

Prise de vue

Il y a trois manières de définir *De Stijl*, toutes trois adoptées simultanément par Theo van Doesburg dans l'article rétrospectif qu'il consacra au mouvement en 1927 (« Dates et faits », in *De Stijl*, numéro spécial du dixième anniversaire) : en tant que *revue*, en tant que *groupe* constitué autour de la revue, en tant qu'*idée* partagée par les membres de ce groupe.

La première définition est la plus commode, car elle part d'un corpus très défini : le premier numéro de la revue paraît à Leyde en octobre 1917, le dernier à Paris peu de temps après la mort de Theo van Doesburg, son fondateur et rédacteur, survenue en mars 1931. Néanmoins, l'éclectisme même de la revue, son ouverture à toute l'avant-garde européenne pourraient faire douter de l'identité du mouvement : à ranger (comme le fit Van Doesburg dans l'article cité) les dadaïstes Hugo Ball, Hans Arp et Hans Richter, le futuriste italien Gino Severini, le constructiviste russe El Lissitzki et le sculpteur Constantin Brancusi parmi les « principaux collaborateurs » du Stijl (sans compter Aldo Camini et I. K. Bonset, qui ne sont autres que Van Doesburg lui-même en habit futuriste ou dadaïste), on s'interdit l'appréhension de ce qui fit la force et l'unité du groupe hollandais.

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

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

Reste la définition du Stijl en tant qu'idée : « C'est à partir de l'idée *De Stijl*, écrit Van Doesburg (toujours dans le même article rétrospectif), que le mouvement *De Stijl* s'est peu à peu développé. » Bien qu'elle semble la plus vague du fait de sa nature conceptuelle (par opposition aux deux premières, de nature empirique), cette définition est la plus restrictive. C'est la seule à pouvoir rendre compte du fait que *De Stijl* signifie non seulement « le Style », mais de façon beaucoup plus ambitieuse encore, « Le style ».

I-Le principe général du Stijl

Le Stijl fut un mouvement novateur, dont la théorie se fonda sur ces deux mamelles du modernisme que sont l'historicisme et l'essentialisme : historicisme parce que, d'une part, le Stijl conçut sa production comme

l'aboutissement logique de tout l'art du passé et que, d'autre part, il prophétisa, en termes quasi hégéliens, la dissolution inexorable de tout art dans une sphère totalisante (qui ne connaîtrait pas d'extérieur), celle de la vie ou de l'environnement ; essentialisme parce que cette lente progression historique eut pour moteur une quête ontologique, chaque art devant réaliser sa nature en se purgeant de tout ce qui ne lui appartient pas en propre, en exposant ses matériaux et ses codes, afin d'œuvrer à l'instauration d'un langage plastique universel. Rien de tout cela n'est profondément original, même si la formulation de cette théorie par le Stijl fut étonnamment précoce. La spécificité du Stijl repose ailleurs : dans l'idée qu'un même principe générateur puisse concerner toutes les pratiques artistiques sans diminuer en rien l'autonomie de chacune d'entre elles, et, plus encore, que ce principe soit seul à l'origine d'une telle autonomie.

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

Très rapidement, ce principe général déplacera la question ontologique (la recherche de l'essence de la peinture ou de l'architecture) en amenant les artistes à la notion de limite, c'est-à-dire de ce qui sépare une œuvre de son entour (d'où l'intérêt de tous les peintres du Stijl pour les jeux sur le cadre et pour les polyptyques – par exemple, le célèbre *Mine, Triptyque* de Van der Leek (1916), au Gemeentemuseum, La Haye, ou la *Composition XVIII en trois tableaux* de Theo van Doesburg (1920), dans la succession Van Doesburg, La Haye). La logique de ce déplacement est la suivante : la limite, en tant que composante constitutive de toute pratique, doit elle aussi être élémentarisée et intégrée ; or cette intégration ne pourra être parfaitement accomplie tant que l'intérieur et l'extérieur (ce que la limite articule) n'auront pas de dénominateur commun, c'est-à-dire tant que l'extérieur ne sera pas lui aussi élémentarisé : c'est pourquoi l'utopie de l'insertion de l'environnement, pour risible qu'elle nous paraisse aujourd'hui, n'est pas un simple rêve idéologique mais la conséquence du principe général. Cette utopie n'empêcha certes pas un Mondrian, par exemple (qui en fit l'un des ressorts de sa théorie), de considérer avant tout ses tableaux en tant qu'objets, en tant qu'entités indépendantes (et il en va de même pour les meubles de Rietveld), car il fallait d'abord que le principe général soit réalisé dans les œuvres pour que celles-ci puissent s'articuler à autre chose qu'elles-mêmes et en premier lieu s'articuler entre elles.

II-La peinture

De Stijl fut initialement une congrégation de peintres, auxquels se sont joints ensuite des architectes ; ce sont les peintres qui ont posé les premières pierres de ce principe général. Et si, parmi eux, Mondrian fut le seul à l'avoir radicalement actualisé (lorsqu'il parvint au néo-plasticisme, en 1920), Van der Leek et Huszár travaillèrent eux aussi à son élaboration (le cas de Van Doesburg est plus complexe).

On sait que Van der Leek fut le premier à avoir su élémentariser la couleur (Mondrian lui doit ses couleurs primaires, comme il le dira lui-même dans le dernier numéro du *Stijl*, hommage posthume à Van Doesburg), mais il ne put jamais parvenir à l'intégration de tous les éléments de ses tableaux. Aussi abstraites qu'aient pu être certaines de ses toiles (et sous l'influence directe de Mondrian il ira presque, de 1916 à 1918, jusqu'à l'abstraction totale), il en est toujours resté à une conception illusionniste de l'espace, le fond blanc de ses tableaux se comportant comme une zone neutre, comme un réceptacle originel, antérieur en quelque sorte à l'inscription des figures. Le prétexte invoqué rétrospectivement par Van der Leek quand il quitte le groupe (la trop grande présence des architectes dans la revue) est en fait secondaire : à partir du moment où la question du fond fut réglée par les autres peintres du Stijl, il ne partagea plus leur langage (et ce n'est aucunement un hasard s'il retourne ostensiblement à la figuration en 1918, au moment de son départ).

Quant à Huszár, sa seule contribution picturale théorique au Stijl est précisément l'élémentarisation du fond ou, plutôt, de la relation figure/fond qu'il réduit à une opposition binaire (dans la plus remarquable de ces œuvres, une linogravure en noir et blanc, il est impossible de démarquer la forme du fond ; nous citerons parmi ses autres compositions la couverture de la revue *De Stijl* et *Marteau et Scie*, 1917, seule œuvre à y avoir été reproduite en couleurs, elle est conservée aujourd'hui au Gemeentemuseum de La Haye). Mais l'artiste s'est malheureusement arrêté là, incapable d'intégrer d'autres variantes dans son travail : parti de l'espace illusionniste de Van der Leck (comme en témoigne *Composition II-Les Patineurs*, 1917, Gemeentemuseum, La Haye), il y retourne au milieu des années 1920 avec de médiocres œuvres figuratives, trop souvent antidatées par les marchands, qui n'ont plus aucun rapport avec De Stijl.

Ayant parfaitement assimilé les leçons du cubisme lors de son premier séjour à Paris en 1912-1914, Mondrian pourra, beaucoup plus rapidement que les autres peintres, résoudre la question de l'abstraction et concentrer ses efforts sur celle de l'intégration. Son premier souci (après avoir opté pour les couleurs primaires) est d'unir la figure et le fond en un tout inséparable, mais sans se limiter à une solution binaire qui rendrait inutile le jeu de la couleur. L'évolution qui le conduira des trois tableaux de 1917 (*Composition en couleur A*, *Composition en couleur B*, *Composition avec lignes*, présentés d'ailleurs en triptyque lorsqu'ils furent exposés pour la première fois) au néo-plasticisme est beaucoup trop complexe pour pouvoir être analysée ici. Notons simplement que Mondrian n'est parvenu à éliminer de son vocabulaire le fond neutre, à la manière de celui de Van der Leck, qu'après avoir utilisé une grille modulaire dans neuf de ses tableaux (1918-1919). Il s'agissait pour lui d'élémentariser la division de ses toiles, c'est-à-dire de trouver un système irréductible de répartition des plans colorés, fondé sur un seul élément (d'où l'utilisation du module, de mêmes proportions que la surface du tableau qu'il divise). Très rapidement, Mondrian abandonna ce système, lui trouvant un caractère régressif ; fondé sur la répétition, il ne privilégiait qu'un seul type de rapport entre les parties du tableau (engendrement univoque). Cependant la grille modulaire lui avait permis de résoudre une opposition essentielle, laissée de côté par les autres peintres du Stijl, celle de la couleur et de la non-couleur. Le premier tableau néo-plastique proprement dit, *Composition en rouge, jaune et bleu* de 1920 (Stedelijk Museum, Amsterdam), abandonne toute trame régulière.

Van Doesburg, au contraire, eut besoin toute sa vie de la grille parce qu'elle constituait pour lui un garde-fou contre l'arbitraire du signe : malgré les apparences, malgré ses formulations parfois mathématiques, Van Doesburg resta paralysé par la question de l'abstraction (si une composition doit être abstraite, semble-t-il penser, qu'elle soit au moins justifiée par des calculs, que sa configuration géométrique soit motivée). Avant qu'il ne parvienne à la solution de la grille (par le biais de son art décoratif, notamment par ses vitraux), cette obsession avait longtemps fait hésiter Van Doesburg entre le système plastique de Huszár (avec *Composition IX - Joueurs de cartes*, 1917, succession Van Doesburg, La Haye) et celui de Van der Leck (*Composition XI*, 1918, Guggenheim, New York) puis elle l'avait conduit à présenter ses toiles comme la stylisation de motifs naturels (une vache, un portrait, une nature morte, ou un danseur par exemple, comme pour *Rythme d'une danse russe*, 1918, dont toutes les esquisses sont conservées, avec la toile, au musée d'Art moderne de New York). Même s'il essaie un moment d'appliquer ce type d'explication à ses œuvres modulaires (ainsi l'absurde présentation qu'il fit en août 1919 de *Composition en dissonance* [1918, musée de Bâle] comme étant la représentation abstraite d'« une jeune femme dans son atelier »), c'est au contraire pour son côté mécaniquement répétitif et totalement projectif (décidé à l'avance, appliqué sur le plan du tableau dont la matière et la taille importent peu) que Van Doesburg fut séduit par le système de la grille, c'est-à-dire, en fait, pour les raisons mêmes qui avaient motivé son abandon par Mondrian. Cela permet de comprendre la querelle de l'*élémentarisme* (mot fort mal choisi par Van Doesburg pour désigner son introduction de l'oblique, en 1924, dans le vocabulaire formel du néo-plasticisme), querelle qui amena Mondrian à quitter le Stijl l'année suivante : si Mondrian refusa violemment cette « amélioration » (selon l'expression de Van Doesburg) dont un des exemples les plus célèbres est *Contre-Composition XVI en dissonances* (Gemeentemuseum, La Haye), c'est bien moins parce qu'elle dérogeait à la règle formelle de l'orthogonalité (ses propres tableaux à losanges l'avaient déjà fait) que parce qu'elle détruisait d'un coup l'effort accompli pour parvenir à une intégration totale de tous les éléments du tableau (en glissant sur la surface de ses toiles, les lignes obliques de Van Doesburg éloignent de nouveau cette surface du plan du tableau, et l'on se retrouve devant le fond neutre de Van der Leck – c'est-à-dire, pour l'évolutionniste qu'était Mondrian, huit ans en arrière). En bref, bien qu'il soit un peintre tout à fait passionnant, Van Doesburg n'obéit pas dans l'ensemble de son œuvre picturale aux principes d'élémentarisation et d'intégration du Stijl ; mais il

est d'autres domaines où il travaille avec beaucoup plus d'efficacité à la mise en œuvre de ces principes, à savoir l'art de l'intérieur et l'architecture.

III-L'intérieur

L'importance accordée à l'intérieur par les artistes du Stijl repose à la fois sur leur interrogation au sujet de la notion de limite et sur leur défiance à l'égard de tout art appliqué (l'opinion reçue faisant du Stijl un mouvement appliquant une solution formelle à la sphère de ce que l'on nomme le *design* est erronée, l'art décoratif n'ayant jamais intéressé les artistes du Stijl – à une exception près qui fut d'ailleurs de courte durée et qualifiée d'ignominieuse par Rietveld : l'art du vitrail). Selon le principe du Stijl, les arts ne doivent pas s'appliquer les uns sur les autres, mais peuvent éventuellement s'allier les uns aux autres dans la constitution d'une unité indivisible : tel est le fondement de l'intérieur abstrait du Stijl, conçu comme un art hybride, situé entre la peinture et l'architecture, sans que l'une des composantes ne prenne le pas sur l'autre. L'enjeu était de taille, et presque toutes les disputes internes au mouvement proviennent d'un affrontement entre peintres et architectes, tant l'invention de cet art hybride était problématique. Elle se fit en deux temps, en deux mouvements théoriques.

Premier mouvement : ce n'est que lorsqu'il a tracé les limites de son champ, visé à un maximum d'autonomie et trouvé quels sont ses moyens spécifiques, bref, ce n'est que lorsqu'il s'est défini lui-même (par différence avec les autres pratiques artistiques) que chaque art peut percevoir le dénominateur qu'il a en commun avec l'art auquel il veut s'allier. Seul ce dénominateur peut permettre l'articulation entre les différents arts et leur intégration. Ainsi de l'architecture et de la peinture : ces deux arts peuvent aujourd'hui travailler de concert parce qu'ils ont un élément fondamental en commun, celui de la planéité (du mur, de la surface du tableau). « C'est désormais à la surface plane de transmettre la continuité de l'espace », écrit Van der Leek, en mars 1918, poursuivant ainsi : « La peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres elle dessert le même concept que l'architecture – l'espace et le plan – et donc exprime « la même chose », mais d'une manière différente » (et l'on peut trouver des déclarations similaires à la même époque dans des écrits de Van Doesburg et de Mondrian mais aussi dans un texte de Oud publié dans le premier numéro du *Stijl*). De ce premier mouvement découle la totalité des projets colorés de Van der Leek (la plupart non réalisés), les premiers intérieurs de Huszár, l'atelier de Mondrian à Paris et son *Projet de salon pour Madame B.*, de 1926. Toutes ces œuvres ont en commun une conception statique de l'architecture, chaque pièce étant considérée comme une somme de murs, comme une boîte à six faces, ce qui s'explique peut-être par le fait qu'il s'agissait à chaque fois d'animer une architecture déjà existante.

Le deuxième mouvement est la conséquence d'une collaboration qui échoua (ce fut d'ailleurs le premier échec au sein du Stijl) entre un peintre et un architecte : celle de Van Doesburg et Oud pour la maison de vacances *De Vonk*, à Noordwijkerhout, en 1917, puis pour les blocs d'habitation *Spangen* à Rotterdam en 1918. Si cette collaboration conduisit à une rupture entre le peintre et l'architecte, Oud refusant les derniers projets colorés de Van Doesburg, c'est parce que, en dépit des efforts remarquables de ce dernier pour intégrer la couleur aux éléments architecturaux (les portes et les fenêtres de tout le bâtiment – à l'intérieur comme à l'extérieur – sont prises dans une séquence colorée), la médiocrité de l'architecture elle-même conduira le peintre à vouloir nier par sa couleur les données constructives du bâtiment et à le considérer comme un tout spatial : le mur n'est plus l'unité. Il y a là un paradoxe, car c'est d'une certaine manière parce que l'architecture de Oud était absolument étrangère au principe du Stijl que Van Doesburg fut conduit à l'invention d'un type d'intégration fondé sur un rapport négatif, sur une abolition visuelle de l'architecture par la peinture. À l'exception d'un *Projet d'usine* de 1919, très influencé par Wright, l'œuvre de Oud se caractérise par la répétition et par la symétrie ; son apport au mouvement De Stijl se limite exclusivement à ses quelques contributions théoriques.

« L'architecture joint, noue – la peinture dénoue, disjoint », écrit Van Doesburg en novembre 1918. D'où l'oblique « élémentariste » qui apparaît pour la première fois dans un projet coloré pour un *Hall d'université* de Van Eesteren (1923), puis dans un petit cabinet floral pour la villa construite par Mallet-Stevens à Hyères

(1924) et enfin à grande échelle dans le ciné-dancing de l'Aubette à Strasbourg (1928) ; là encore, il s'agit à chaque fois d'architectures préexistant à l'intervention du peintre. Alors qu'elle contredisait en peinture le principe d'intégration prôné par le Stijl, l'oblique y obéit dans l'architecture intérieure, car elle n'est plus appliquée, elle possède une fonction (ironiquement antifonctionnaliste) : cette fonction est le camouflage de l'ossature (la donnée naturelle, anatomique du bâtiment), camouflage nécessaire à la perception de l'intérieur comme un tout abstrait et non hiérarchisé.

L'oblique n'était évidemment pas la seule solution à cette nouvelle tâche d'intégration, comme Huszár et Rietveld l'ont admirablement démontré dans leur *Pavillon de Berlin* (1923) : il était possible d'élémentariser l'articulation des plans architecturaux (murs, sol, plafond) en faisant du coin un agent visuel de continuité spatiale. Dans cet intérieur, les plans colorés ne se brisent pas à la jonction de deux surfaces murales mais, au contraire, les chevauchent, provoquant ainsi une sorte de détopisation et obligeant le spectateur (ou son regard) à un mouvement giratoire. Mais si la peinture, en allant jusqu'au bout de ses possibilités, débouche ici sur un problème purement architectural (la circulation dans l'espace), c'est que précisément l'architecture du bâtiment ne préexistait pas à son action, c'est qu'un art architectural propre au Stijl commence à se faire jour.

IV-L'architecture

La contribution du Stijl à l'architecture du siècle est quantitativement beaucoup moins importante qu'on ne le pense généralement : les deux petites maisons que Van't Hoff réalisa en 1916 (avant la fondation du mouvement) sont d'aimables pastiches de Wright ; les constructions de Wils se rapprochent plutôt de l'Art déco (Wils quitte d'ailleurs très vite le mouvement) ; quant à Oud, il appartient beaucoup plus à ce que l'on nomme le Style international qu'au Stijl proprement dit. Cette contribution architecturale du Stijl se résume à peu près aux projets de Van Doesburg et Van Eesteren exposés dans la galerie de Léonce Rosenberg à Paris, en 1923, et au travail de Gerrit Rietveld.

En ce qui concerne les projets Rosenberg, une sombre querelle d'attribution, due aux revendications de paternité de Van Eesteren, oppose depuis longtemps les partisans de l'architecte à ceux de Van Doesburg. Or il s'agit là d'une fausse question, ou plutôt d'une question mal posée : l'essentiel est en effet qu'il y ait une différence formelle très nette entre le premier de ces projets (un élégant *Hôtel particulier*, qui anticipe de quelques années sur le style international) et les deux derniers (une *Maison particulière* et une *Maison d'artiste*), et que cette différence soit la conséquence de l'intervention non du peintre (puisque'il est cosignataire des trois projets) mais de la peinture : la première maquette était blanche, les deux autres polychromes. Le point de départ de ces deux derniers projets fut en effet la possibilité de penser en même temps l'articulation colorée du bâtiment et son articulation spatiale, et le slogan tapageur mais énigmatique de Van Doesburg selon lequel la couleur devient dans ces projets « matériau de construction » n'est pas un vain mot : c'est en effet la couleur qui permet l'élémentarisation de la surface murale elle-même en conduisant à l'invention d'un nouvel élément architectural, *l'unité indivisible de l'écran*. Le caractère propre des deux derniers projets Rosenberg, comme le montre Van Doesburg dans les célèbres dessins axonométriques réalisés à cette occasion, tient à la limitation du vocabulaire constructif de l'architecture à ce nouvel élément, l'écran ; celui-ci a deux fonctions plastiques contradictoires (de profil, c'est une ligne de fuite, de face un arrêt de l'extension spatiale en profondeur), ce qui engendre l'interpénétration visuelle des volumes et la fluidité de leur articulation : les murs, le plafond et le sol deviennent des surfaces sans épaisseur, que l'on peut dédoubler, déplier comme des paravents et faire glisser les unes sur les autres (une fois inventé, l'écran s'écartera de son origine chromatique : le seul élément « De Stijl » dans la maison-atelier que Van Doesburg se fit construire à Meudon juste avant sa mort est l'écran qui masque presque totalement une des façades, lui faisant comme une seconde peau).

C'est avec raison que Van Doesburg célébra la maison Schröder de Rietveld (1924) comme la seule application des principes élaborés de manière théorique dans les projets Rosenberg, à cette réserve près que l'usage de l'écran y a une portée beaucoup plus large, car elle s'appuie sur l'élémentarisation de ce qui resta toujours un problème insoluble pour Van Doesburg (et n'avait été traité dans ses projets que d'un point de

vue constructif, fonctionnel, anatomique et donc naturel, sous la responsabilité hautement proclamée de Van Eesteren), à savoir l'ossature. Alors que l'élémentarisation de la surface murale avait conduit Van Doesburg et Van Eesteren à faire un usage intensif du plan horizontal en porte à faux (l'une des caractéristiques formelles des projets Rosenberg), l'invention de Rietveld consista à déplacer le porte-à-faux au niveau de l'ossature elle-même, l'élémentarisant en déjouant ironiquement, par une transformation souvent minime, ce qui fait le fondement de toute ossature, c'est-à-dire l'opposition porteur/porté. La maison Schröder est pleine de ces renversements qui viennent sans cesse pervertir la morale fonctionnaliste de l'architecture, le cliché qui voudrait que chaque signe n'ait qu'un sens (le plus célèbre est la fenêtre en coin qui, une fois ouverte, interrompt violemment l'axe constitué par la jonction de deux murs) ; tout le mobilier de Rietveld est construit sur le même modèle (dans la célèbre *Chaise bleue et rouge* de 1918, un des éléments verticaux est à la fois porté – il est suspendu – et porteur – il soutient l'accoudoir). Qu'il s'agisse d'architecture ou de mobilier, Rietveld conçoit ses œuvres comme des sculptures (et elles sont souvent très proches des meilleures sculptures de Georges Vantongerloo), c'est-à-dire comme des objets indépendants qui ont pour charge de « séparer, limiter et amener à échelle humaine une partie de l'espace illimité », comme il l'écrira dans un texte autobiographique en 1957 (contre Mondrian, pour qui la nature tridimensionnelle de l'architecture était une sorte de tare indélébile, mais aussi contre tous les premiers textes sur l'intérieur publiés dans *De Stijl* et centrés sur la nature clôturante de l'architecture).

Si Rietveld est le seul architecte proprement dit du Stijl, c'est qu'il a su opposer à la morale fonctionnaliste une autre morale, celle que Baudelaire nommait en son temps la *morale du joujou*. Tout est mis en œuvre pour flatter notre désir intellectuel de démonter pièce par pièce ses meubles ou ses constructions architecturales (il existe d'ailleurs une photographie d'époque montrant tous les éléments nécessaires à la réalisation de la *Chaise bleue et rouge*) ; mais, à l'instar de l'enfant baudelairien parti à la recherche de l'« âme » du jouet dans la désarticulation de ses éléments, nous n'apprenons rien de cette opération de démontage (et nous ne saurions probablement pas reconstruire l'objet démonté), car c'est au contraire dans l'articulation de ces éléments, dans leur intégration que réside l'« âme » en question.

Yve-Alain BOIS

Bibliographie

Textes

- *De Stijl*, 7 vol., 1917-1932 ; rééd. A. Petersen, 2 vol., Amsterdam, 1968.
T. VAN DOESBURG, « Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst », in *Bauhausbücher*, n° 6, Munich, 1924 ; rééd. Mayence, 1966
- H. L. C. JAFFÉ éd., *De Stijl* (anthologie de textes), Cologne, 1967 ; Londres, 1970
- J. J. P. OUD, « Hollandische Architektur », in *Bauhausbücher*, n° 10, 1926 ; rééd. Mayence, 1966.

Études

- B. ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milan, 1953
- H. L. C. JAFFÉ, *De Stijl 1917-1931, the Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam-Londres, 1956
- P. OVERY, *De Stijl*, Londres, 1969
- N. TROY, *The De Stijl Environment*, Cambridge, 1983
- *De Stijl's Collaborative Ideal : the Colored Abstract Environment*, thèse, Yale Univ., 1979
- FRIEDMAN dir., *De Stijl : 1917-1931, Visions of Utopia*, Minneapolis-New York, 1981
- C. BLOTKAMP dir., ESSER, EX, VERMEULEN et al., *De Beginjaren van De Stijl*, Utrecht, 1982, trad. anglaise, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1986
- G. FANELLI, *De Stijl*, Bari, 1983 ; *De Stijl*, 1982.

Monographies

- J. BALJEU, *Theo Van Doesburg*, Londres, 1974
- S. POLANO dir., *Theo Van Doesburg. Scritti di arte et di architettura*, Rome, 1979
- M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, 1956

- H. L. C. JAFFÉ, *Mondrian*, New York-Cologne-Paris, 1970 ; *Theo Van Doesburg*, La Haye, 1983
- S. LEMOINE, *Mondrian et De Stijl*, Hazan, Paris, 1987
- G. OTTOLENGHI, *Tout l'œuvre peint de Mondrian*, Paris, 1974
- BOIS dir., WELSH, JOOSTEN, HENKELS et al., *L'Atelier de Mondrian*, Paris, 1982
- R. OXENAAR, *Bart Van der Leck tot 1920. Een primitief der nieuwe tijd*, Utrecht, 1976
- *Bart Van der Leck*, catal. de l'Institut néerlandais, Paris, 1980
- T. BROWN, *The Work of Gerrit Rietveld, Architect*, Utrecht, 1958
- D. BARONI, *The Furniture of Gerrit Thomas Rietveld*, Woodburg, 1978
- *Georges Vantongerloo*, catal. expos., Washington, 1980
- H. R. HITCHCOCK, *J. J. P. Oud*, Paris, 1931
- G. STAMM, *The Architecture of J. J. P. Oud, 1906-1963*, Florida State Univ., 1978.