

Question de la vérité dans la peinture de Mondrian.

Kaia Kiik

Université de Tartu

Mondrian est généralement associé aux artistes des personnalités émotives, passionnelles voire irrationnelles. De même, lorsque nous sommes en face d'une oeuvre d'art nous y recherchons une expérience émotionnelle du beau et du divin. Cependant, parmi des oeuvres d'art d'une perfection évidente, la composante émotive est très variable; nous pouvons d'ailleurs le constater en comparant même superficiellement une «*danse de la mort*» de Tingely à un «*Rouge, bleu et jaune*» de Mondrian. La seule exigence émotionnelle de l'art ne nous prive-t-elle pas d'une possible richesse cognitive, et au moins pour certaines oeuvres d'art, ne passons-nous pas en aveugle à côté de leur réel contenu informatif ? La question de la vérité dans les oeuvres d'art semble donc reprendre tout son sens.

Prenons l'exemple de Mondrian: nous pouvons interpréter sa vie et le développement de son oeuvre comme un fleuve tranquille qui prendrait sa source dans un certain naturalisme romantique de l'Ecole de la Haye pour aller vers une simplification de ces mêmes paysages hollandais; plats et monotones. Alors, effectivement, une longue succession de séries de dunes, de phares; de tours, de moulins, d'arbres et de chrysanthèmes aurait pu conduire, par un dépouillement progressif et linéaire, à des lignes aux angles droits; c'est-à-dire qu'une personne, par une épuration répétée, peut styliser des objets réels jusqu'à en obtenir une symbolique en apparence proche de celle de Mondrian. Mais cette proximité apparente du langage cache en fait une profonde différence dans le contenu sémantique. D'ailleurs, peut-être Mondrian lui-même aurait-il pris ce chemin s'il n'avait pas découvert le Cubisme en 1911. La rétrospective des Modernes (y compris de toiles de Cézanne, Picasso, Braque, Vlaminck, Derain) organisée en octobre 1911 par le Cercle d'Art moderne au Musée municipal d'Amsterdam a eu une influence capitale sur la vie de Mondrian. D'une part la découverte de la géométrie du Cubisme a répondu à ses recherches, d'autre part cette découverte lui a ouvert des chemins totalement nouveaux.

L'instant de cette rupture est clairement visible dans ses deux natures mortes au pot de gingembre datées de 1911 et 1912. (Ces mêmes pots qu'on trouve si souvent chez Cézanne et jusqu'ici jamais chez Mondrian.)

Mondrian avait près de 40 ans, un statut et la stabilité financière d'un peintre renommé, critiqué et défendu en Hollande lorsqu'il a commencé son premier pot de

gingembre aux références naturalistes. L'homme qui a terminé le deuxième pot, au nouvel an 1912, est un artiste inconnu à Paris qui s'appelle Mondrian et peint selon les règles de composition cubiste dans un atelier prêté, rue du Départ, à Montparnasse.

C'est cette rupture qui a permis à Mondrian d'écrire dix ans plus tard que «L'abstrait n'est pas stylisation, n'est pas que la simplification et l'épuration, mais, en fonction de l'universel, l'intériorisation la plus approfondie de l'extérieur et vice versa.» (1921). Mondrian avait déjà dépassé le cubisme et connaissait sa vocation : «*effacer le particulier, s'unir avec l'universel, exprimer des vérités profondes*». Mais il ne le fait pas dans le flou : «*Quoique l'art, d'une part, soit l'expression plastique de notre émotion esthétique, nous ne pouvons pas en conclure que l'art n'est que l'expression de nos sensations subjectives. L'homme peut, par la contemplation esthétique abstraite, s'unir à l'universel d'une manière consciente,*» écrit-il dans *Néoplasticisme* (1921) dans un texte qui présente aussi l'«*axiomatique*» de sa peinture dans la mesure où il est en train d'entrer, avec un bagage de théosophe, sur le terrain des vérités réservées aux sciences.

La science dans la peinture de Mondrian

Les sciences ont influencé des artistes de deux manières: d'abord comme outils technologiques, mais aussi à travers des concepts et des théories. De nombreux artistes ont utilisé comme base de composition le nombre d'or. Rappelons aussi les surfaces algébriques de Pevsner ou la façon dont Max Bill a représenté un anneau de Moebius.

Mondrian ne s'est pas appuyé sur tel ou tel concept scientifique mais il a créé lui-même une axiomatique analogue à celle des mathématiques. Mandelbrot voit déjà un «mathématicien» chez Mondrian, pendant sa période cubiste : «*Une façon de manipuler l'esprit ou la culture mathématique pourrait être par exemple de n'exprimer que les formes nécessaires et suffisantes comme le fait progressivement Mondrian dans sa série de l'arbre.*» (Mandelbrot, 1995)

Bien que l'axiomatique de Mondrian puisse sembler simpliste et naïve elle n'en est pas moins rigoureuse et exacte dans son expression. (A cet égard la demande par Mondrian de rejet de Theo van Doesburg («puisqu'il a introduit le diagonale» sic) de Stijl (le porte-parole du néoplasticisme) donne un exemple remarquable de sa rigidité.)

L'art abstrait chez Mondrian ne consiste pas à abstraire le réel mais plutôt à lui appliquer une structure abstraite, de sorte que ses structures géométriques deviennent la représentation même du réel. Illustrons ceci par quelques exemples empruntés à son manifeste du Néoplasticisme (1921) et de sa Réalité Naturelle, Réalité Abstraite (1919/1920):

1. Tout se compose par relation et réciprocité. La couleur n'existe que par l'autre couleur, la dimension est définie par l'autre dimension, il n'y a de position que par l'opposition à une autre position.

2. Les rapports d'équivalences s'expriment plastiquement par des contraires, par des oppositions neutralisantes.

3. Le plus parfait de ces rapports est l'angle droit qui exprime la relation de deux

extrêmes.

4. Le Rectiligne est un «accomplissement» du courbe.

5. Toute symétrie sera exclue.

6. La Nouvelle Plastique s'exprime à travers des couleurs primaires selon leurs lois scientifiques ou naturelles. La couleur trouve son équivalente dans la non-couleur, c'est-à-dire le blanc, le noir, le gris.

(Effectivement, la théorie de la couleur de Mondrian est tirée de la théorie d'Ostwald, lui-même exprimant dans le langage des sciences naturelles des idées de Goethe.) Son objectif final ne laisse aucune doute sur les prétentions de Mondrian: *«La plastique nouvelle, ne veut plus de tragique plastique, mais l'expression plastique du beau - du beau en tant que vérité; parce que au fond la vérité et la beauté ne font qu'un.»* Dans ce sens le point n° 5 est très significatif. Le fait d'exclure toute symétrie signifie qu'il rejette toute forme de redondance et implique que chacune de ses compositions (ou représentations du Réel comme il le dit) est une composition fondamentale; c'est-à-dire irréductible.

Comme une même structure mathématique qui sous-tend des phénomènes variés, l'axiomatique de Mondrian unifie la diversité du Réel. Il écrit à ce propos en 1921: *«Nous ne devons pas regarder par delà la nature mais à travers elle, nous devons voir plus profondément. Notre vision doit être abstraite, universelle. Alors l'extériorité devient pour nous ce qu'elle est effectivement: le miroir de la vérité.»*, et Mondrian fournit presque un argument à la manière d'un physicien qui chercherait un appui à ses théories dans l'observation: *«Dans ce paysage-ci, l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon. Une seule position est donc positivement exprimée. La position contraire, la verticale, ni aucune autre, ne s'exprime exactement dans ce paysage, je veux dire de manière linéaire. Et cependant, 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 nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale.»*(Carnets 1911, repris 1919/20).

Il faut souligner que ce passage est écrit en 1911 lorsque Mondrian est encore en recherche de son axiomatique. Même si dans sa série de mer et d'échafaudages en 1916/1917 les petits traits verticaux et horizontaux ne laissent que difficilement deviner la présence de la mer, on aurait encore pu dire que Mondrian simplifie l'entrée des échafaudages dans la mer pour obtenir une abstraction de la nature. En revanche, depuis 1917, c'est surtout sa manière de travailler qui change. Il s'enferme comme un mathématicien dans sa propre axiomatique. Mondrian ne s'attache plus à faire l'inventaire des choses visibles et ressemble à un savant qui explore des domaines que les sens à eux seuls ne seraient pas capables d'aborder. Lui aussi dans toutes ses recherches, s'appuie sur la spéculation, le calcul, bien plus que sur l'observation.

Chez Mondrian la forme de l'expression plastique est devenue fondamentale car c'est là où se trouve la signification. Dans le cadre de l'histoire de l'art c'est une révolution,

mais c'est aussi une révolution dans la vie de Mondrian qui s'approche encore plus d'une démarche de savant plutôt que d'artiste dans le sens traditionnel. Loi (Loi, 1995) écrit: *«Que la forme est significative en elle-même, qu'elle peut renoncer à représenter sans devenir vide ou absurde, cela n'est pas sans rappeler la mathématique formelle et axiomatique: la structure ou la transformation y joue le rôle essentiel et non plus l'objet, ou plutôt le véritable objet est la structure ou la transformation.»* Loi pousse l'analogie encore plus loin en insistant sur la nature inventive et imaginative des mathématiques où *«les préoccupations d'harmonie et d'esthétiques animent souvent le mathématicien dans son travail.»*

Cependant, cette même démarche propre aux scientifiques et à Mondrian n'implique pas que ce dernier fasse de la science. Mais cela ne dispense pas de poser la question de la valeur de vérité de ses oeuvres. Peut-être à partir d'une théorie de la connaissance des oeuvres d'art suffisamment complète pourrions-nous dire dans l'avenir que, par exemple, la composition n° 3 de Mondrian a une puissance descriptive ou explicative plus importante que sa composition aux lignes jaunes. D'autant plus que même pour accepter les théories scientifiques comme vraies, elles n'ont pas besoin de passer des tests de vérité trop rigoureux. Le scientifique, comme toute individu, n'a pas l'accès direct à la vérité et aux faits réels. Les faits font l'objet d'interprétations visant à les adapter à la théorie, de même que la théorie doit répondre de façon plus ou moins exacte aux faits réels. C'est justement ce «plus ou moins» qui serait déjà satisfaisant pour le test de vérité. La valeur d'une théorie se trouve plutôt dans l'accomplissement des exigences minimales de portée ou de spécificité que leur impose le cadre de recherche. Elles doivent soulever des questions significatives, ou y répondre, aboutir à une analyse ou à une synthèse intéressante. On passe outre certaines anomalies mineures dans l'intérêt de la généralité, de la puissance ou de la simplicité d'une théorie.

Effectivement, si nous posons la question de la vérité des hypothèses, mais non des oeuvres d'art, c'est parce que nous réservons les termes «vrai» et «faux» à des symboles de forme propositionnelle. *«C'est une différence plutôt spécifique que générique, c'est une différence dans le domaine d'application plutôt que dans les formules, et elle ne marque d'aucun schisme entre le scientifique et l'esthétique»* (Goodman, 1976). Si, par un pur respect (arbitraire) pour l'autonomie du domaine scientifique et esthétique nous ne cherchions pas des valeurs de vérité dans les oeuvres d'art, pourrions-nous aussi déclarer qu'elles n'ont aucune valeur cognitive? *«Une dichotomie, profondément ancrée, enracine la distinction entre le scientifique et l'esthétique dans la différence entre connaître et ressentir, la première étant cognitive et la deuxième émotive. Cette dernière division, est en elle-même douteuse à beaucoup d'égards et son application devient particulièrement embarrassante lorsqu'on s'aperçoit que l'expérience esthétique toute comme l'expérience scientifique a fondamentalement un caractère cognitif,»* écrit Goodman en 1976. Si nous acceptons qu'une expérience esthétique est également une expérience cognitive alors la valeur cognitive d'une oeuvre d'art ne peut pas être variable selon les capacités intellectuelles ou émotives du spectateur, même si c'est un connaisseur d'art. Si oui, alors la différence entre les sciences et les arts ne se limite que dans la maîtrise de certaines caractéristiques spécifiques des symboles et la question de la valeur de vérité des oeuvres d'art a également un sens.

Bibliographie

Goodman N., *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*, Nîmes: J.Chambon, 1990

Loi M., *Mathématiques et art*, éd. Hermann, Paris, 1995

Mandelbrojt J., *De la mathématique dans les arts, dans le Mathématiques et art*, éd.Hermann, Paris, 1995

Mondrian P., Roth A., *Correspondance*, éd. Serge Lemoine, coll. Art et Artistes, 1994

Mondrian P., Réalité raturelle, réalité abstraite, 1919/1920 dans Seuphor M., Piet Mondrian, Paris: Séguier, 1987

Mondrian P., *Le Néoplasticisme*, Paris : éditions de l'Effort moderne, 1921

Pleynet M., « Mondrian vingt-cinq ans après », dans *L'enseignement de la peinture: essais*, coll. Tel Quel, éd. du Seuil, pp. 99 - 127, 1971