



CULTURE

Mondrian et De Stijl : du « superréalisme » dans l'art et dans la ville

Gilles Bounoure

IL EST FRAPPANT D'OBSERVER que des deux grands inventeurs et théoriciens qui ont dominé l'art dit « abstrait » de la première moitié du xx^e siècle (et à ce titre tous deux conspués par les nazis comme « artistes dégénérés »), Wassily Kandinsky (1866-1944) et Piet Mondrian (1872-1944), seul le second a réellement fait école, aussi bien parmi les « purs » plasticiens qu'au près des concepteurs chargés de mettre en scène la vie quotidienne, publique comme intime, du citadin « moderniste » des pays riches. Exemple parmi d'autres, les catalogues Ikea n'ont jamais proposé du premier qu'une liste réduite de reproductions encadrées à fixer aux murs, sans commune proportion avec leur défilé incessant de nouvelles gammes de mobilier inspirées plus ou moins directement du second et de ses suivants^{1/}. Voilà qui suffirait à donner, du point de vue psychosocial, un intérêt supplémentaire à la grande et consciencieuse exposition « jumelée » que consacre le centre Pompidou (jusqu'au 21 mars) d'un côté à l'œuvre parisienne de Mondrian, et de l'autre aux animateurs et collaborateurs de la revue *De Stijl*, vecteur décisif de diffusion de ses créations et de ses idées.

Marqués l'un et l'autre dans leur jeunesse par la théosophie d'Hélène Blavatsky (et plus tard par l'anthroposophie de Rudolf Steiner), Kandinsky et Mondrian étaient venus séjourner pour la première fois à Paris, en 1906-1907 pour le premier, en 1912-1914 pour le second, sous le poids d'une même inquiétude, l'absence de manière personnelle et d'œuvre reconnue à 40 ans passés. Tous deux sortirent de cette impasse par la même issue, celle du sentiment d'une « mission » spirituelle à remplir. Un autre de leurs points communs était leur « abstinence politique », volet particulier d'un rigorisme moral certainement plus accentué chez Mondrian. Le poète et critique surréaliste Robert Lebel a soutenu malicieusement que la phobie de la femme nue, notamment comme modèle d'atelier, fut l'un des ressorts de la naissance de l'art abstrait, et c'est en effet ce qui avait conduit Kandinsky à fuir l'enseignement des académies de peinture et découragé définitivement Mondrian de concourir au Prix de Rome néerlandais. Mais l'aisance matérielle (jusqu'à la Révolution russe) et l'éducation mondaine du premier, ses nom-

^{1/} Merci à Francis Sitel de m'avoir signalé cette réaction indignée de Roberto Ferrucci (*Ça change quoi*, Le Seuil, 2010) : « L'armoire, à droite, par contre, je pouvais la toucher, après m'être écarté pour laisser Angela dans la lumière. La voir, non. Ce n'était pas la peine. Et je ne voulais pas. Je ne comptais plus les matins où je l'avais maudit en ouvrant les yeux, ce placard ridicule plein de portes coulissantes, divisé en compartiments, cha-

cun d'une couleur différente – blanc, jaune, rouge, bleu – pour former la plus absurde et la plus insupportable armoire pseudo-Mondrian, un peintre que j'aime trop pour accepter qu'on me le flanque sous les yeux sous forme d'armoire chaque matin que Dieu fait à cause de l'abominable idée d'un architecte, ami d'Angela. Non. Elle ne me manquerait pas, cette armoire que j'effleurais de la main droite. »



CULTURE

breux voyages et ses multiples contacts auraient pu lui valoir une audience posthume nettement supérieure à celle du second, qui vécut presque constamment dans la gêne et l'isolement.

Il est également significatif qu'à l'égard du surréalisme et des peintres de ce mouvement constituant l'autre tendance picturale dominante du deuxième quart du xx^e siècle, Kandinsky ait marqué son intérêt dès ses cours du Bauhaus, avec de plus en plus de netteté dans ses dernières années d'enseignement (1929-1933), et qu'une fois réfugié à Paris où il vivrait jusqu'à la fin de ses jours, il ait accueilli de bon cœur la préface que lui offrit Breton pour son exposition londonienne de 1938, célébrant ses facultés d'invention et de constant renouvellement. Tout comme ce qu'il écrivit alors, ce que Mondrian peignit durant sa seconde période parisienne (1919-1938) et dont l'exposition du centre Pompidou a réussi à réunir une quarantaine de spécimens, témoigne de sa poursuite inlassable d'un projet unique, exclusif, n'admettant ni écart ni distraction d'aucune sorte. Il était assez précisément informé des tendances et des débats de son temps pour s'être réclamé dès 1930 (dans le n° 2 de *Cercle et carré*) d'un « art superréaliste » susceptible de combattre le « sentiment tragique de la vie », et peut-être même de mettre son inventeur aussi en vue que ses confrères surréalistes. Mais quand les menaces de guerre lui firent gagner Londres en 1938 puis New York en 1940, où il côtoya ceux des surréalistes qui avaient réussi à quitter la France, il ne voulut rien entendre des remarques élogieuses qu'inspiraient à Breton les variations presque lyriques distinguant ses derniers tableaux (*New York City*, 1942, *Broadway Boogie Woogie*, 1943).

Indépendamment des circonstances particulières qui firent oublier l'importance de Kandinsky dans les premières décennies de l'après-guerre, c'est dans le parcours de Mondrian et de ses proches amis, minutieusement étudié par cette double exposition, qu'apparaissent divers indices susceptibles d'expliquer l'audience inattendue conférée à leurs travaux. Durant les quarante premières années de sa vie et jusqu'à sa première venue à Paris, les œuvres et les idées de Mondrian ne témoignaient guère que du mysticisme provincial où il avait baigné durant toute son enfance et sa jeunesse. Calvinistes militants, proches du Parti Anti-Révolutionnaire (et non « Révolutionnaire » comme indique le catalogue p. 270) monarchiste et colonialiste d'Abraham Kuyper, ennemi juré des libéraux et des sociaux-démocrates, son père et son oncle dessinaient ou peignaient, et ainsi apprit à faire le jeune Mondrian avant d'adhérer, à 21 ans, à la secte calviniste de Kuyper. Pendant quinze ans, alternant sujets religieux et profanes, il hésiterait entre peinture allégorique, symboliste et réaliste dans le style de l'École de La Haye, enrichi de quelques traits empruntés à Van Gogh, tout en réalisant des carreaux décoratifs et des portraits de commande, à l'instar d'autres artistes locaux issus comme lui de l'enseignement académique néerlandais.

L'événement qui l'écarta de cette routine fut le cycle de conférences organisé en mars 1908 aux Pays-Bas par Rudolf Steiner, alors secrétaire de la section allemande de la Société théosophique et ancien adjoint d'Annie

MONDRIAN ET DE STIJL

Besant, devenue présidente de la Société théosophique mondiale en 1907. L'itinéraire de cette estimable militante socialiste, féministe et athée britannique qui finit par prendre la succession d'Hélène Blavatsky au moment de sa mort en 1891, suggère combien les milieux contestataires et révolutionnaires étaient alors perméables à la propagande théosophique. On ne sait quelles déductions Mondrian en inféra sur le plan politique et social, thème à peu près absent de ses écrits, mais jusqu'à la fin de sa vie ses tableaux allaient porter la marque de sa conversion à « la Sagesse universelle première », par la dissolution des apparences et le dévoilement des lignes de force de la « superréalité ». C'est au tournant de 1909-1910 qu'il peignit pour la première fois le plancher et le lambris de son atelier en noir, les murs et le mobilier en blanc, comme si le calviniste converti à la théosophie avait redécouvert grâce à elle la règle du vêtement monastique cistercien.

Le premier séjour qu'il fit à Paris, interrompu à son grand regret par le déclenchement de la Grande Guerre, lui permit d'exposer ses œuvres à côté de tableaux « cubistes », et d'être remarqué à deux reprises par Apollinaire en tant que peintre « très abstrait ». Mais ses toiles restaient encore « impures », coupablement figuratives et liées au monde des apparences, des arbres, des bords de mer ou des murs d'immeubles qui les avaient inspirées, et même s'il ne partageait pas le goût pour la caricature et la provocation de ses collègues cubistes et futuristes, son œuvre en paraissait malgré tout entachée. Ce n'est qu'à son retour à Paris, après la fin du conflit, qu'il mit au point le style orthogonal de lignes et de plans colorés qui constituerait sa manière définitive et lui ferait aussitôt juger ses confrères français totalement dépassés. Leurs recherches avaient été soit anéanties, soit paralysées ou ralenties par la guerre, alors que dans l'intervalle le royaume des Pays-Bas avait bénéficié non seulement de son statut de pays neutre, mais d'une accélération prodigieuse d'échanges de tous ordres dont cette grande puissance maritime et coloniale était devenue le passage obligé.

Durant les cinq ans que Mondrian passa dans ce havre de paix relative et de prospérité croissante pour les milieux d'affaires alors enclins à faire travailler les « métiers d'art », il fit un petit nombre de rencontres déterminantes. Il reçut le soutien de deux mécènes, se trouva renforcé dans sa conviction d'une mission personnelle à remplir par la fréquentation assidue d'un ancien prêtre catholique passé à l'enseignement de la philosophie et des mathématiques, Mathieu Schoenmaekers, auteur d'un livre sur les « mathématiques plastiques » et fondateur de la « christosophie », et devint la figure centrale d'un cercle d'artistes et d'architectes réuni par le jeune poète, peintre et critique d'art Theo Van Doesburg (1883-1931), qui allait vite appeler ses membres à alimenter sa revue *De Stijl* créée en 1917. Elle publiera l'essentiel des articles et manifestes de Mondrian, tel celui sur « la nouvelle plastique en peinture » ouvrant la première livraison et se poursuivant dans les onze numéros suivants. Malgré sa qualité et l'importance de son contenu, l'audience directe de *De Stijl* ne put s'étendre au-delà du public lisant le néerlandais.

CULTURE

Dans le même temps, Mondrian, toujours « très abstrait », se lança dans des expérimentations picturales qu'il ne trouverait ni à prolonger ni à lier les unes aux autres. Ce furent d'abord des paysages réduits à des croix et à des tirets, des « plus » et des « moins » dans lesquels des critiques (y compris dans le catalogue de la présente exposition) ont voulu célébrer une préfiguration géniale du principe binaire (0,1) des codes informatiques. Sans doute l'artiste n'ignorait-il pas certaines notions élémentaires d'électricité répandues en son temps (et c'est ainsi peut-être que doivent être regardés ses paysages polarisés en « plus » et « moins »), mais il est invraisemblable qu'il ait été informé de la longue mise au point de la diode et de la triode, avant celle du transistor (1947) dont les codes informatiques épousent toujours le fonctionnement. Vinrent ensuite des « compositions en couleur » et des « grilles », puis des « compositions dans le damier » juxtaposant diverses couleurs, avec application de la « division 16 x 16 », qu'on prendrait aujourd'hui pour de simples travaux d'écolier.

De retour à Paris, il arriva vite aux compositions inscrites dans le rectangle, le carré ou le losange ne mettant en œuvre que les trois couleurs primaires, associées au noir, au blanc, au gris et marquées par des lignes verticales et horizontales d'épaisseur et de couleur variées, qui formerait sa manière *ne varietur* de 1920 à 1944. Peu de temps après son arrivée, il réussit à publier chez Léonce Rosenberg son manifeste *Le Néo-plasticisme*. Mais même avec le soutien de Michel Seuphor, acquis dès 1923, la publicité de diverses revues d'art, et la constitution du groupe Cercle et Carré en 1930, il n'obtint auprès des amateurs français de l'époque qu'un succès d'estime ou de curiosité – notamment pour l'aménagement de ses ateliers successifs dont il fit circuler des photographies. Il songea parfois à abandonner la peinture. Selon ses visiteurs, son mode de vie était « monacal », et sa misère le contraignit même en 1934 à s'inscrire à la Caisse du syndicat des artistes au chômage. Il ne recevrait de minces secours que de rares clients américains.

Si le néoplasticisme est la « vraie et pure manifestation de l'esprit cosmique » comme il l'écrivait en 1927, son expression matérielle, qui le conduisit à parler parfois d'« art concret » plutôt qu'abstrait, lui posa de considérables problèmes pratiques dont la solution partielle ne lui vint qu'aux Etats-Unis, avec l'emploi de bandes de papiers de couleur pour ébaucher la composition sans avoir à surcharger la toile de désastreux repentirs. Plus que de ces couleurs primaires, difficiles à régler et à répartir, ses soucis les plus constants lui vinrent des blancs de plus en plus présents dans ses tableaux mais toujours d'une fragilité rendant leur manipulation délicate, alors comme aujourd'hui. L'artiste piégé par son perfectionnisme ascétique n'ayant ici qu'à compter sur l'indulgence de ses clients, ce furent principalement les photographies et les revues illustrées qui transmirent au public le sentiment de la parfaite solidité de ses convictions et de ses figurations orthonormées.

Les autres collaborateurs de *De Stijl*, et Van Doesburg en premier lieu, jouèrent là un rôle non seulement essentiel mais inespéré, que soulignent justement les deux parties de l'exposition et leurs catalogues respectifs.

MONDRIAN ET DE STIJL

Rallié au mouvement Dada qu'il tenta de promouvoir aux Pays-Bas avec sa revue *Mecano* (1922-1930), défenseur de certaines idées futuristes moins suspects que d'autres, animateur en 1919 d'un éphémère Bond van Revolutionnair-Socialistische Intellectueleen, signataire en 1921 de la première déclaration collective publiée par Soupault, Eluard, Breton, Aragon, Arp et Péret, Van Doesburg avait fait la concession à Mondrian d'éviter tout propos politique dans *De Stijl*, malgré le désir de quelques membres du groupe de nouer des liens avec les artistes révolutionnaires russes. Mais tout en travaillant de façon de plus en plus étroite avec des architectes, il avait multiplié les contacts et les conférences (France, Italie, Autriche, Tchécoslovaquie, Belgique, Espagne, Allemagne) et son intervention spectaculaire au premier Bauhaus, en 1922, contribua indirectement au départ de son directeur Johannes Itten, prosélyte végétarien, « zoroastrien » et « mazdéen » combattu par Gropius, qui finit par obtenir son remplacement par Moholy-Nagy.

Comment Van Doesburg, Rietveld, Oud, El Lissitzky, Domela, Kiesler et Richter (tous deux venus au surréalisme ultérieurement), Arp et bien d'autres membres ou sympathisants de *De Stijl* contribuèrent ensemble ou séparément à faire connaître le style pictural de Mondrian, c'est un vaste pan de l'histoire de la sensibilité et des idées européennes que l'exposition du centre Pompidou ne pouvait aborder que par allusions, préférant s'intéresser à l'influence notable et mal reconnue encore de ce groupe sur l'architecture du xx^e siècle, avant que ne finissent par s'y imposer les solutions plus rigides, fermées et adaptées à l'industrie des membres du Bauhaus réfugiés à Chicago ou au Massachusetts Institute of Technology. Après l'arrêt de *De Stijl* et la mort précoce de Van Doesburg, disparurent assez vite les attentes qui lui avaient encore inspiré en 1928 l'article « Architecture et Révolution » dans la revue *Het Brouwbedrijf* (« Le Bâtiment ») et ce goût de la contradiction qui l'avait conduit à peindre des « contre-compositions » puis à formuler la doctrine de « l'élémentarisme » fondé sur l'usage de la diagonale, charges si explicites à l'égard des toiles et des écrits de Mondrian que celui-ci rompit définitivement avec lui en 1925.

Les architectes et décorateurs de *De Stijl* devaient-ils leurs capacités d'invention et leur prédilection pour les formes ouvertes à leur esprit contestataire, ou au contraire à leur fidélité à l'œuvre de Mondrian dans sa dernière manière ? Selon cette dernière explication développée par les admirateurs du fondateur du néo-plasticisme, et qui forme l'un des points de départ obligés de cette double exposition, le peintre, grâce au rejet de la symétrie centrale et au décentrement de ses motifs orthogonaux, aurait créé autant de constructions « en expansion », à la fois dans le volume séparant le tableau du spectateur, par l'effet des surfaces colorées avançant ou reculant plus ou moins, et dans le plan du mur supportant le tableau, avec tous les prolongements que pourrait prêter l'œil aux segments de droites entrecroisées qu'interrompt le cadre. Quoiqu'il s'agisse de banalités observables dans presque toute la peinture occidentale depuis la Renaissance, tels auraient été les principes ou les choix assurant la réussite de diverses réalisations

CULTURE

architecturales dans l'esprit de *De Stijl*, à commencer par la maison Schröder conçue en 1924 par Rietveld (alors plutôt dadaïste), sur laquelle le centre Pompidou présente de précieux documents.

Tenir les écrits de Mondrian (sa brochure française *Le Néo-Plasticisme* est heureusement reproduite par l'un des catalogues) pour la seule clé de son œuvre peinte a pour dangereuse conséquence de réduire celle-ci au statut d'accessoire négligeable, servant tout au plus à illustrer l'ordre transcendant dont le peintre se croyait le vecteur et le messenger. Ce risque ne peut être contourné qu'en laissant aux spectateurs le soin d'apprécier en dernier ressort les tableaux qu'il offrait à leur regard en tant que « beauté nouvelle ». Dans la mesure où, selon Mondrian encore, cette beauté « est devenue indispensable à l'homme nouveau car il y exprime sa propre image en opposition équivalente », les observateurs ont été légitimement et inévitablement portés soit à identifier l'homme et son style pictural, soit à vouloir cerner l'un à travers l'autre. « Une extrême rigueur, une grande austérité et un dogmatisme presque fanatique », l'impression laissée à Seuphor de son premier contact avec Mondrian en 1923 pouvait aussi bien valoir pour les toiles qu'il lui avait montrées. En visitant son atelier en 1935, Sybil Moholy-Nagy avait surtout retenu quant à elle « le rapport direct entre la réalité sociale et la vision créatrice » et la « prémonition visuelle d'une catastrophe imminente » qui semblait se dégager de ses œuvres récentes avec l'introduction de lignes doubles rejetant à la marge les rectangles colorés.

Les compositions orthonormées de Mondrian se liraient ainsi non pas selon les lois impersonnelles de la géométrie, mais au fil de ses préoccupations du moment, depuis son enthousiasme pour les structures de « l'esprit cosmique » jusqu'à son horreur, avérée et profonde, pour le nazisme et ses grillages barbelés, puis à l'admiration éprouvée à New York pour son architecture, sa vie urbaine et son jazz. On a également avancé l'hypothèse, intéressante du point de vue psychocritique et même biographique, que ces constructions orthogonales développeraient une symbolique sexuelle secrète entrecroisant un principe masculin vertical, tendu entre l'esprit et la matière, et un principe féminin horizontal allant du mouvement au repos, très voisine de celle de la « croix philosophique » décrite par l'occultiste Eliphas Lévi. Diversité d'interprétations qui semble vérifier cette observation de Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture* : « D'une manière générale, l'esprit – normal ou anormal – ne se fait pas faute d'interpréter librement toute forme fortuite (ou systématiquement non figurative) et ceci le plus souvent dans un

sens naturaliste, à résonance toujours symbolique. C'est ainsi que dans l'œuvre de Mondrian on a pu voir une succession de champs de tulipes à vol d'oiseau. »

D'autres critiques proches de Breton ont montré moins d'indulgence et de respect^{2/}, avec des arguments encore à considérer aujourd'hui.

^{2/} « Gravement malade en 1944 à New York, Mondrian, dont la vie avait toujours été d'une extrême sobriété de besoins, dut engager pour la somme de deux cents dollars une de ses toiles les plus importantes pour pouvoir faire face aux frais médicaux que nécessitait son état. Au lendemain de sa mort, ses tableaux étaient cotés entre cinq et dix mille dollars dans les galeries. Nul artiste, sans doute, à notre époque, ne s'est si parfaitement maintenu à la hauteur de son idéal. Il demeure un exemple de dignité et de courage, son œuvre et



MONDRIAN ET DE STIJL

Nicolas Calas ^{3/} estimait nécessaire du point de vue surréaliste d'inclure Mondrian « parmi les grands artistes du xx^e siècle à cause de ses séries ingénieuses de variations sur le thème d'un jeu de rectangles » et parce qu'en substituant « l'équivalence à la symétrie », il avait « atteint un modèle de perfection inconnu avant lui ». Mais soulignant « sa fascination quasi mystique pour le vide », il ajoutait : « L'espace n'est pas le vide comme le suggère sa peinture nihiliste, et toutes les tentatives soit dans la vie soit en art pour atteindre le vide vont à rebours de leur visée. » Quant à ses tentatives pour représenter « l'essence de l'éternité », il remarquait qu'« antérieurement, la présence de l'éternel aurait été évoquée par un paysage tranquille, des montagnes intemporelles peuplées de personnages nains. Les abstractions soigneusement géométriques et structurées de Mondrian peuvent passer pour signifier l'essence de l'éternité dans le cadre de sa culture urbaine protestante d'origine », puis dans celui de sa gigantesque amplification new-yorkaise et de toutes les villes qui en ont imité l'architecture.

Spécialiste de l'histoire des arts figurés, homme de musée et principal exégète d'Henri Matisse dont il était le gendre, Georges Duthuit ^{4/} ne voyait pas seulement en Mondrian un « artiste assez naïf pour vouloir donner corps à une métaphysique dont le propre est de ne pas en avoir » et qui « se sera obstiné à n'utiliser que les rudiments d'un langage méconnu de lui, et ce faisant, à sceller son aliénation ». Au-delà de ce « cas de rationalisme simple surchauffé jusqu'à un fanatisme à poussées métaphysiques », il s'inquiétait de ses visées sociales. « Les paroles du mystique, quand il les prononce, sont de l'ordre de la communauté des hommes, que ses transports ne lui ont pas fait répudier. Un idéaliste aussi intransigeant que Mondrian n'a plus de compte à rendre : une vérité à impartir, et de très haut. On ne propose pas, on impose. Et de force, nécessairement, puisqu'on est le seul à voir... La Nouvelle Plastique doit déterminer une Société Nouvelle, au sein de laquelle l'artiste se sera réservé, comme tout bon saint-simonien, la place de choix : « Aujourd'hui le travail de l'ouvrier est pour la masse et doit l'être. Ce travail, cette production étant dirigés par des intellectuels et des artistes, c'est de ceux-ci qu'il faut attendre l'art nouveau. » »

Duthuit ajoutait : « Vastes conséquences déduites d'un postulat d'apparence bien inoffensive : « La position oblique est exclue. » Mais tant d'autres choses sont exclues : les couleurs non primaires, les formes, quand elles n'épousent pas les angles officiels, les matières qui ne sont pas lisses... Et en effet, pouvons-nous constater, ce néant n'est pas une utopie. Ce monde-là existe : le nôtre !... C'est ce décor pénitentiaire entrevu par Huysmans

sa pensée, celle-ci d'ailleurs des plus ouvertes aux entreprises différenciant de la sienne, commandent le plus grand respect. » A. Breton, *Conférences d'Haïti* (1946).

^{3/} Nicolas Calas (1907-1988), *Transfigurations: Art Critical Essays on the Modern Period*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

^{4/} Georges Duthuit (1891-1973), *L'Image en souffrance*, t. II, *Le Nœud*, Paris, G. Fall, 1961, « Mondrian à son terme », p. 87-105.

que nous confectionnons les architectes qui s'inspirent de la peinture néo-plastique, à moins que ce ne soit elle qui ait pris pour modèle ces habitats-tombeaux, et tel damier vertical dont une dalle se trouve aujourd'hui rabattue, au Cypress Hill Cemetery, sur la tête de l'artiste. Le



CULTURE

vaste Lieu Commun, le seul, le vrai, l'inutile, le beau, le nul. Mondrian, de son vivant, n'avait-il pas prévu que les moyens « doivent être composés de telle sorte qu'ils perdent leur individualité en formant par une opposition neutralisante et annihilante une unité inséparable » ? Et ailleurs, plus tranchant encore : « L'équilibre par une opposition contrariante annihile les individus comme personnalité particulière et crée donc la société future comme une véritable unité. » »

Citant un article où Herbert Marcuse soutenait que dans le développement technologique « l'instrumentalité pure, sans finalité, est devenue un moyen universel de domination », Duthuit en venait à ce jugement englobant l'ensemble des œuvres picturales, architecturales, décoratives issues du néo-plasticisme : « Comment, dans l'élaboration de « formes pures » trouvant leur fin en elles-mêmes et en elles seules, discerner autre chose que l'esthétique même de ce *moyen universel de domination* justement dénoncé par M. Marcuse, et qu'on ne saurait, sans s'exposer au ridicule, assimiler aux données d'un quelconque humanisme ? » Survenant cinquante ans après ces commentaires (qu'elle ignore peut-être parce qu'elle aurait été en peine d'en récuser les citations), la double exposition du centre Pompidou est, avec ses volumineux catalogues, la première à proposer au public de ce pays-ci suffisamment de documents et de pistes pour se faire une opinion sur Mondrian. Elle permet sans doute de nuancer le portrait du peintre, notamment quant à la « pureté » de sa personnalité et ses intentions, parfait exemple, dans son isolement, de « belle âme » aux « mains pures » développant presque pour elle seule un de ces délires mystico-rationalistes si fréquents au xx^e siècle. Elle laisse imaginer quel aurait pu être l'apport à la décoration moderne de Van Doesburg, Hans Arp et Sophie Taeuber si la mort du premier n'avait interrompu leur collaboration. Mais au-delà du triste « superréalisme » de Mondrian, dénué de tout indice d'utopie, de poésie et peut-être même de désir, elle invite d'abord à une meilleure vigilance à l'égard des « moyens universels de domination » anciens et nouveaux, auxquels l'« esthétique pure » continue à apporter ses oripeaux.