

MONDRIAN, OU L'EXIL DU VERT

En célébrant cette année le cinquantenaire de la mort de Mondrian, on célèbre aussi la naissance de ce qui va devenir l'expressionnisme abstrait américain. Sans toujours s'aviser que cette avant-garde est déjà vieille d'un demi-siècle. La mortalité est grande parmi les -ismes, et le nouveau-plasticisme n'échappe pas à la règle. Chez Mondrian s'observe une volonté militante de modernité, certains pourraient même dire de post-modernité si l'on prend en compte son ambition de situer son travail au-delà de l'art, voire d'en détruire la notion même. Souvent une doctrine, avant même de s'affirmer au plan théorique en combattant celles qui la précèdent, peut être à la fois expression d'un tempérament et justification d'une pratique. Mondrian a progressivement subordonné son art à un idéalisme diffus, de nature puritaine et répressive, qui refusait le monde matériel tel qu'il s'offrait à lui. Il est auteur de plus de quarante essais : le doctrinaire chez lui a combattu le peintre.

Son expérience parcourt l'une des trajectoires les plus exemplaires de la peinture européenne depuis un siècle. Elle s'inscrit entre une saisie naturaliste de la province natale et les extrêmes d'une abstraction où ne subsistent de l'univers sensible que quelques somptueux pigments épinglés sur un réseau de lignes orthogonales. Émule de l'école paysagiste hollandaise, après une période de transition aux environs de 1910-18, l'artiste se consacrera pendant plus d'un quart de siècle, jusqu'à sa mort, à l'exploitation de ses « Compositions ». Leur aspect est devenu familier : division géométrique de la surface, tracés perpendiculaires qui délimitent des quadrilatères neutres ou colorés, à la recherche d'un « équilibre rythmique asymétrique ».

Les rectangles de Mondrian, refermés sur la démultiplication de leur image, échappent à l'organicisme, aquatique et végétal, des tableaux de jeunesse, mais ils relèvent d'un autre courant de la tradition hollandaise, tout aussi important. Celui qui s'attache à la représentation des demeures avec leurs enfilades de couloirs, de portes enchâssées et d'impostes vitrés (de Pieter de Hooch par exemple, *l'Arrière-cour d'une maison hollandaise*, au Louvre). Et qui voue une prédilection de même nature aux intérieurs d'églises où le jeu des perspectives est privilégié aux dépens de la couleur. Témoin un Hendrick Van der Vliet dont la nef carrelée, dans son tableau du Louvre, transforme tout l'avant de la composition en un damier monochrome avec, en marge, un fossoyeur à l'œuvre. Rares sont les éclats de couleurs vives ou de lumière : Emmanuel de Witte, dans sa *Nieuwe Kerk à Delft*, rompt la sévérité de son édifice par l'écarlate d'un manteau sur la droite au premier plan, avec le reflet d'une croisée là où Van der Vliet ouvrira une tombe.

La critique s'accorde aujourd'hui à ne plus voir en Mondrian que le grand-prêtre du néo-plasticisme. Elle privilégie ainsi sa manière terminale aux dépens des précédentes, qui sont loin d'être négligeables. Il faut garder à l'esprit que, parmi ses tableaux recensés, plus de sept cents relèvent de l'esthétique naturaliste, dans un style proche des écoles de Barbizon et de Worpswede, et trouvent leur épanouissement, vers 1908, dans une libre interprétation du post-impressionnisme, sans doute inspirée par Van Gogh (rétrospective à Amsterdam en 1906) et les Fauves.

Simultanément se lisent déjà les symptômes d'une aliénation annoncée. Verticalité phallique : la Tour-phare à Westkapelle, le Moulin et l'Église de Dombourg. Mollesse des courbes horizontales : les dunes prennent lascivement pour titre *Reclining nude*. Exacerbation de la conscience puritaine, volonté d'exorcisme : les doubles rangées d'arbres et leurs reflets au long de la rivière Gein. C'est de là, au terme d'une tension obstinée, que sortiront les grilles perpendiculaires, la logique combinatoire, l'obsession de la droite, la phobie de l'arabesque.

Pour l'instant il pratique encore avec les « luministes », Leo Gestel et Jan Sluijter, un divisionnisme à larges taches sur fond coloré qui transcende les travaux de Signac et Cross et atteint à la splendeur d'une mosaïque byzantine. Par sa plénitude radieuse, par la variété de ses séries — du moulin vermillon à l'arbre bleu en passant par les dunes miroitantes de jaune et d'azur —, cette riche période aurait suffi à asseoir une réputation durable.

Les toiles de cette époque ne sont d'ailleurs pas si distinctes qu'on pourrait croire de son œuvre abstraite. Il suffirait, semble-t-il, d'en cerner un fragment, d'en agrandir les touches quadrangulaires pour obtenir l'une de ces *Compositions avec plans de couleur*, dernière métamorphose avant la conversion définitive. Il est significatif que le peintre ait peint son ultime autoportrait sur fond d'une de ces *Compositions* : c'est bien là un double adieu à la peinture figurative.

C'est la même année, en 1918, à quarante-six ans, qu'il adopte définitivement le type de composition qui reste attaché à son nom et qui représente environ le tiers de sa production. Dès 1917, dans sa *Composition avec lignes*, il part d'une observation décantée de la mer et de ses reflets pour déboucher sur un semis aléatoire de signes typographiques (+ = -). On pressent l'avènement du *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch. C'est à partir de ce moment qu'il élabore une doctrine justifiant son rejet du réalisme et son passage à la peinture abstraite.

Dès la fondation de la revue *De Stijl* en 1917 il expose les principes du néoplasticisme ébauchés dans ses carnets depuis 1914. Le théoricien est aussi productif que le peintre et ses nombreux essais viendront justifier son parti-pris de dépouillement. Rappelons-nous que Mondrian, né en 1872, appartient à une génération riche en novateurs. Il est né six ans après Kandinsky, six ans avant Malevitch, dans une décennie qui compte entre autres Kupka, Rouault, Van Dongen, Picaabia et Klee.

Sa traversée du désert fut longue depuis les rives de l'Amstel et les dunes zélandaises, avec son renoncement progressif aux jeux des coloris et des effets de lumière, la découverte enfin de sa vraie vocation. Tout son parcours procède d'une ascèse aux accents pascaliens. Car l'abstraction chez lui prend des connotations plus éthiques qu'esthétiques. L'ennemi, c'est la sensualité, voire la sensibilité. Le concret, le pulpeux, le chatoyant, l'ondulatoire. Le calvinisme familial se teinte de mysticisme, revu et corrigé par les leçons de la théosophie locale. « Ce ne sont pas des tableaux que je veux, je veux seulement découvrir des choses. » Ses choix artistiques seront dictés jusque dans le détail par des exigences théologiques. Bannir la courbe, suspecte ; la profondeur, dangereuse. Ceinturer les couleurs, folles de leurs pigments, déshabillées de leurs contours. Se prémunir contre les tentations de la gestuelle picturale, le contact trop passionné de la brosse et de la toile. Expurger la matière, quadriller le visible. Les verticales masculines y feront contrepoids aux horizontales femelles. Une discipline carcérale régit les formes, les assigne à rési-

dence. Mondrian, expressionniste malgré lui, est un anti-Van Gogh. Les élans centrifuges de son aîné s'inversent chez lui en un repli centripète aussi vertigineux, assorti d'un raidissement des lignes et d'une déperdition des qualités sensibles.

Cette dématérialisation peut se concevoir comme un délestage insidieux des privilèges de la peinture. Au terme d'un renoncement qui a progressivement dépouillé ses tableaux de la perspective, du mouvement, du cercle et de l'oblique, il se trouve prisonnier de sa manière, avec pour seule marge de manœuvre des innovations de détail. Avec, pour finir croirait-on, une réification du réel, la réduction de sa complexité à un plan d'architecte. Mais c'était encore trop. En 1942, dans *New York City I*, il épure son schéma, supprime ses rectangles aux teintes primaires, élargit ses perpendiculaires qui, transformées en bandes colorées, ceignent tout son espace. De tels rejets n'apportent pas en retour de plénitude. Avec eux Mondrian a pour toujours renoncé à la surabondance des décors naturels, les chevauchements de leurs coloris et le foisonnement de leurs lignes. Il se propulse jusqu'à une vision géométrique et impersonnelle de l'univers, telle qu'on pourrait la saisir depuis un avion, hors de portée des sensations. D'un avion, ou d'un mirador. Mondrian s'efforce, dans ses tableaux new-yorkais, de stabiliser ce renversement horizontal dans lequel Leo Steinberg, à propos de Rauschenberg et en termes réminiscent de Lévi-Strauss, discernait le passage irréversible de la nature à la culture.

Observons le devenir de ses nuages perçus depuis le sol, dans leur multitude foisonnante, comme métaphores de la nature. D'abord les ciels tourmentés de 1907 aux horizons bas, couleur de sable et de terre dans la manière de Van Goyen. Mimétiques, ils redoublent les rimes des sillons et des vallons. Puis le *Nuage rouge* (1908) dont le vermillon recèle une charge émotionnelle autonome qui domine le tableau. Évadé du vert complémentaire des herbages, comme une masse en expansion allégée de son poids, il s'élève et se déploie. Annonceur d'une loi nouvelle, assortie d'un abandon de l'esthétique traditionnelle.

Le destin du nuage rouge sera aussi celui de la couleur et de la plénitude des objets naturels. Leur masse proliférante devra se resserrer, s'aplatir, se géométriser, venir enfin s'encaster dans une loge du damier, cette grille dressée entre le spectateur et la couleur recluse, purifiée de tout mélange, interdite de voisinage. La tache colorée, dans le manifeste du néo-plasticisme, deviendra l'unité fondamentale, le module irréductible du meccano de formes mondrianesques : « *le moyen d'expression universel, le plan rectangulaire de couleur primaire* ».

Avant de limiter les pigments de ces modules aux trois couleurs primaires, Mondrian utilise encore quelques années leurs combinaisons, le violet ou l'orange. Mais curieusement, symptomatiquement, le vert est exclu de ses compositions, comme si sa disparition se constituait en syndecdoque d'un exil plus généralisé, celui de la nature tout entière. Dans son atelier de la rue du Départ, il n'admet que des fleurs artificielles, une tulipe en particulier dont il peint la feuille en blanc. Au demeurant cette décision n'est pas seulement d'ordre conceptuel, mais correspond à un antagonisme ressenti au plan existentiel. Son refus pathologique du vert, nous apprend son biographe, le conduit par exemple à changer de place pour ne pas voir les arbres derrière la fenêtre.

Par une ironie involontaire l'un de ses admirateurs, Dan Flavin, lui rend hommage, vingt ans après sa mort, en lui dédiant un quadrillage de tubes fluorescents verts intitulé *Greens crossing greens (to Piet Mondrian)*. Seul un artiste conditionné

par la modernité, jusque dans le choix de ses matériaux, pouvait par ce contresens — sens interdit lu par un daltonien ? — démontrer à quel point le sigle fondamental de la Nature avait été évacué de la conscience métropolitaine.

A l'opposé de la pulsion organique qui donne unité et cohérence aux tableaux de jeunesse, issus de la tradition du paysage hollandais, on observe ainsi la conquête et la domination progressive d'un imaginaire schizomorphe de la césure et de la désincarnation. Mondrian ferme la fenêtre sur le dehors, il ne reste que les croisées. La souplesse du vivant, la conscience du vécu le cèdent à une géométrie cataleptique qui devient l'aire de jeu d'une post-modernité avant la lettre : permutation des éléments d'une combinatoire, quadrilatères de dimensions inégales qui occupent des stations déterminées dans une frontalité orthogonale. Le mode de fonctionnement, l'investissement de la surface ne sont cependant pas totalement aléatoires, car l'œuvre est à la fois rétrospective et projective, conditionnée par les séries antérieures et par la nécessité de variations futures. Mais elle n'est pas non plus entièrement programmée, même si la marge de décision demeure étroite. Mondrian se situe en retrait par rapport à un Georges Vantongerloo qui compose mathématiquement des œuvres dont un titre dit assez la source d'inspiration : *Composition émanant de l'équation $Y = ax^2 + bx + 18$* . Doesburg, co-fondateur de la revue *de Stijl*, finira par dénoncer le « classicisme » de Mondrian, trop proche selon lui de celui d'Ingres ou de Poussin.

Ces coloris parqués dans leur module cellulaire n'entretiennent les uns avec les autres que des rapports différentiels. Sous l'influence de Bart van der Leek, leurs combinaisons seront limitées après 1916 aux couleurs primaires et aux plans monochromes, qui ne se distinguent que par leurs surfaces, leurs rapports d'éloignement ou de proximité, leur situation dans le dispositif général.

Ils donnent l'impression de détenus incarcérés dans leurs cellules à différentes hauteurs, derrière les grilles d'un pénitencier. Après avoir été, dans quelque greffe crépusculaire, graduellement dépouillés des divers signes de leur identité. Images du peintre, semblable à l'Arpenteur de Kafka, tel qu'en lui-même enfin... Première victime de son système, interné dans son labyrinthe de signaux colorés, de tourniquets et de couloirs, il passera un quart de siècle à décliner les virtualités infinies de sa combinatoire, bricolant de dérisoires, d'infimes variations, modifiant l'écartement de ses grilles ou la couleur de ses barreaux. Pour contrebalancer le gauchissement de ses plans, rectifier les oscillations optiques au croisement des lignes. Peut-être aussi, dans sa hantise du vert, ce bâtard, combattre les effets pervers produits par la proximité de ses bleus et de ses jaunes. A l'intérieur du tableau, mais aussi d'une composition à une autre, chacune pouvant se lire comme la partie d'un ensemble qui inclut les murs de l'atelier. Et au-delà de l'atelier, la cité qui l'entoure. La boucle sera bouclée quand à son arrivée à New York, dans les hautes façades des gratte-ciel, dans le quadrillage des avenues et des rues, il reconnaîtra les cathédrales de son imaginaire.

Depuis une lucarne vide parfois un énorme cri rouge retentit dans la grisaille, un point d'orgue aussi oppressant que le *Cri* de Munch à l'extrémité de la digue, dans les volutes d'un soleil couchant. Avec, en rappel, le manteau écarlate d'Emmanuel de Witte devant la colonnade d'un jubé. Et le volumineux Nuage rouge qui se déploie dans l'air du soir.

Ce qui demeure, la trace du passage, c'est la capacité qu'a Mondrian de mobiliser l'attention, d'ébranler l'imagination, de parler au présent, comme continuent de le faire Rembrandt ou Van Gogh. En dépit des apparences, malgré son parti pris d'objectivité, sa pratique s'est peu à peu identifiée à ses structures mentales. C'est là un art tout d'expression, mais qui ne communique pas, qui ne peut que mettre en scène le drame de son incommunicabilité. Nul message, seulement un diagnostic, qui est aussi celui d'une civilisation et d'une époque. Est-ce cela qui nous touche en définitive, qui produit cette sorte de fascination angoissée devant une image impénétrable qui se fait piège et nous renvoie à nos propres dédales ?

André Le Vot

TROIS PETITS FORMATS

Madame Vuillard coud quelque chose qui a
Des bandes rouges sur fond vert. Sur la paroi
Verticale on voit dominer la couleur bleue
Que le peintre reprend en plus intense dans
L'angle d'en bas à gauche. Ainsi l'ensemble clair
Que font la femme et la porte recueille-t-il
La lumière comme en un bol le lait la capte
Pour l'épaissir et l'éclairer de reflets.
C'est une huile sur carton, un petit format
Peint en mille huit cent quatre-vingt-treize. Alors,
Vuillard fréquentait Vermeer et les Japonais ;
L'attention constituait tout son souci,
Qu'il mettait toute en son métier : par artifices
La restituant, et par secours de la grâce.

(*Nabis*, 1888-1900, Grand Palais, lundi 4 octobre 1993.)

Plume, mine de plomb, aquarelle, rehauts
De gouache, c'est d'un maître anonyme, actif
En Franconie aux environs de mille cinq
Cent. *Paysage montagneux avec château*
Fort est le titre traduit en français. On voit
L'œuvre de loin malgré son petit format. C'est
Parce que le peintre a su, aidé par la grâce,

Distribuer sans faute aucune sa matière,
Faisant naître ainsi magiquement la lumière
Qui nous semble surgir en source des contrastes
Très savamment et sensiblement mariés.
Plus d'un visiteur est sensible à la magie
Que le pinceau a suscitée. On s'interroge
Peut-être en convoitant le lieu et la formule.

(*Le musée de Leipzig* au Petit Palais, samedi 9 octobre 1993.)

Plume, encre noire et lavis d'encre brune : *Vieille
Femme préparant des crêpes pour les enfants*,
Willem Quietersz. Buytewegh, dit la légende.
C'est enlevé en un tour de main, comme on tourne
Les crêpes. La distribution volubile
Des taches et des traits à l'immobilité
Transmet le mouvement, lequel s'y perpétue
Ouvrant les formes qu'il dessine. Tout y est :
Gestes, tournure ; rien qui soit fixé ; tout va
De soi tant y est naturel chaque artifice.
Plus on regarde, plus on est prêt à crier
Au miracle. Miraculeusement, il est
Vrai, ce morceau de papier fut recueilli d'entre
L'amas des ruines et les dévastations.

(*Le musée de Leipzig* au Petit Palais, samedi 9 octobre 1993.)

Robert Marteau