

## Mondrian ou un nouvel espace pictural

Fernande Saint-Martin

Number 43, Summer 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58382ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

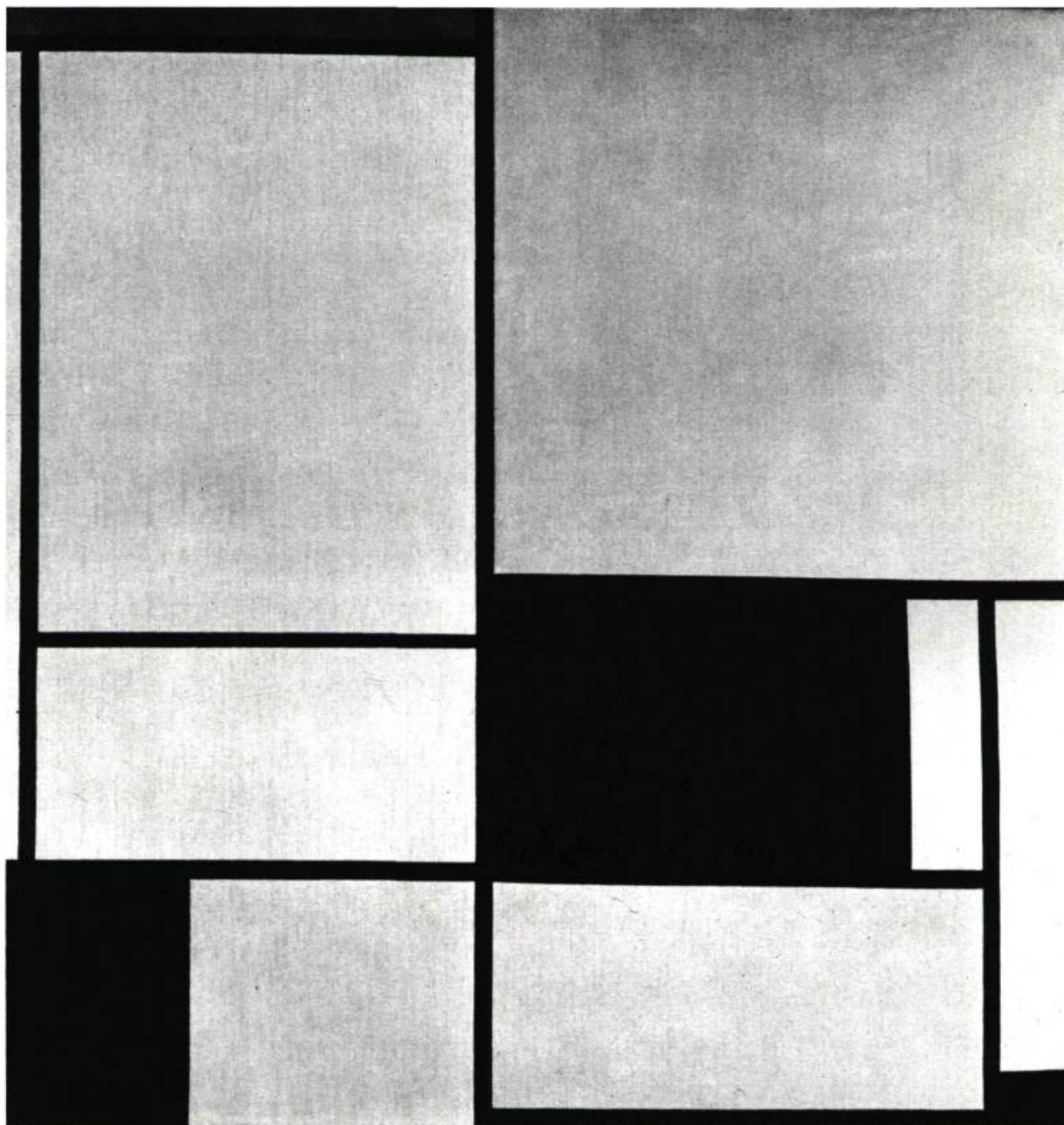
[Explore this journal](#)

### Cite this article

Saint-Martin, F. (1966). Mondrian ou un nouvel espace pictural. *Vie des arts*, (43), 70–72.

# MONDRIAN OU UN NOUVEL ESPACE PICTURAL

par Fernande Saint-Martin



1 — *Composition en rouge, jaune et blanc* 1921. Huile sur toile. 41" x 39½" (103,5 x 99,7 cm). Collection particulière, Allemagne.

2 — *Losange noir et blanc*. 1918. 47½" x 47½" (120,65 x 120,65 cm). Gemeentemuseum, La Haye.

3 — *Composition en damiers, couleurs claires*. 1919. 37¾" x 41¾" (95,6 x 106 cm). Collection S. B. Slijper.

4 — *Composition aux lignes jaunes*. 1933. Huile sur toile. 44½" x 44½" (113 x 113 cm). Gemeentemuseum, La Haye.

5 — *Composition avec du jaune*. 1935. Huile sur toile. 23 x 21¾" (58,4 x 55,25 cm).

Non seulement Mondrian, comme avaient commencé de le faire quelques pionniers, voulut éliminer toute ressemblance des éléments de son œuvre avec les objets naturels, mais il voulut détruire aussi toute similarité entre l'espace pictural et celui dans lequel s'offre l'objet naturel. Il voulut aussi détruire toute référence aux bases structurelles de cet objet naturel et créer un puissant système fictionnel fondé sur les pures relations plastiques.

Il nous a montré que le principe fondamental de l'élaboration de toute nouvelle problématique picturale était un acte de destruction sans cesse renouvelé. Assumant toutes les conséquences des négations futuristes et dadaïstes, il substitua à la notion esthétique traditionnelle le concept de Beauté, comme un concept dynamique soumis aux critères du progrès. Il détruisit essentiellement toute référence à la notion de gravitation, en reliant ses dynamismes horizontaux, non pas à la ligne d'horizon, mais à l'énergie périphérique et en remplaçant l'axe principal par les énergies périphériques parallèles du tableau. Son schème imagique le plus évident, l'angle droit, est en réalité un rappel direct de l'énergie fondamentale des coins du tableau.

Il faut comparer Mondrian aux grands peintres de la Renaissance qui définirent les lois de la perspective, en vue d'élaborer un nouvel espace pictural qui puisse exprimer la sensibilité faustienne. Mondrian entreprit d'inventer les éléments d'une géométrie non euclidienne, d'une algèbre capable de définir une nouvelle conception d'un espace pictural issu uniquement de la surface de la toile.

Il substitua à l'énergie focale sur laquelle se fondait la peinture traditionnelle, une dialectique entre l'énergie périphérique et une énergie centrale déplacée et transposée. L'interaction entre ces deux éléments contradictoires produit chez Mondrian un système cohérent d'équilibre d'énergies virtuelles et actuelles qui donne à chacune de ses peintures une structure autonome et expressive. La notion de surface qui en résulte est celle d'un champ magnétique potentiel, libéré de la gravitation et dans laquelle les éléments périphériques ouverts attirent les plans intérieurs et les expand dans une ondulation dynamique.

Réaffirmant la valeur suprême du mouvement, mais rejetant l'option futuriste de représenter les divers moments d'un mouvement réel, il élaborait un système fictionnel de coordonnées purement plastiques, capables de produire les forces virtuelles nécessaires à la production d'un mouvement optique réel et non pas d'un simple mouvement illusoire. Et la base de ce système structurel est la notion de damier, qui apparaissait comme la seule façon de détruire la perspective et d'égaliser les tensions de surface en distribuant, ou atomisant, les points focaux sur toute la surface du tableau. Après 1919, le damier en tant que tel devient virtuel dans ses tableaux, car seulement certaines de ses sections dynamiques sont exprimées dans les fameuses "grilles", les autres parties étant recouvertes de formes variées, comme d'une peau vivante et sensible.

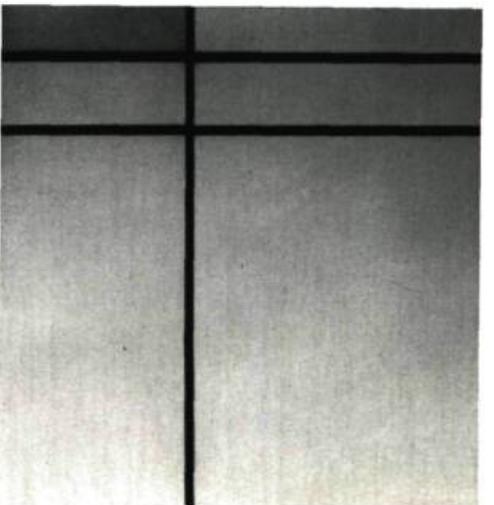
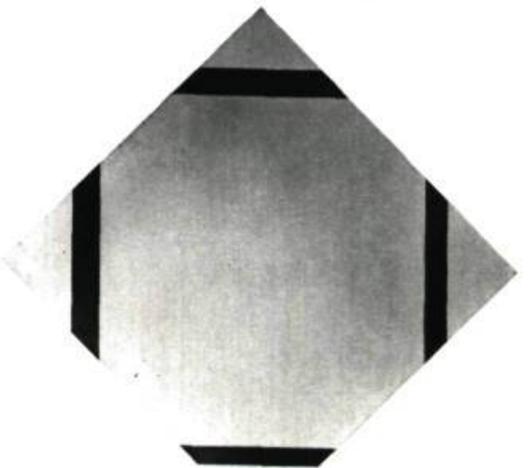
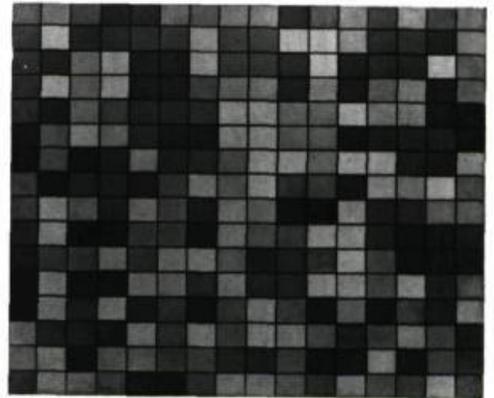
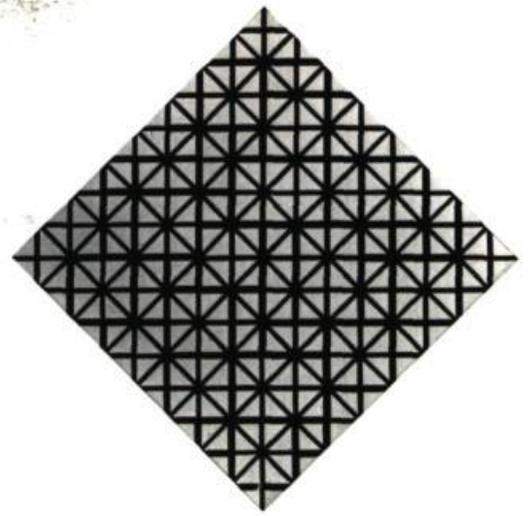
D'un côté du tableau à l'autre, ces pseudo-grilles ou, en termes plus clairs, un ensemble d'énergie, intériorisé, vectoriel et animé de vibrations, transformera la surface en un système bi-dimensionnel capable de véhiculer une information formelle expressive. Il s'agit toujours d'ensembles ou de séries chez Mondrian. L'on ne peut jamais parler chez lui d'un angle droit, mais d'une série d'angles droits, d'une série de formes, d'une série de plans linéaires ou de plans virtuels. Et à l'intérieur de la notion de série, les points supposément vides ne le sont jamais, comme les "silences" en musique ; au contraire, ces points expriment une synthèse maximum dont la signification et l'information découlent de leur durée et de leur localisation, ou comme dirait Mondrian, de leur dimension et de leur position.

Mondrian fut le premier peintre dont l'évolution fut conditionnée par l'exploration des séries de possibilités d'un nombre fixe d'éléments et dont la démarche, extrêmement souple et variée, fut toujours dépendante des facteurs internes de sa propre perception de ce qui se passait dans le tableau, plutôt que d'être le résultat de l'adoption d'hypothèses plastiques étrangères et hétérogènes.

L'art abstrait est véritablement né avec Mondrian. Après le travail de défrichage opéré par Delaunay, Kandinsky et Malevitch, Mondrian est le premier artiste à avoir clairement établi les données de base qui permettront l'élaboration d'un art abstrait.

Et l'importante rétrospective de ses œuvres, présentées au cours de cette année à Toronto, Philadelphie et La Haye, devrait finalement éliminer le nuage de clichés dont on entoure encore cet artiste, qui s'y révèle comme le plus important de ce siècle. Organisée par le professeur Robert Welsh, du département des Beaux-Arts de l'université de Toronto, cette exposition est l'une des plus complètes qui aient été faites sur lui, incluant la plupart des tableaux clés de son évolution. Le catalogue qui l'accompagne, soigneusement préparé, deviendra un outil indispensable à la compréhension de Mondrian et contribuera sans doute à instaurer une méthode de présentation et d'explication des œuvres tout à fait nouvelle.

Les termes les plus généraux de son œuvre, Mondrian les posait comme un équilibre dynamique entre des éléments contradictoires. Le moment de la plus grande objectivité coïncide chez lui avec celui de la plus grande subjectivité et le monde du "rapport" exprime dans un même moment le plus extérieur et le plus intérieur. Mais un "subjectif" fait d'une intégration beaucoup plus poussée de l'inconscient et du conscient et un "objectif" radicalement différent de celui que posait la peinture figurative.



Ses éléments de base furent particulièrement riches de possibilités. En effet, la rencontre de l'horizontale et de la verticale engendre une énergie cruciforme qui conditionne essentiellement des formes ouvertes, fait naître d'autre part des formes sans que jamais celles-ci ne mettent vraiment un terme au trajet vectoriel des plans linéaires qui pouvaient ainsi animer toute la surface du tableau, sur un mode actuel ou virtuel. C'est justement cette intuition remarquable de Mondrian quant à l'interaction énergétique des plans et des lignes virtuelles et actuelles, jointes à l'antagonisme permanent qu'il a maintenu entre ses formes ouvertes et fermées, qui ont donné naissance à cette théorie de l'asymétrie dans son œuvre. Cette supposée "asymétrie" est en réalité un résultat de l'équilibre dynamique entre a) les tensions des formes ouvertes ou fermées et l'énergie engendrée par le croisement des verticales-horizontales et b) entre les dynamismes internes en relation avec les périphériques. Cet aspect d'asymétrie découlerait aussi sans doute de la démonstration faite par Mondrian à l'effet que des tensions de surface en non-couleurs pouvaient être aussi dynamiques que l'énergie irradiante des plans de couleur pure.

La plupart des œuvres de la période naturaliste de Mondrian demeurent ambiguës ; elles expriment le drame d'une intuition spatiale qui ne peut se projeter dans les schèmes arbitraires et préconçus de la peinture figurative. Ainsi un grand nombre de ses tableaux sont divisés par une ligne horizontale prédominante, à partir de laquelle le bas du tableau se répand en aplat ; peut-être les thèmes de la réflexion dans l'eau n'ont-ils été utilisés que pour tenter de justifier ce besoin intuitif abstrait. Et dans un espace de temps étonnamment court, Mondrian assimila entre 1909 et 1915, Van Gogh, Cézanne, Monet, le fauvisme et le cubisme, devenant résolument un peintre "moderne". Mais les éléments du cubisme qu'il pratiqua en Hollande en 1913 sont déjà la verticale et l'horizontale et en contraste avec le cubisme français, ses structures tendent à recouvrir et à prendre possession de la surface entière du tableau.

Mondrian était très conscient que les angles droits, qui deviennent prédominants après 1915, engendrent en même temps que des formes, une oblique virtuelle ou actuelle, l'hypothénuse et ultimement un quart de cercle. Il ne cessa de maintenir cet antagonisme structurel, refusant toujours d'en éliminer un des termes en actualisant le rapport de l'oblique, comme van Doesburg le suggérait. Car avec l'oblique était réintroduite la notion de gravitation, une caractéristique de l'objet naturel qu'il rejetait avant tout, ainsi qu'une volonté de représentation du mouvement naturel de la montée ou de la chute. Pour Mondrian, le mouvement pictural ne pouvait être la résultante que de l'opposition entre deux trajets contradictoires et elle seule pouvait produire un rythme pictural autonome, d'où les mouvements virtuels n'étaient naturellement pas exclus. Ses formats en losange, d'ailleurs, ne peuvent être compris que comme une réaffirmation de l'énergie diagonale virtuelle interne, tout comme un renforcement des autres énergies virtuelles entourant en losange les points d'intersection de ses plans linéaires, un *after-image* particulièrement constant et puissant que Mondrian ne provoquait pas délibérément, mais dont il ne pouvait manquer de reconnaître la potentialité dynamique.

Les tableaux majeurs de Mondrian quant à son évolution sont tout d'abord le *Losange avec lignes grises*, (1918) dans lequel Mondrian explicite les forces centripètes et centrifuges des plans et leur énergie virtuelle diagonale interne qui en modifient le chromatisme et créent de multiples modulations sur leurs parois. A partir de celles-ci, il devient évident que la grille n'est pas une grille, mais une série discontinue de quanta d'énergie, servant à répandre sur toute la surface du tableau l'énergie périphérique de ses bords, aussi bien que l'énergie spécifique des points de rencontre des verticales-horizontales. Vient ensuite la *Composition 2 avec lignes noires* (1930) une composition totalement ouverte où l'énergie des points de rencontre est tellement forte que les carrés ou rectangles sont allongés en losanges, détruisant complètement la notion de grille, puisque, dans tout système basé sur des angles virtuellement aigus, les lignes ne peuvent plus être perçues comme continues.

Le plus décisif sera la *Composition avec lignes jaunes* en 1933, dans laquelle Mondrian élimine le noir de la grille, produit un tableau à structure totalement ouverte et dont les éléments dynamiques sont complètement différenciés et discontinus à partir de la virtualisation de l'angle droit à l'extérieur du tableau. De cette peinture découle tous les travaux de la période new-yorkaise où les dynamismes des chromatismes juxtaposés seront utilisés pour créer une structure totalement rythmique. Le point culminant des recherches de Mondrian, sa maturation et son plein épanouissement est le tableau *New York City 1* (1941-42) qui exprime au maximum son affirmation et sa négation de la grille, en juxtaposant à trois grilles chromatiques extrêmement dynamiques, une autre faite de la progression vectorielle des plans blancs, qui tendent à rendre la surface concave.

Tout en raffermissant, et réaplatissant la surface, grâce aux juxtapositions périphériques dynamiques, le *Broadway Boogie-Woogie* constitue par rapport au tableau précédent, un retour à un système tonal moins vibratoire, ainsi qu'à la structure explicite du damier de 1919, dont les lignes redondantes sont éliminées. Comme le poursuivra le *Victory Boogie-Woogie*, le *Broadway* tend à éliminer de plus en plus tous les éléments virtuels et à élaborer à partir d'une nouvelle notion de la mutation des couleurs, un nouvel espace vibratoire où les plans chromatiques sont situés dans une fonction réciproque de champ et d'objet. Il y maintient cependant cet équilibre de l'ouvert et du fermé, élément essentiel de l'espace dynamique vers lequel il tendait toujours quand la mort vint interrompre ses recherches.