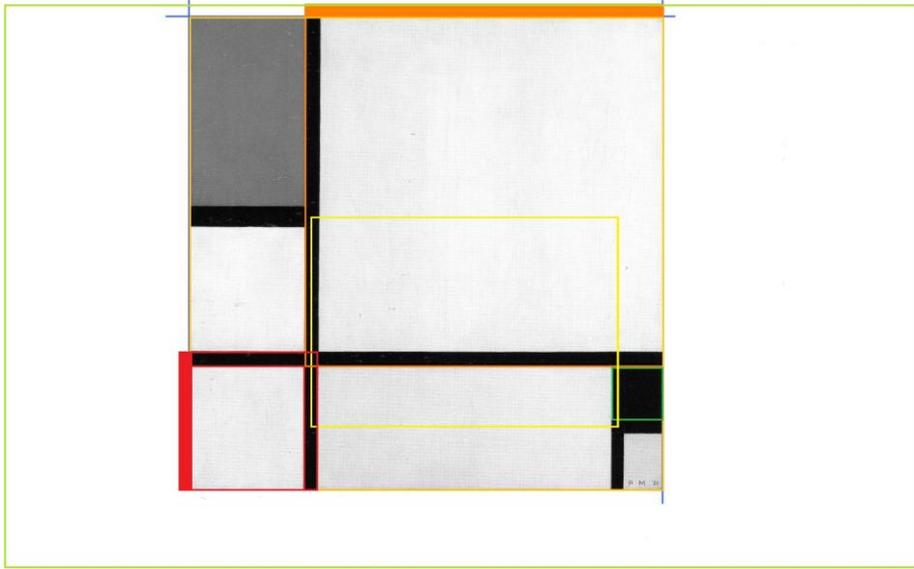
32 - Piet Mondrian, *Composition avec gris et noir* (1925) : rectangles caractéristiques



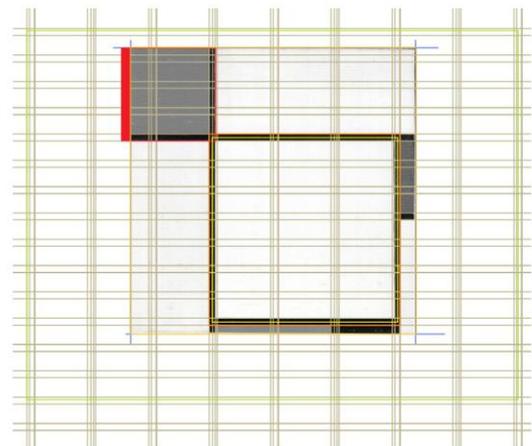
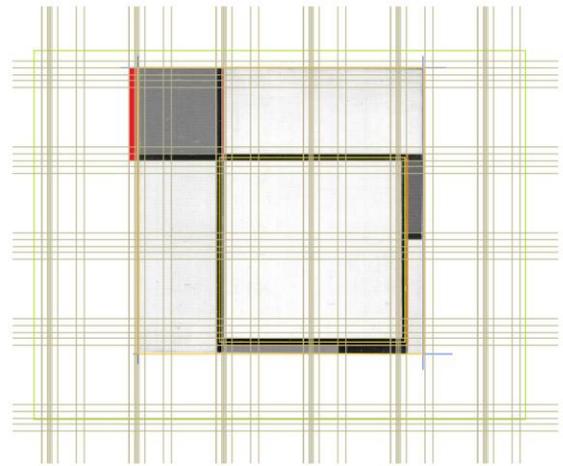
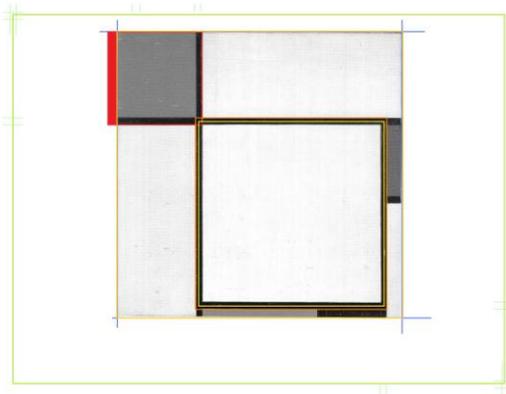
33 - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1927) : mécanique de répétition



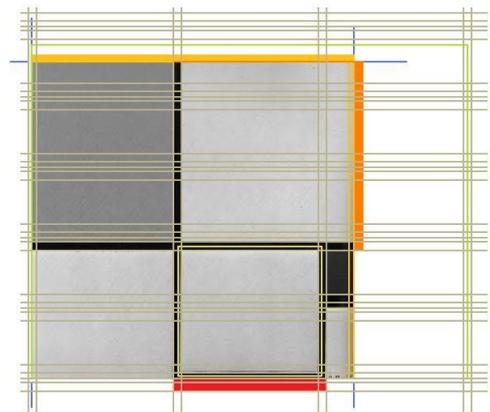
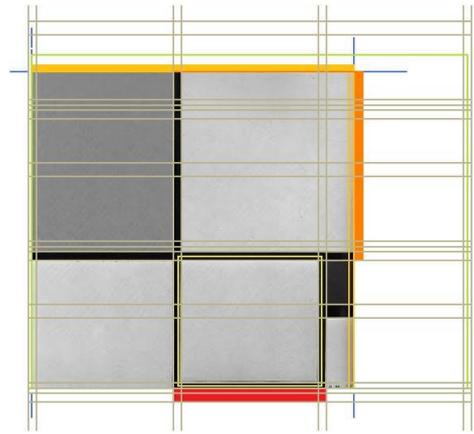
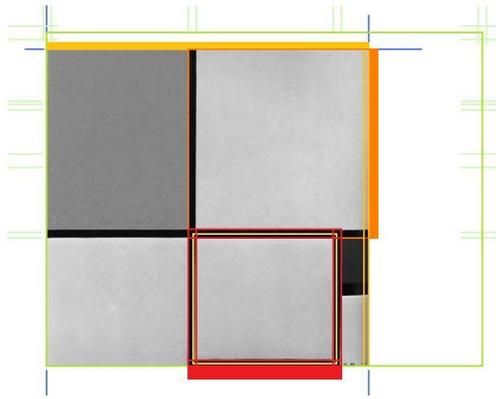
34a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1928) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



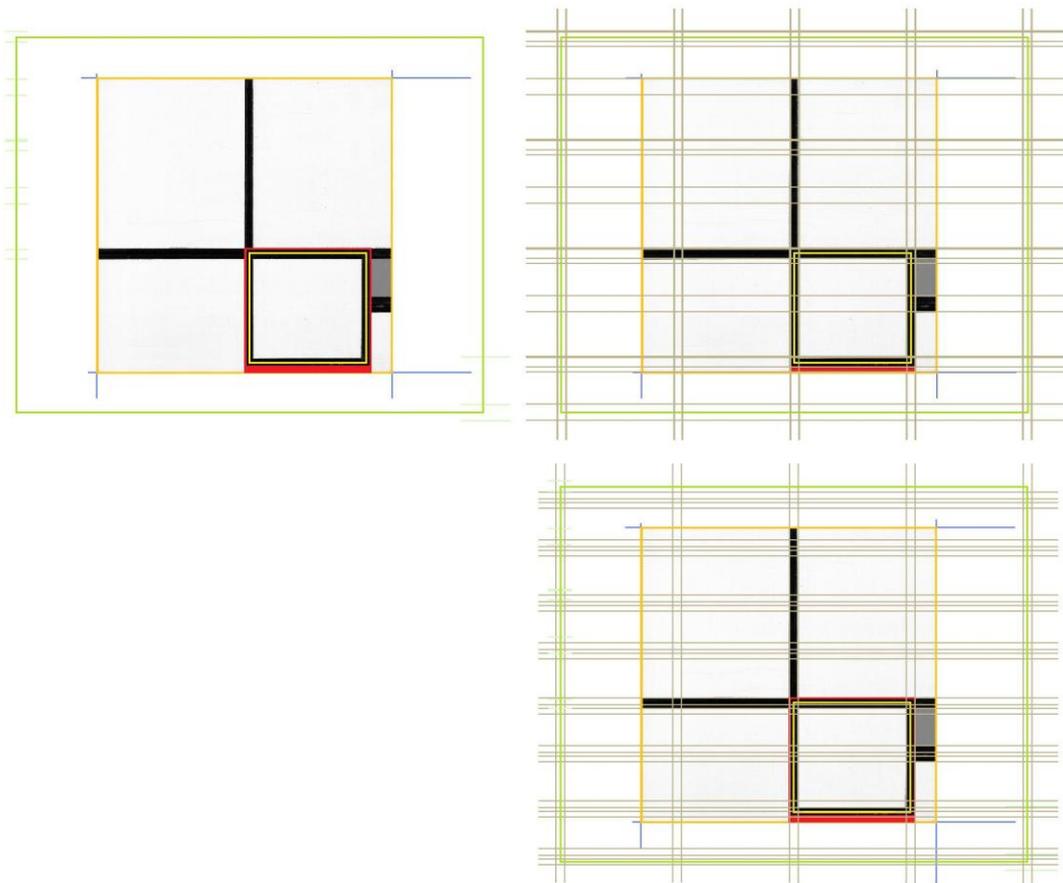
35a et b - Piet Mondrian, *Composition dans le carré* (1929) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



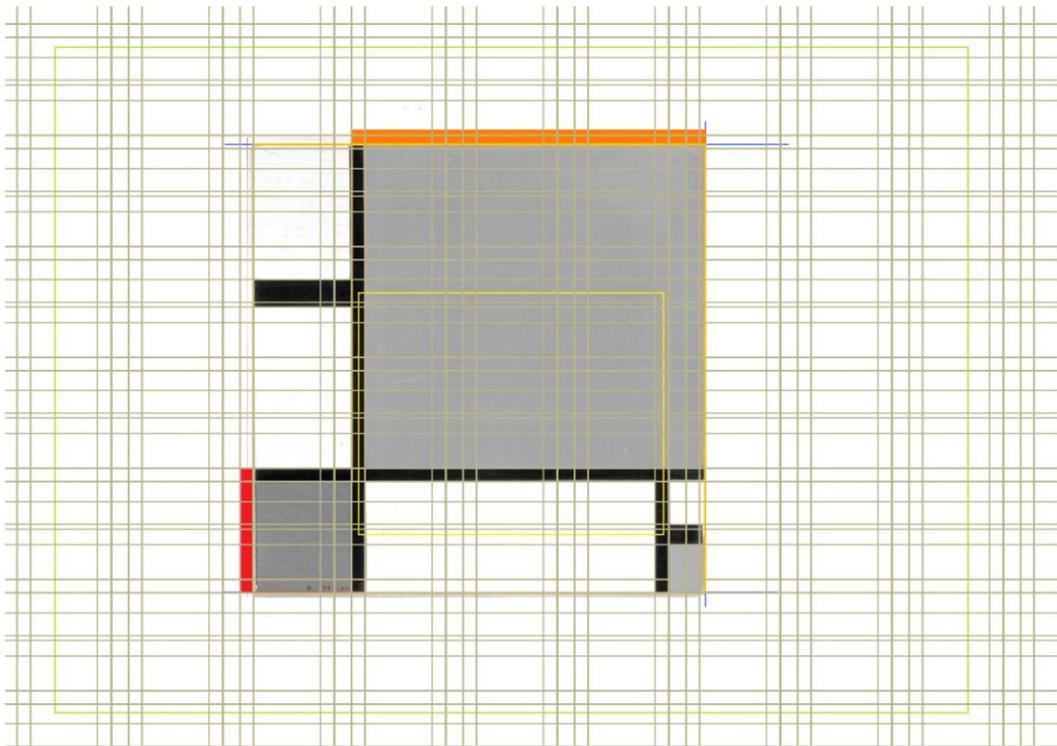
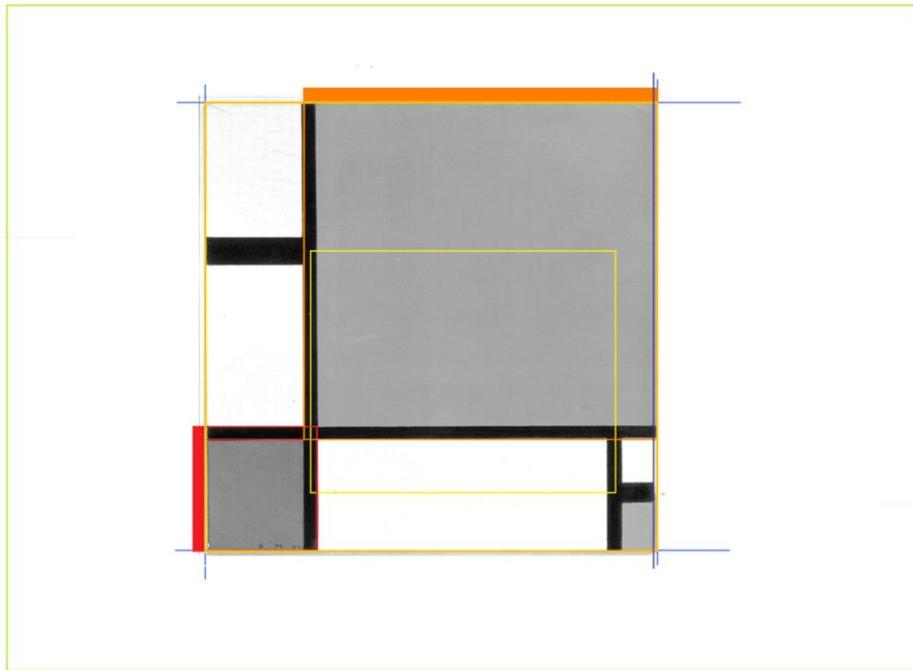
36a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1929) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



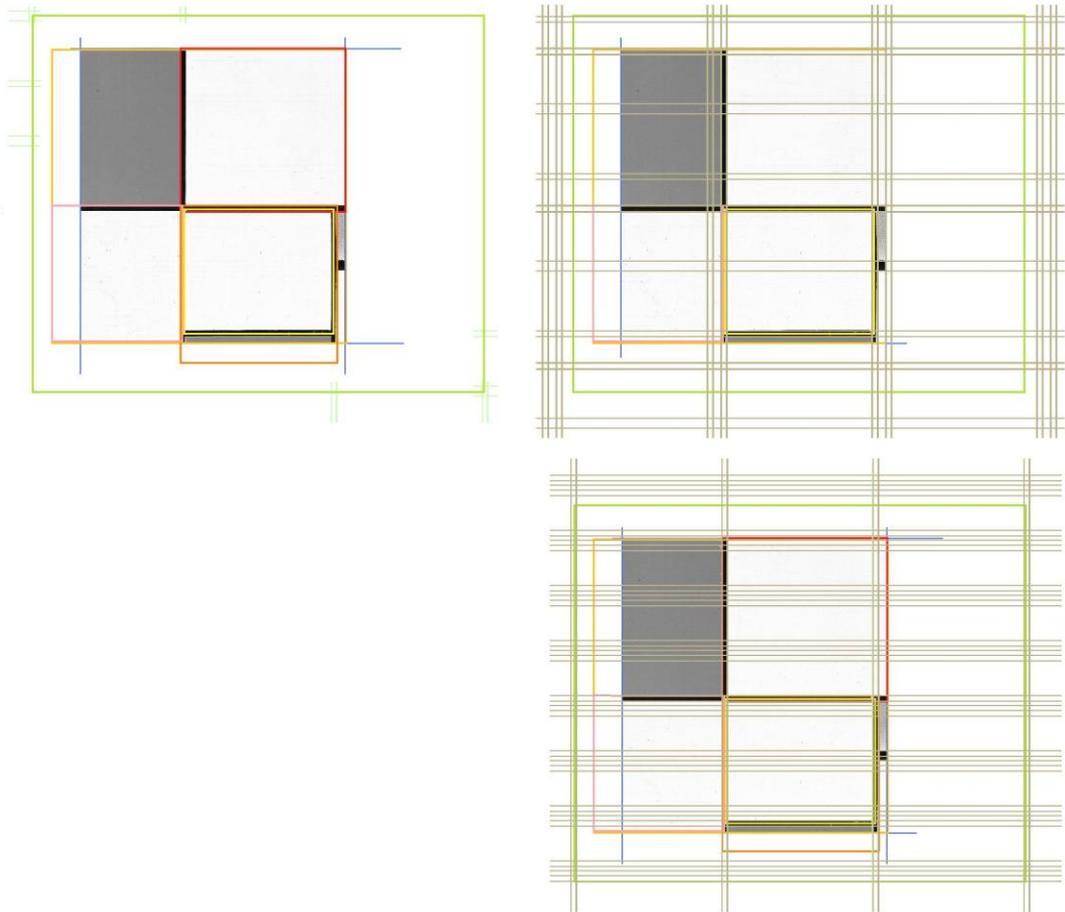
37a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec jaune et bleu* (1929) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



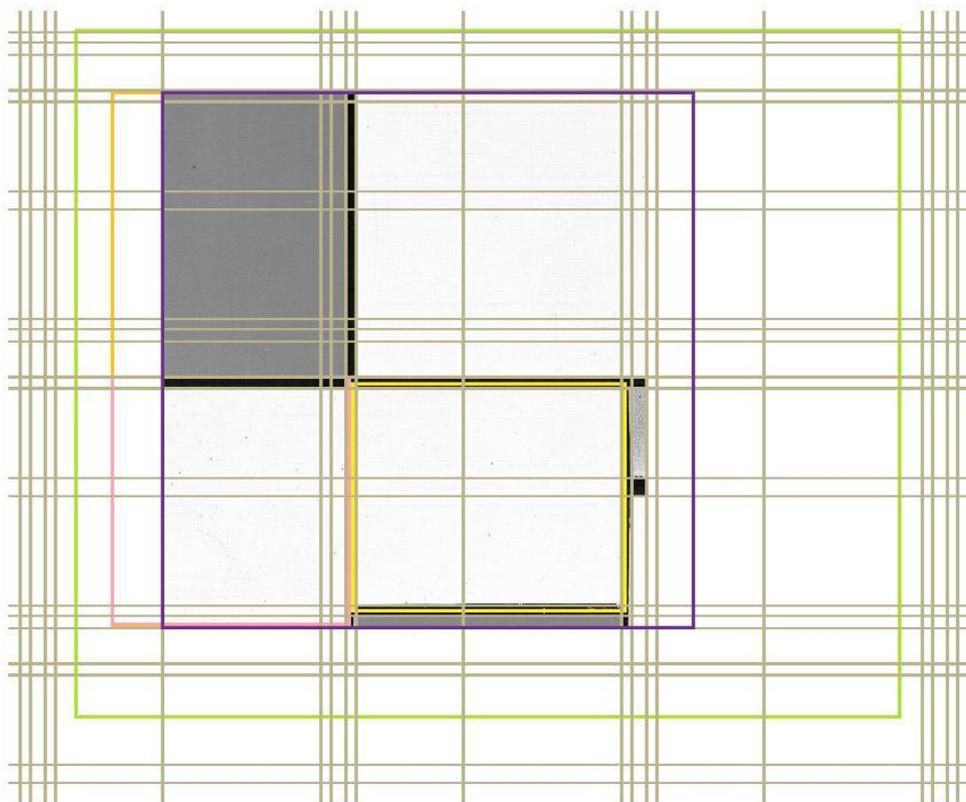
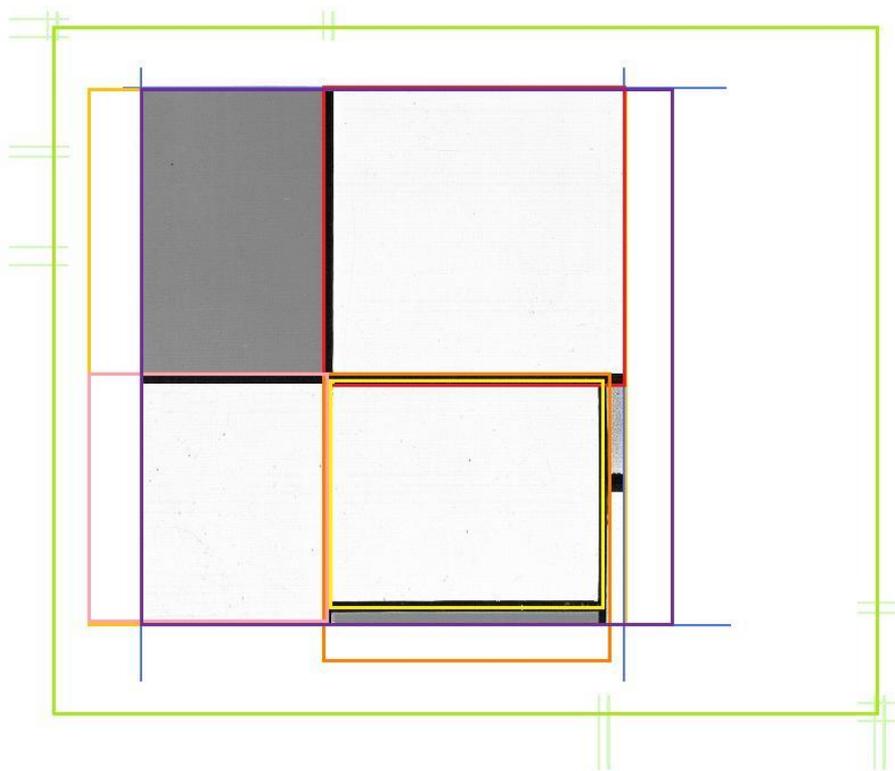
38a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec jaune* (1930) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



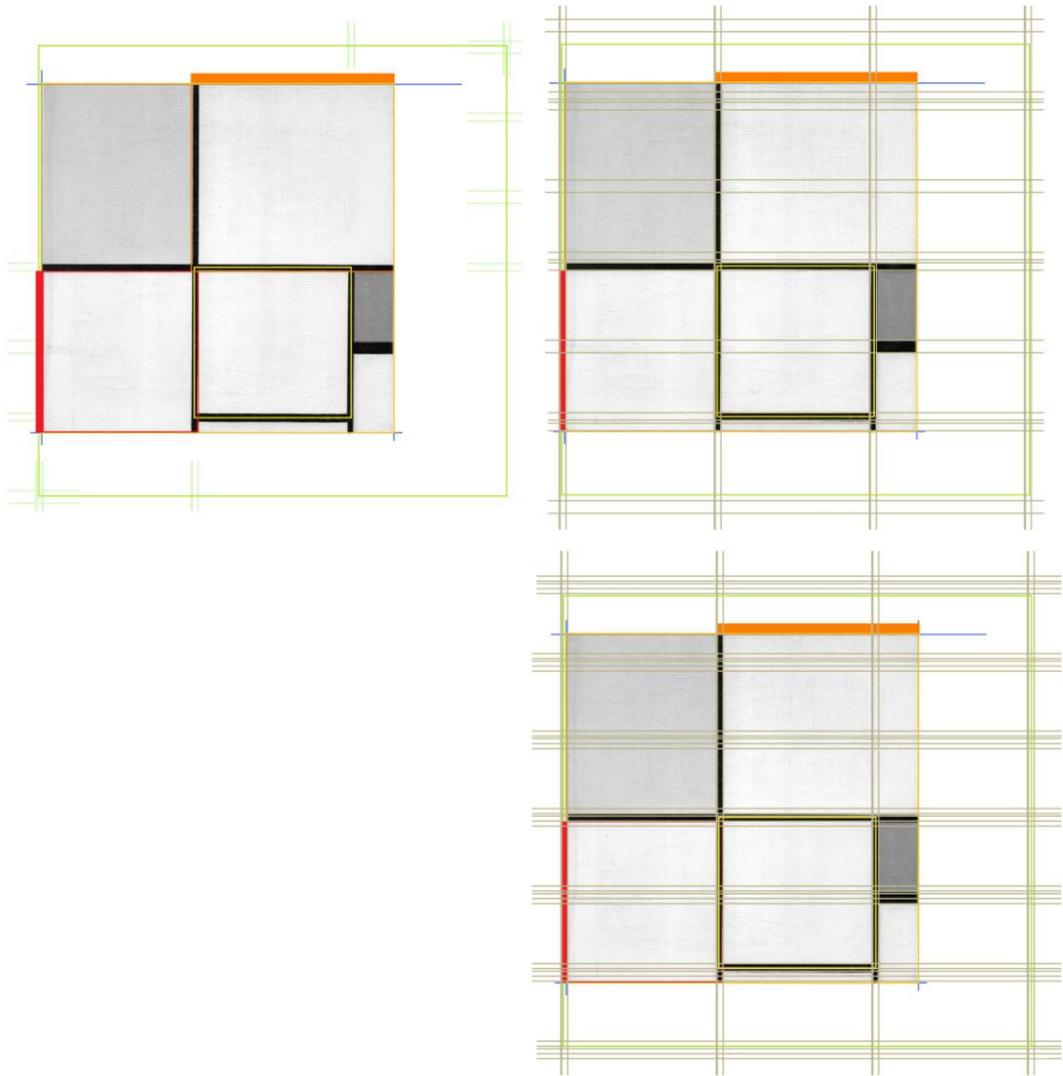
39a et b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1930) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



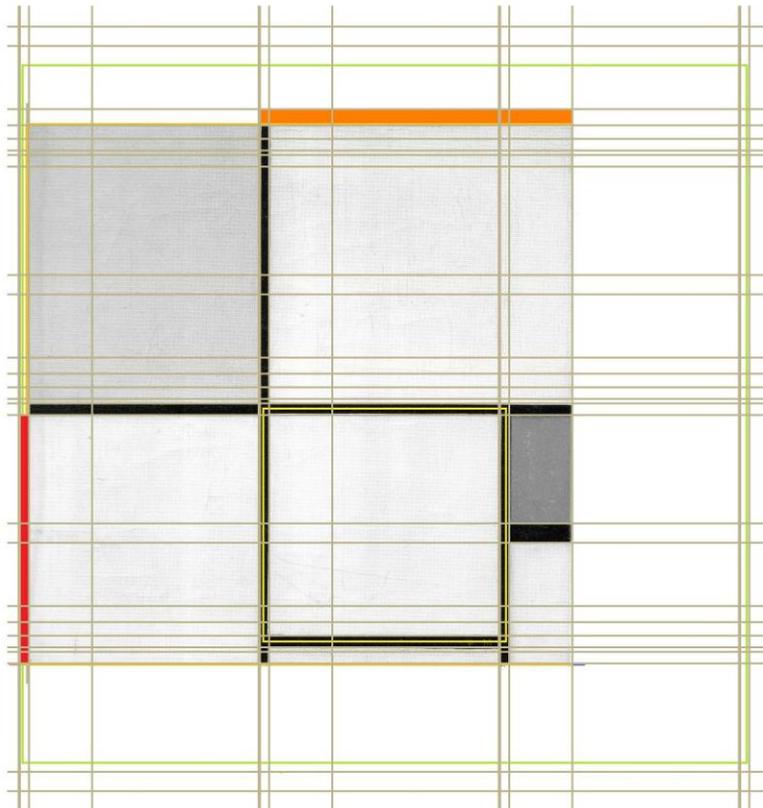
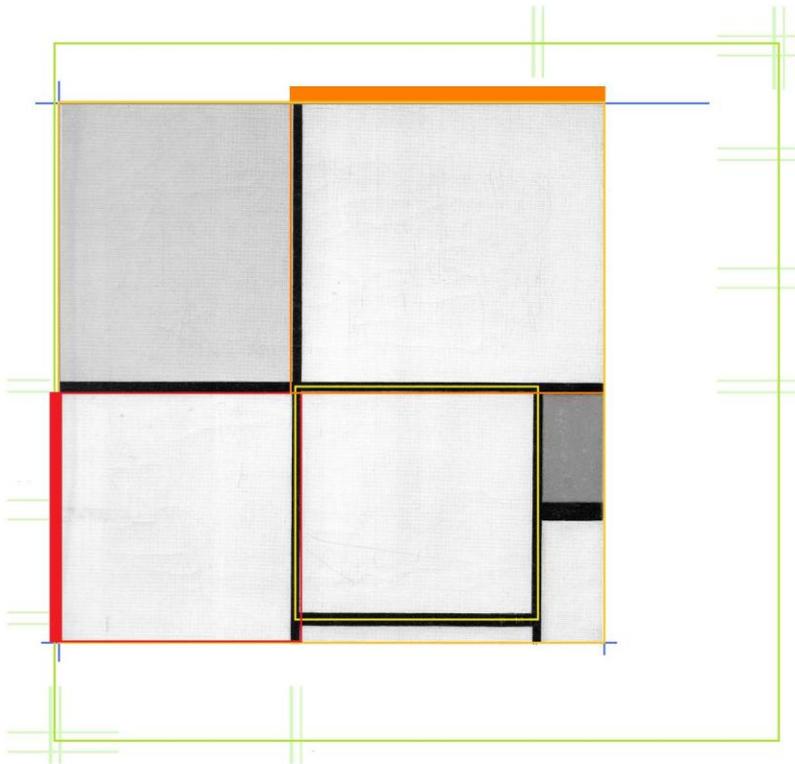
40a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1932) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



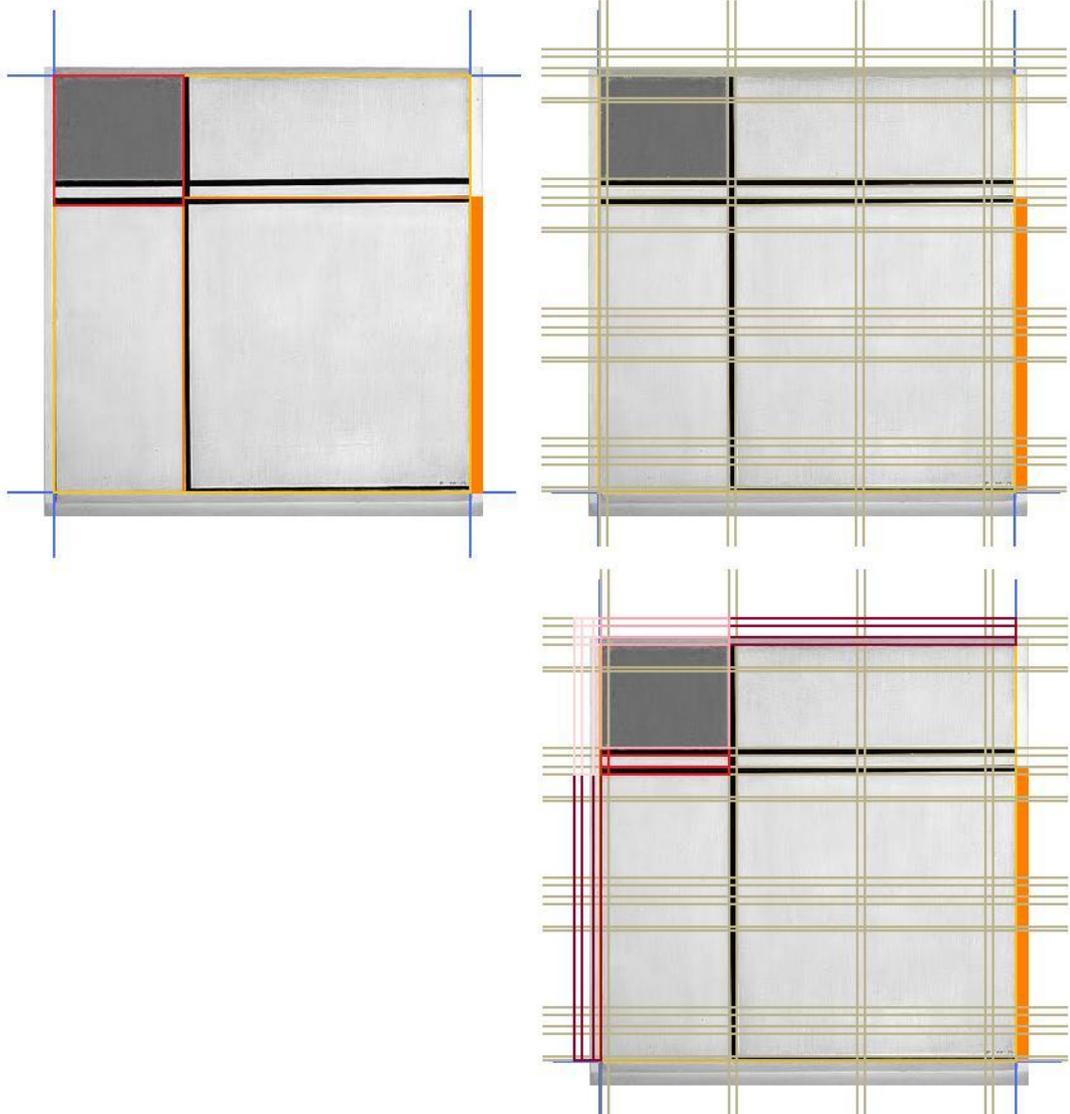
40d et e - Piet Mondrian, *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



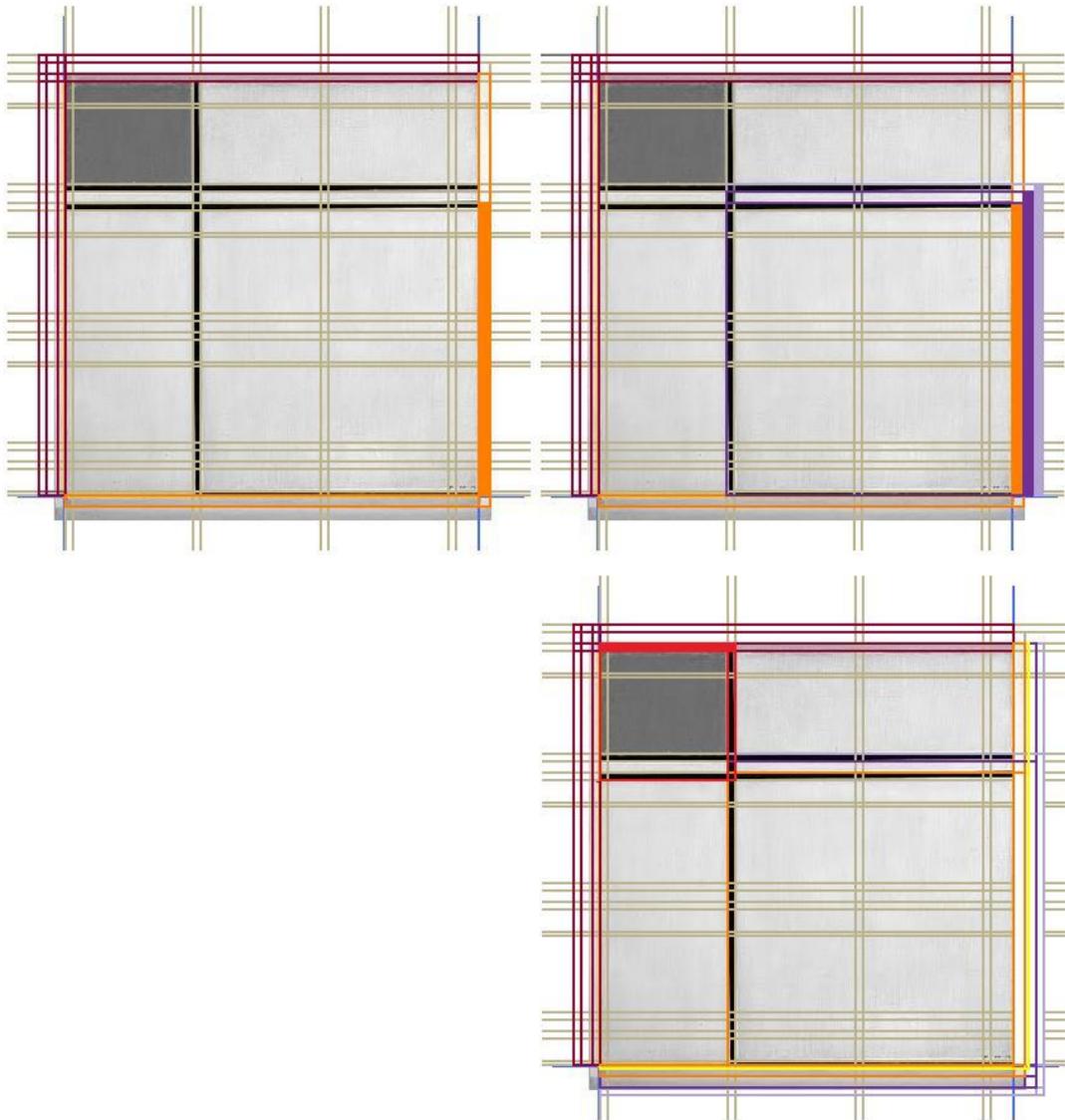
41a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et gris* (1932) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



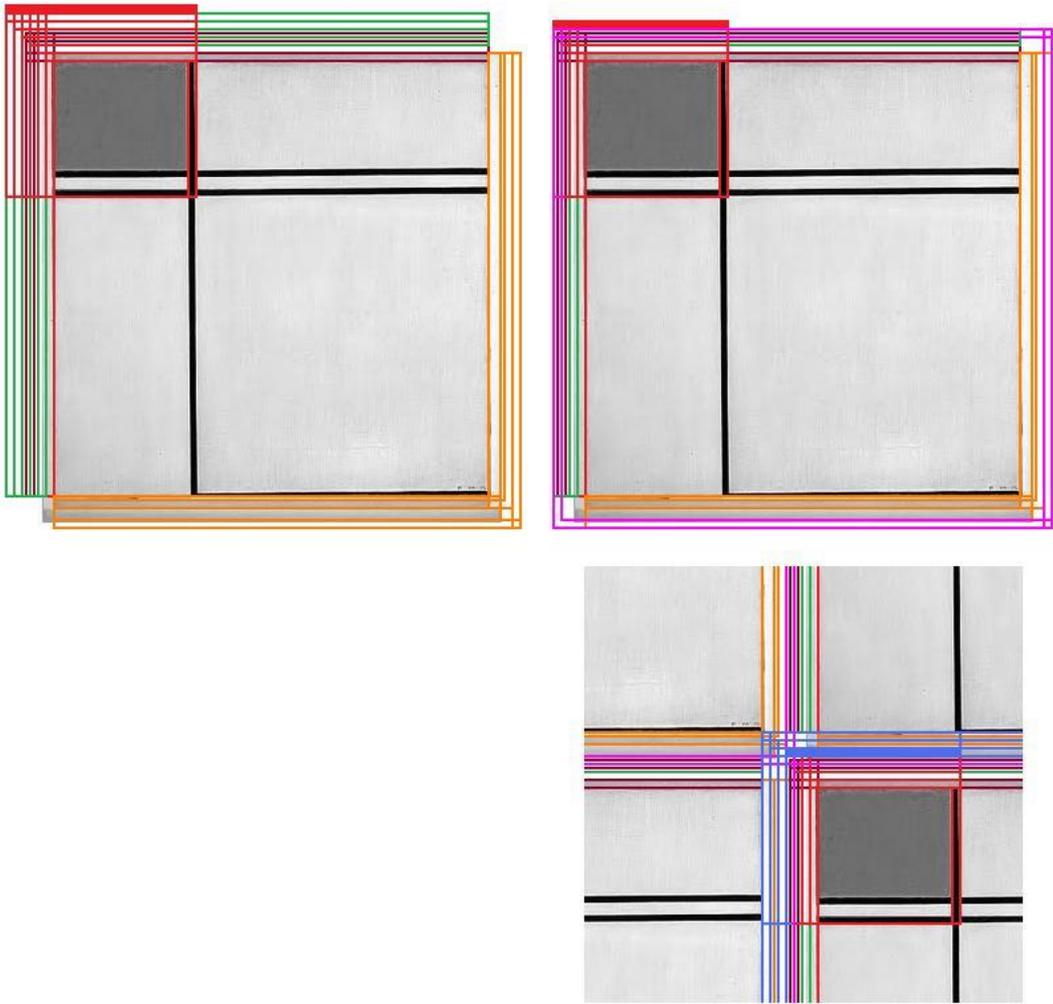
41d et e - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et gris* (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



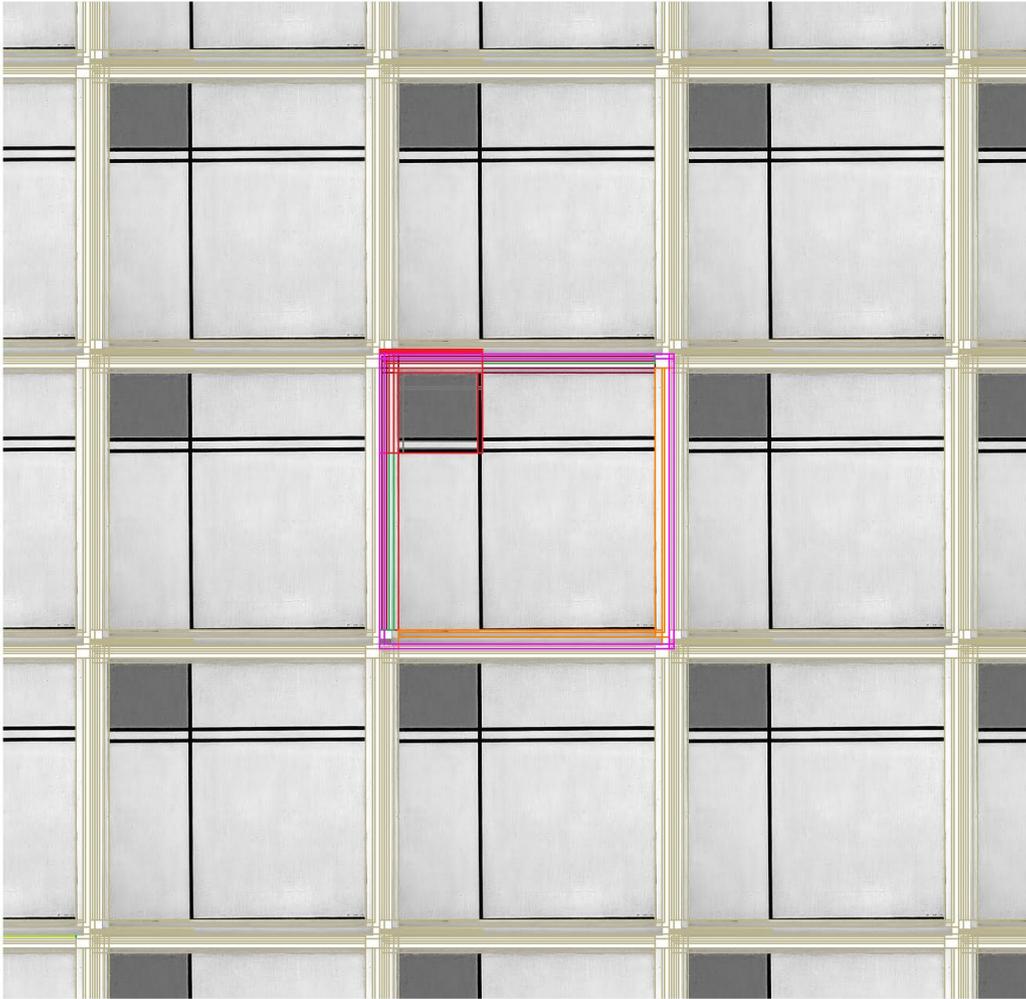
42a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec jaune* (1932) : rectangles caractéristiques et mécanique de répétition



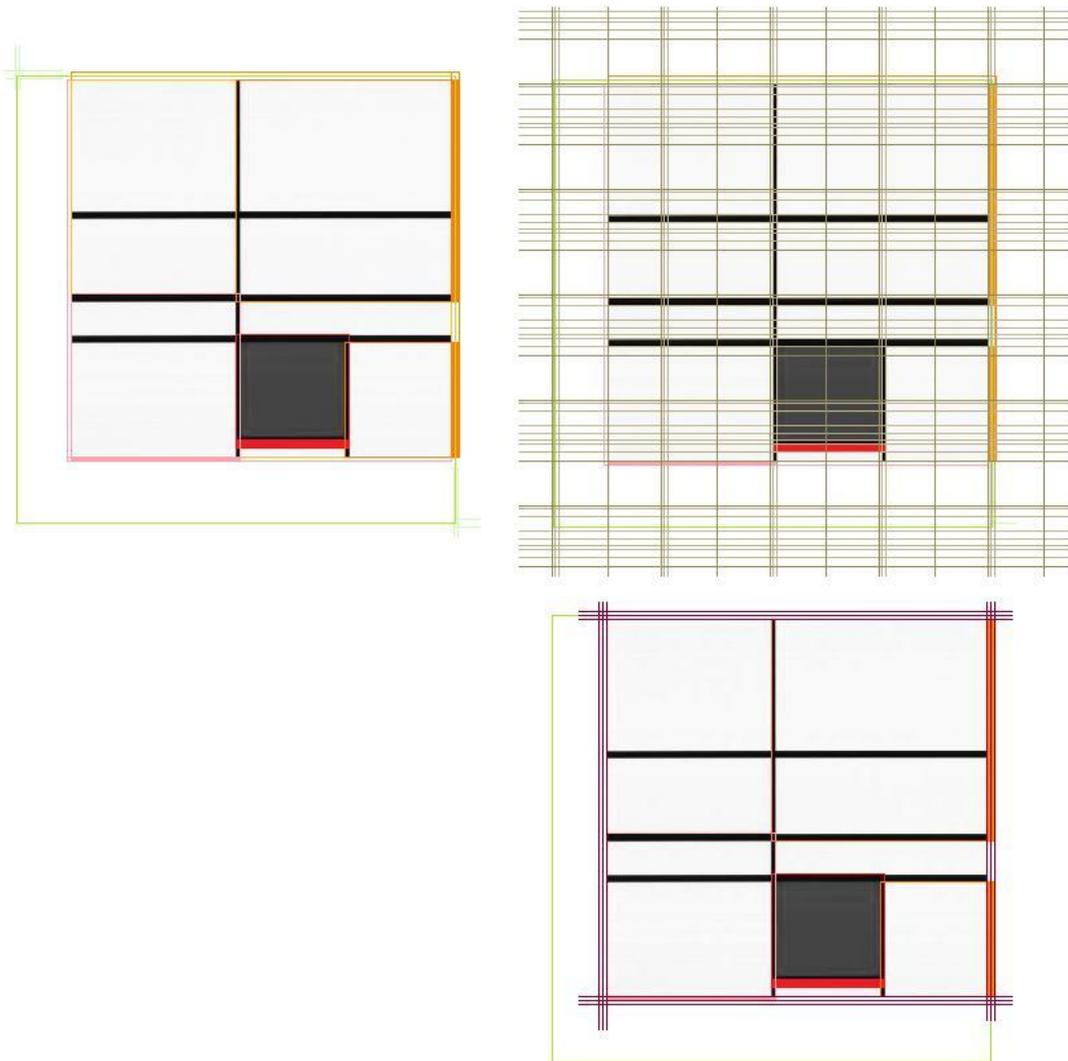
42d, e et f - Piet Mondrian, *Composition avec jaune* (1932) : mécaniques de répétition extensive



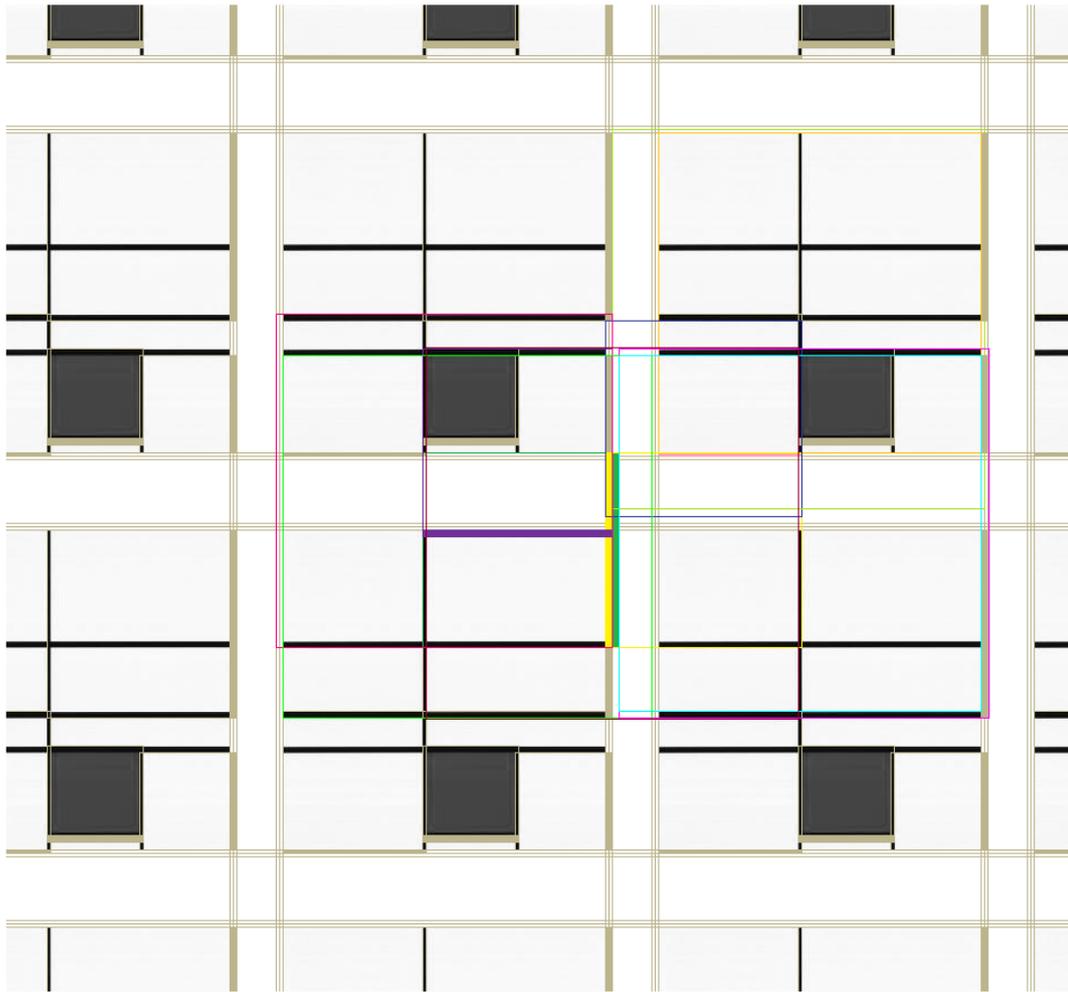
42g, h et i - Piet Mondrian, *Composition avec jaune* (1932) : raccordement cohésif



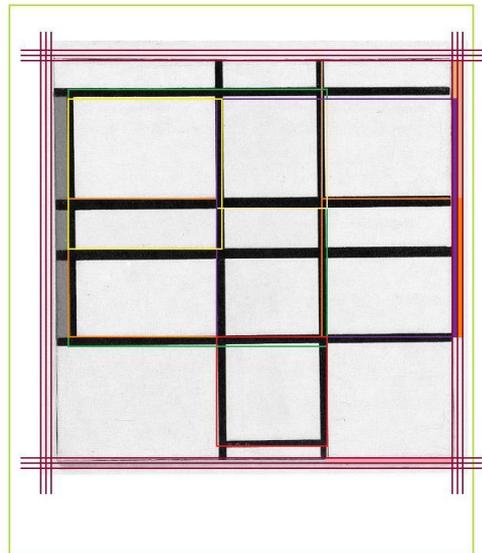
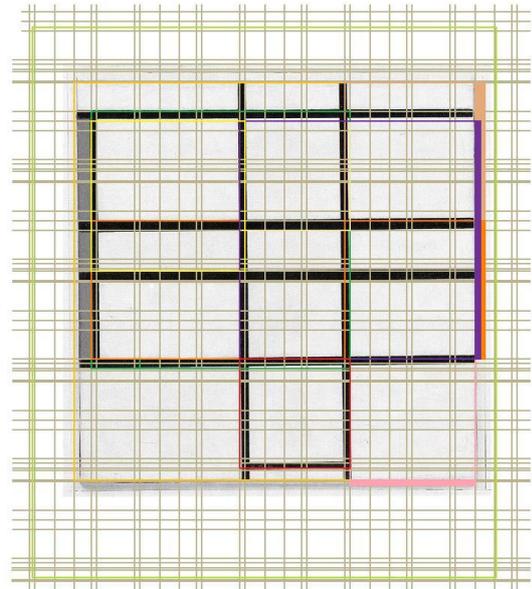
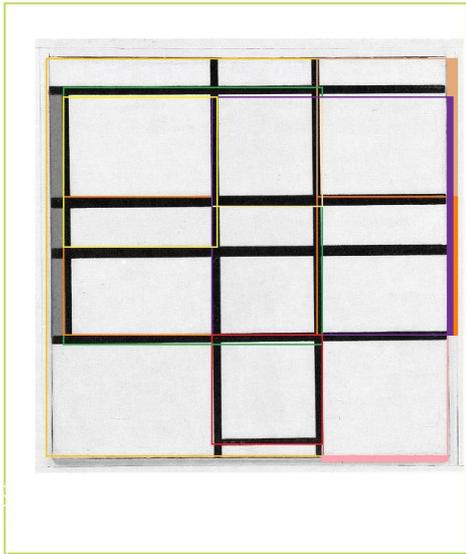
42j - Piet Mondrian, *Composition avec jaune* (1932) : mécanique de répétition de l'œuvre



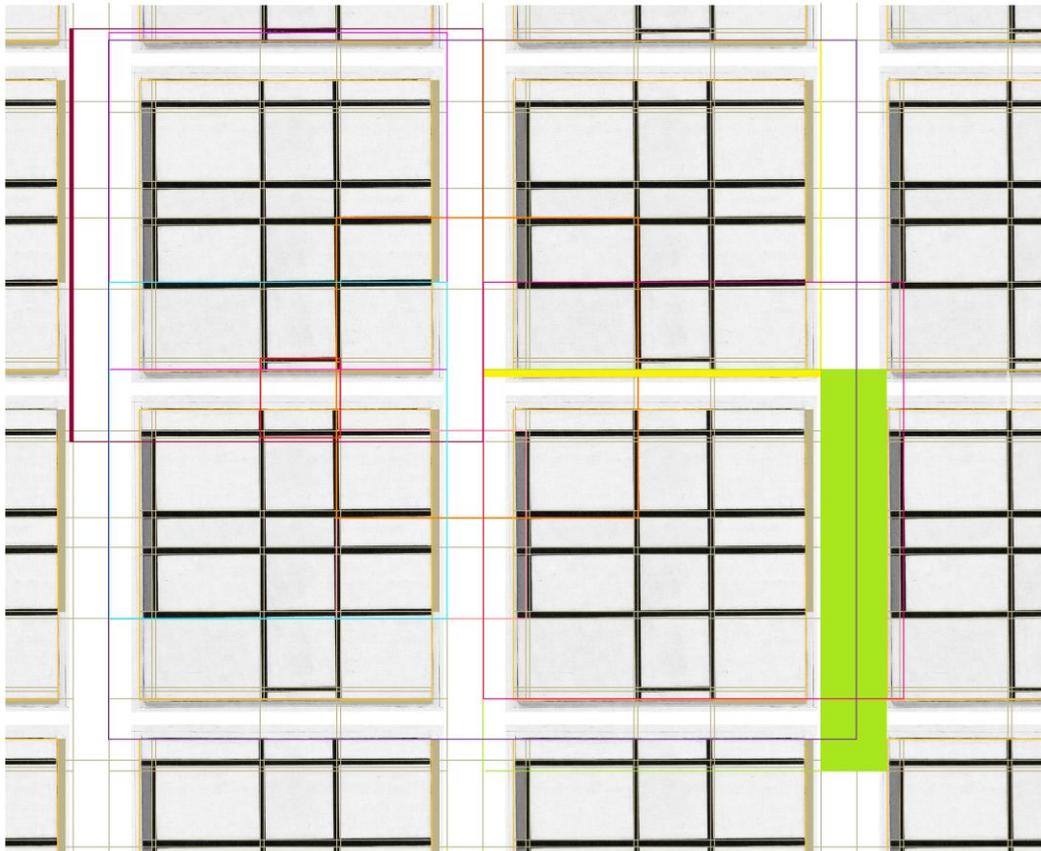
43a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec bleu* (1935) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



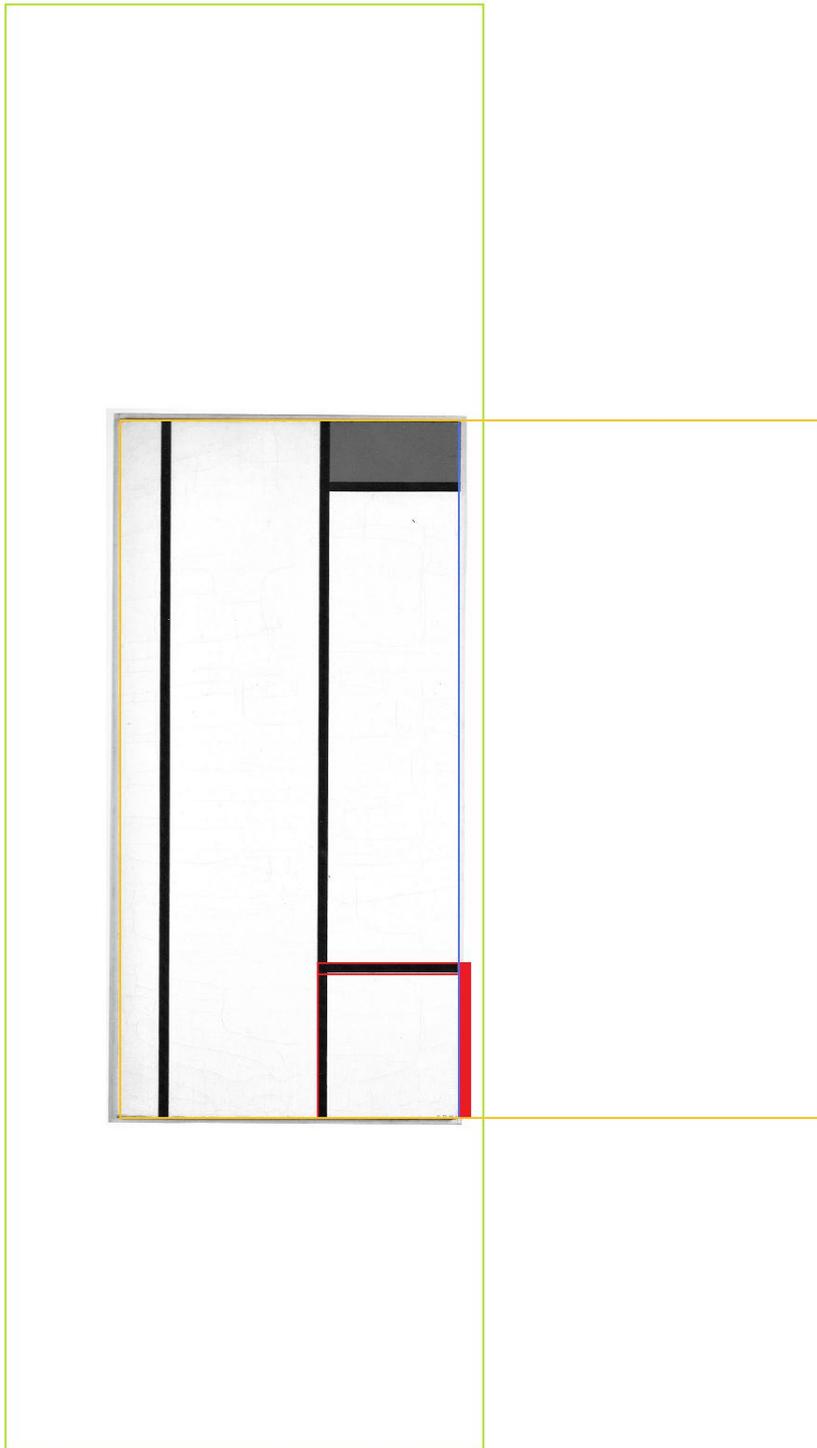
43d - Piet Mondrian, *Composition avec bleu* (1935) : mécanique de répétition de l'œuvre



44a, b et c - Piet Mondrian, *Composition avec rouge* (1936) : rectangles caractéristiques et mécaniques de répétition



44d - Piet Mondrian, *Composition avec rouge* (1936) : mécanique de répétition de l'œuvre



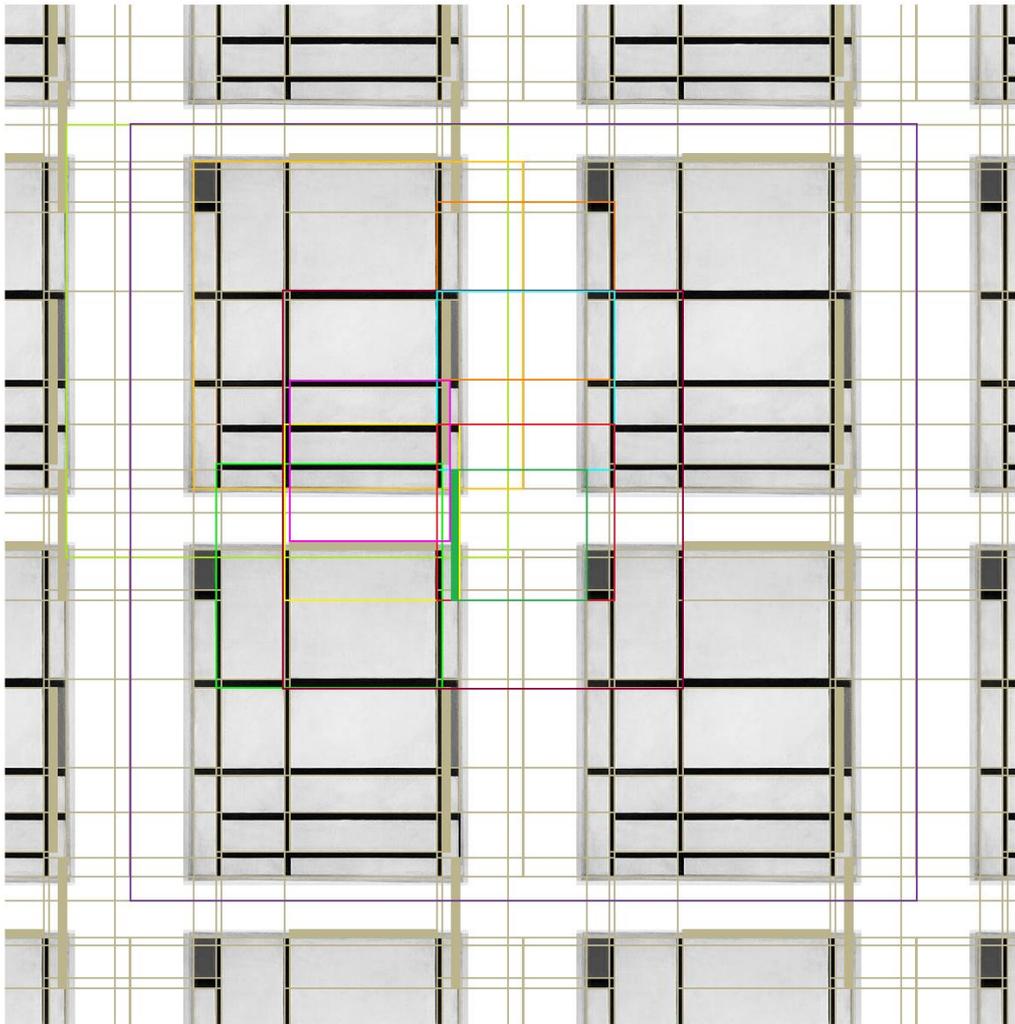
45a - Piet Mondrian, *Composition avec bleu* (1936) : rectangles caractéristiques



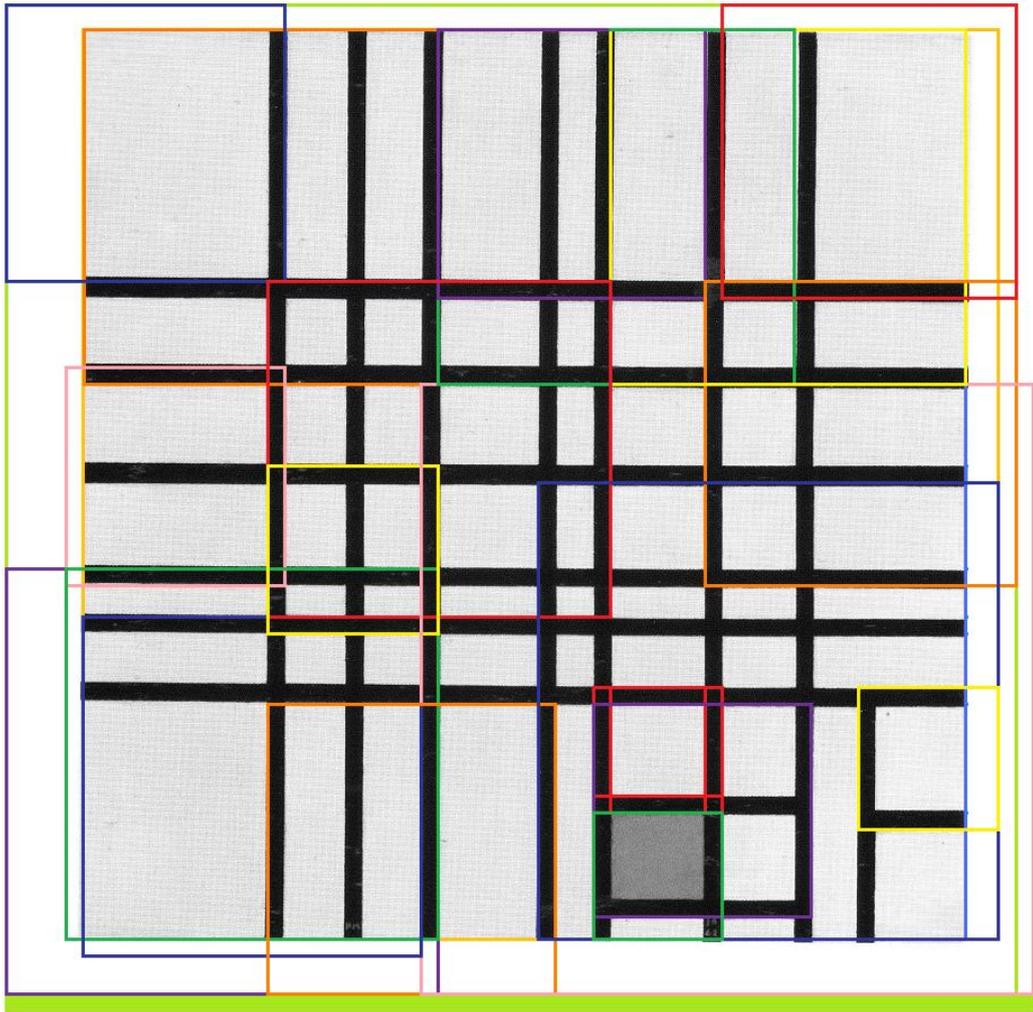
45b - Piet Mondrian, *Composition avec bleu* (1936) : mécanique de répétition de l'œuvre



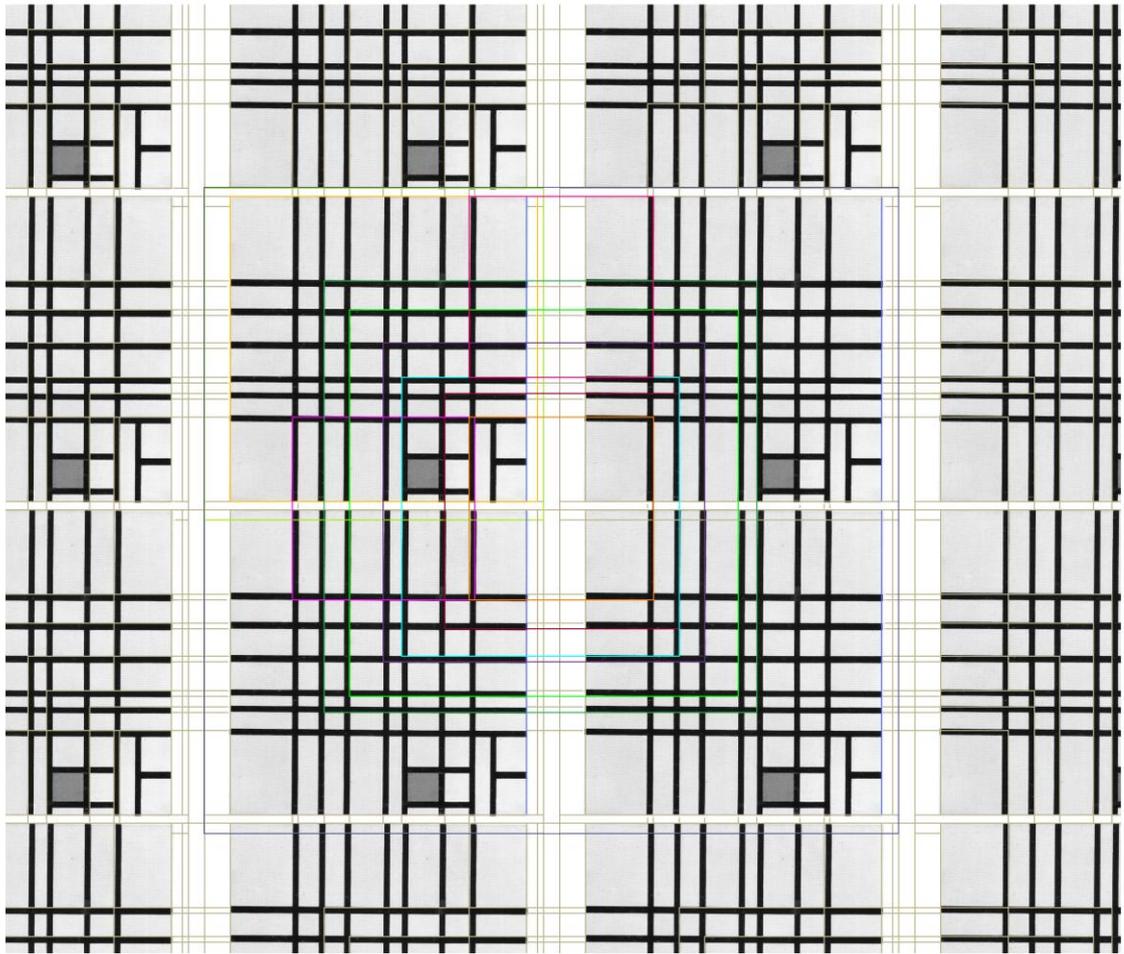
46a - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et bleu* (1937) : rectangles caractéristiques



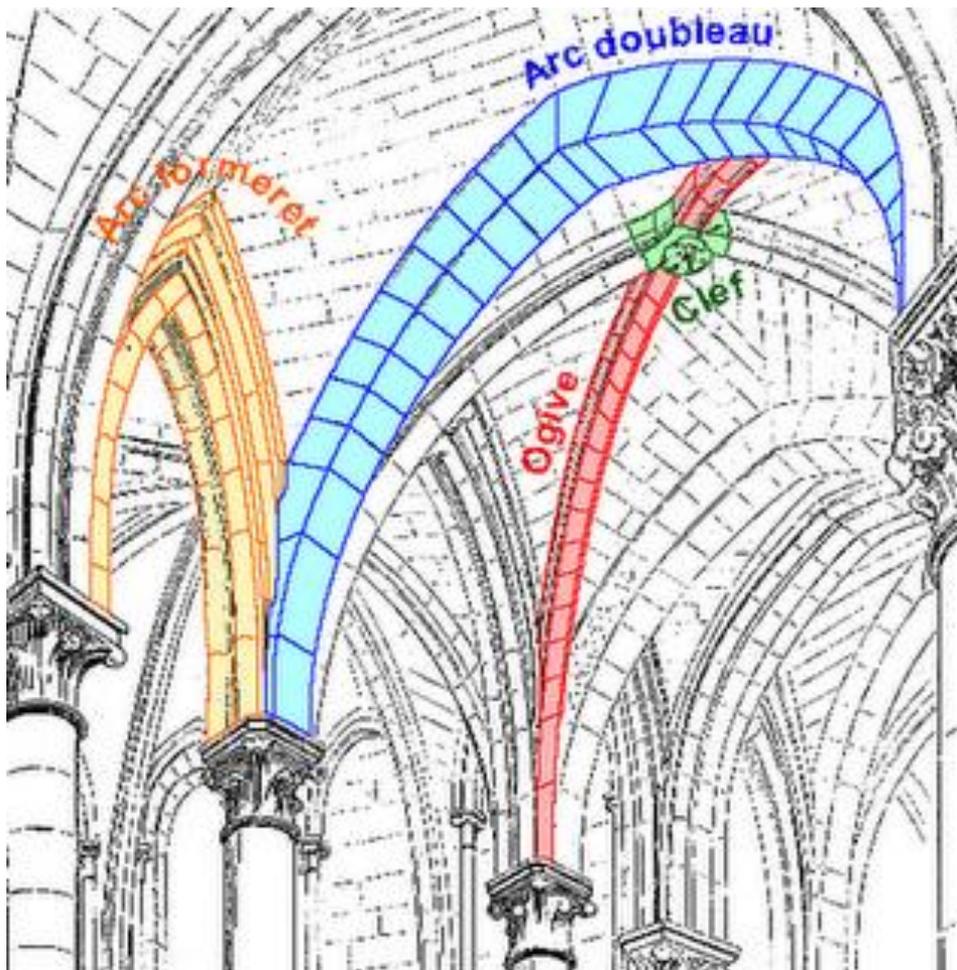
46b - Piet Mondrian, *Composition avec rouge et bleu* (1937) : mécanique de répétition de l'œuvre



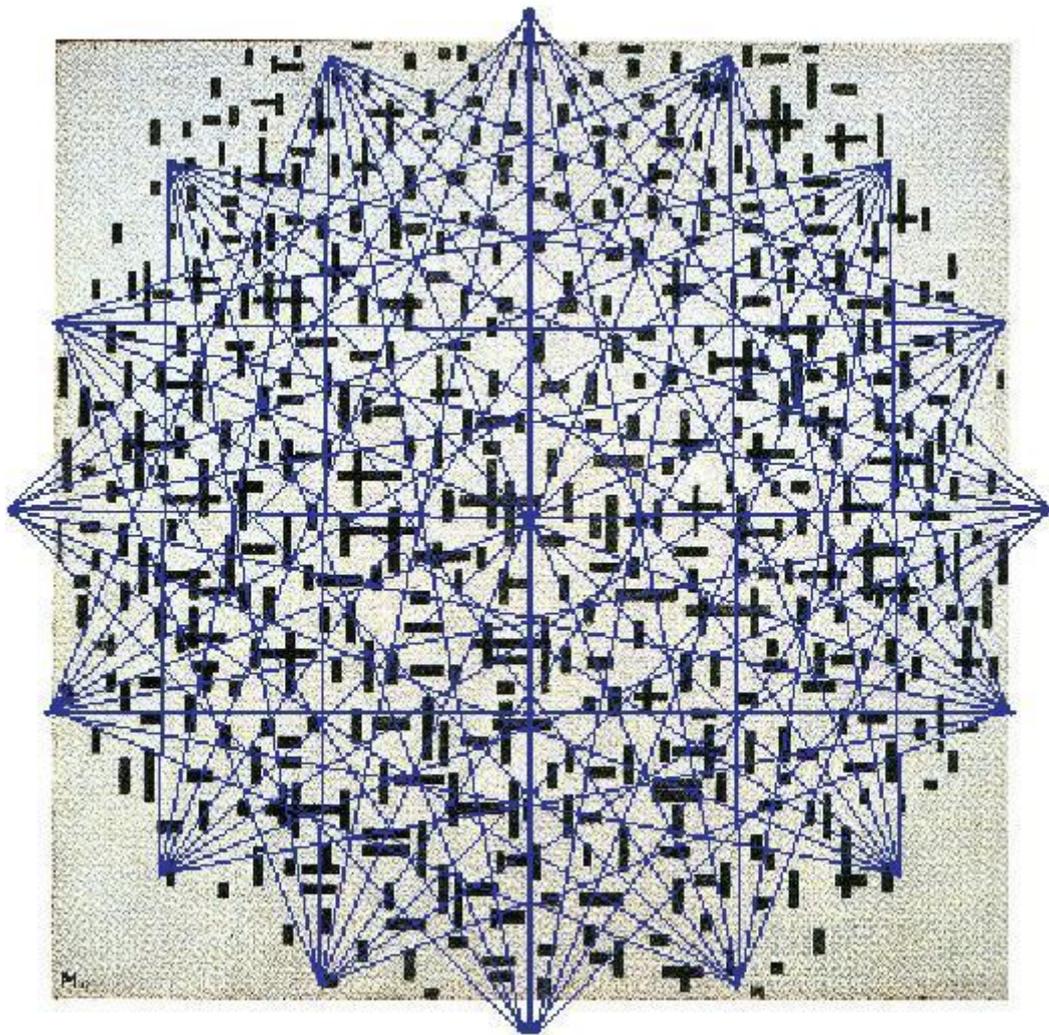
47a - Piet Mondrian, *Composition II avec bleu* (1936-42) : rectangles caractéristiques



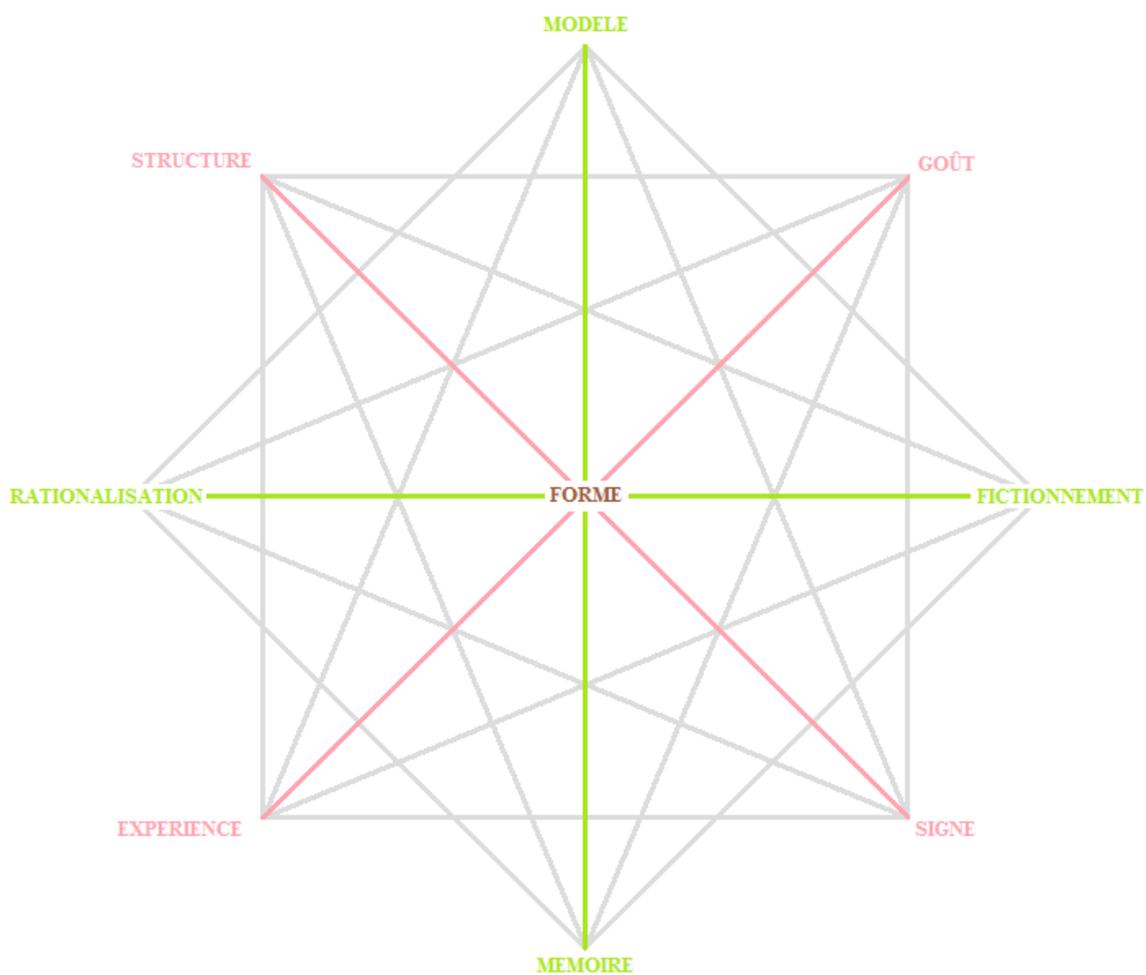
47b - Piet Mondrian, *Composition II avec bleu* (1936-42) : mécanique de répétition de l'œuvre

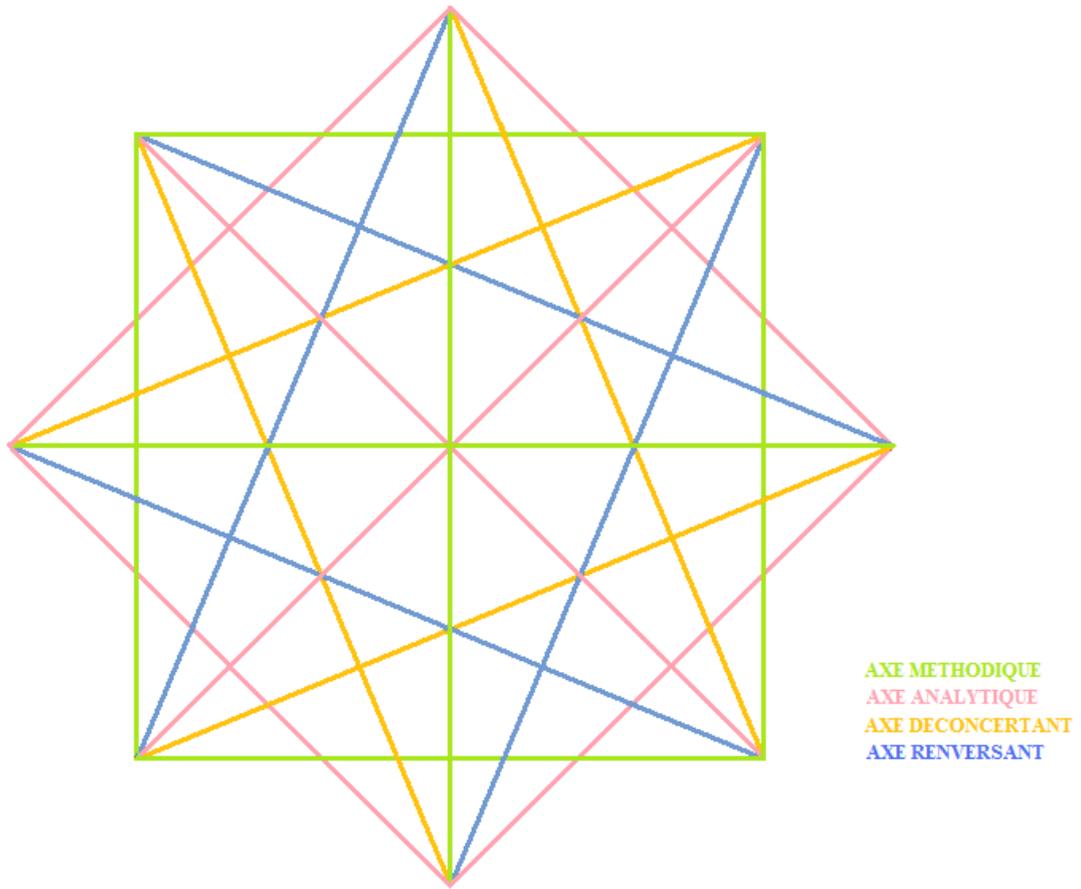


48 - Schéma d'une croisée d'ogives

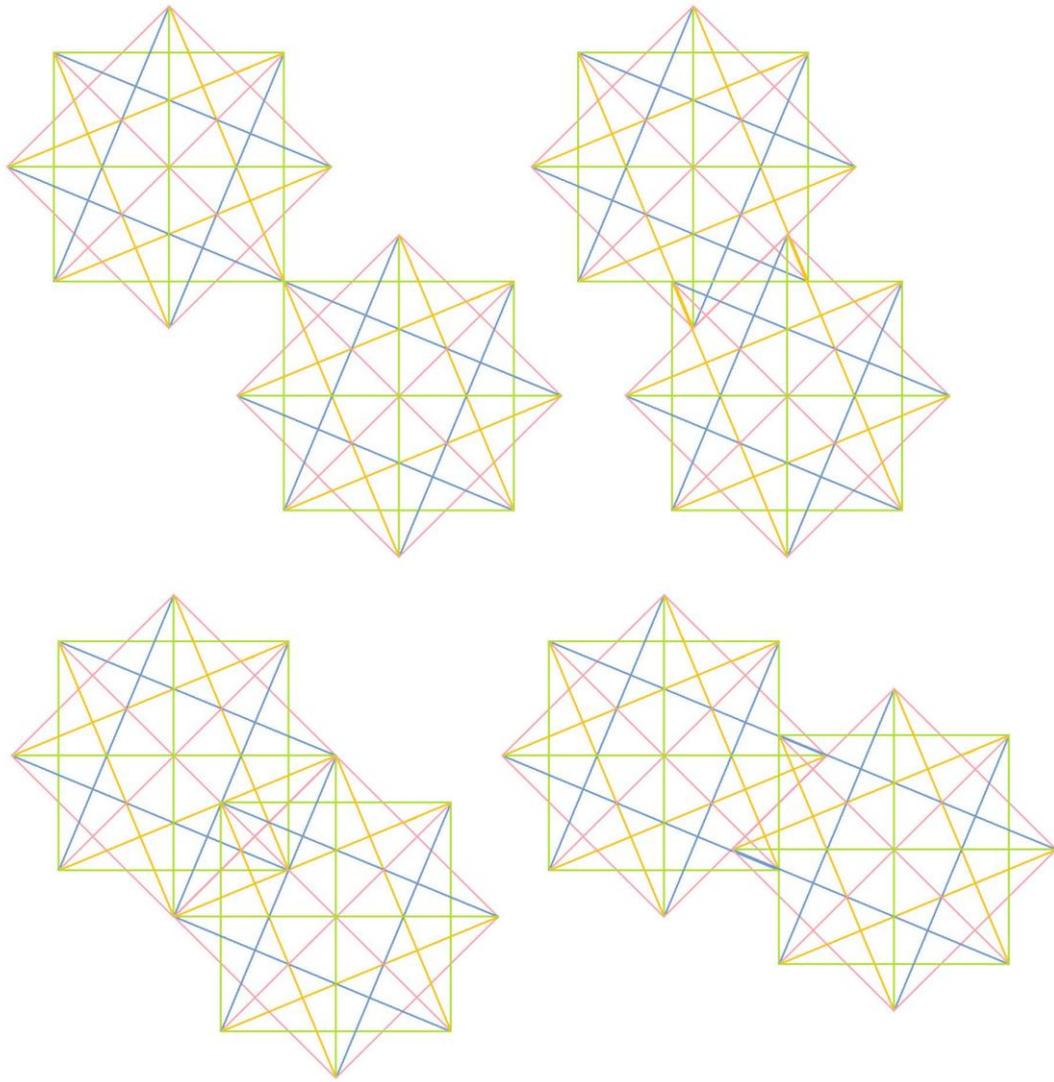


49 - Piet Mondrian, *Composition en lignes* (1917) et marteloire

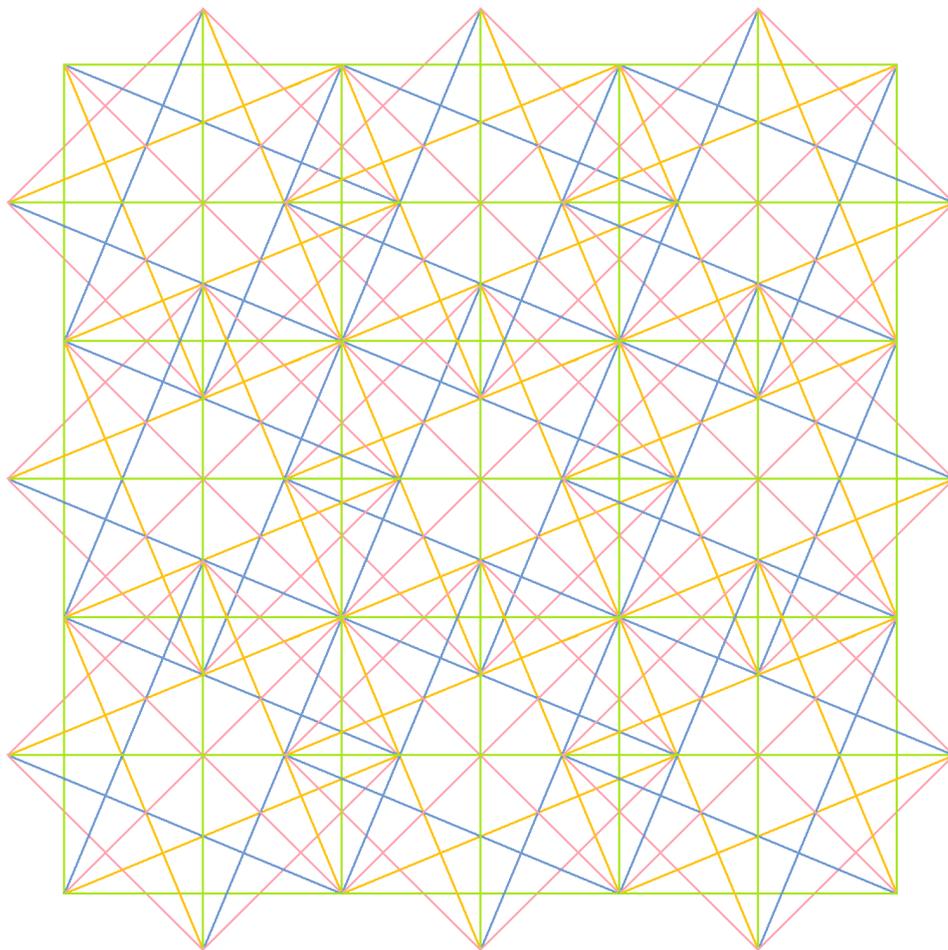




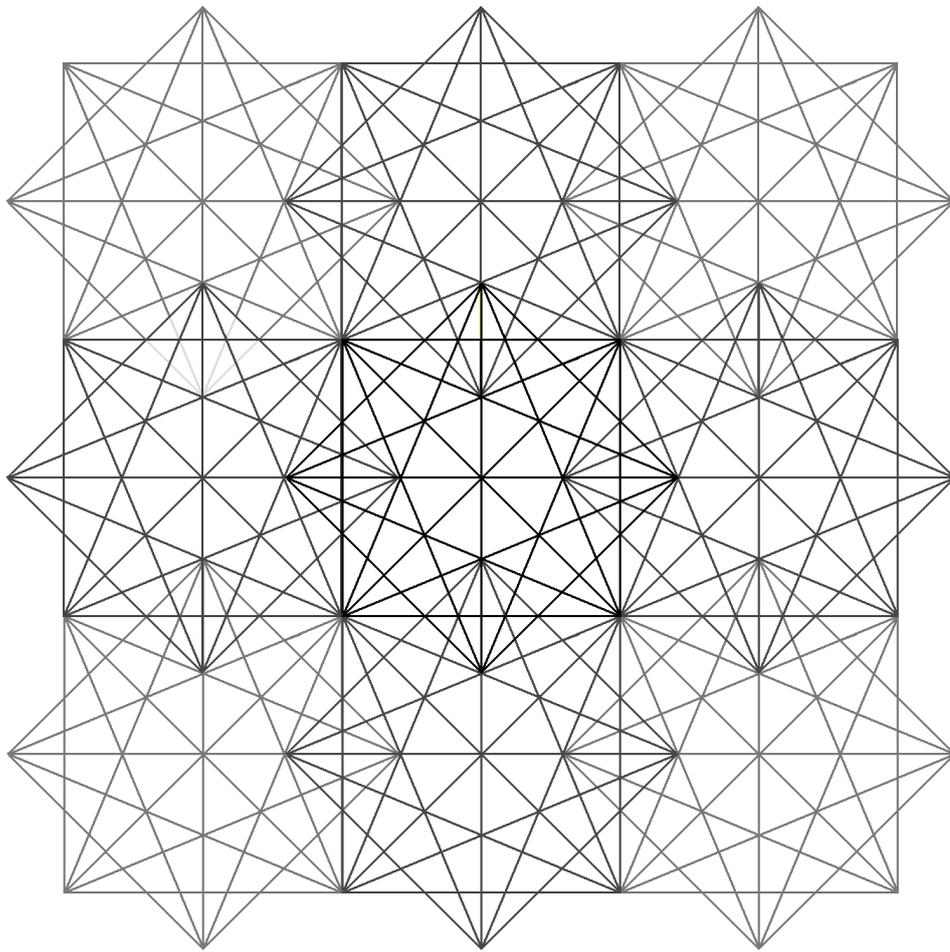
51a - Schéma d'analyse pour une œuvre



- 51b - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées indépendamment : axe méthodique
- 51c - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe déconcertant
- 51d - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe analytique
- 51e - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, axe renversant



52 - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, type de rapports simplifié



53 - Schéma d'analyse pour deux œuvres étudiées simultanément, type de rapports simplifié et sentiment de neutralization